



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN

**GENERACIÓN PERDIDA: ANÁLISIS DEL CINE
QUINQUI COMO FENÓMENO INFORMATIVO DE
LA SOCIEDAD DE LOS AÑOS 70 Y 80**

TRABAJO FIN DE GRADO

Autora: Triana Bandera Arias

Tutora: Dra. Pastora Moreno Espinosa, Catedrática de Periodismo

Grado en Periodismo

Sevilla, junio de 2020

Índice

1. Resumen	1
2. Palabras clave	1
3. Introducción	2
3.1. Justificación del tema.....	3
3.2. Hipótesis y preguntas de investigación.....	5
3.3. Objetivos.....	6
3.4. Metodología.....	7
4. Fundamentos teóricos del fenómeno quinquí	12
4.1. Fenómeno quinquí: la sociedad oculta de la Transición española	12
4.1.1. El nacimiento del quinquí como grupo social.....	12
4.1.2. Migraciones rurales, crisis económica y educación: Del tardofranquismo a la Transición española.....	15
4.1.3. La mitificación del delincuente.....	21
4.2. El cine como mayor exponente de la cultura quinquí	24
4.2.1. Cine quinquí como subgénero de cine social.....	26
4.2.2. De la Loma y Moreno Cuenca, De la Iglesia y Manzano: más allá de lo profesional.....	31
4.2.3. Nuevo siglo, nuevo subgénero: el cine neoquinquí.....	34
5. Fundamentos prácticos del cine quinquí	36
5.1. Técnicas cinematográficas propias del cine quinquí	36
5.1.1. Del hiperrealismo al infrarrealismo.....	36

5.1.2. Los quinquis como protagonistas.....	41
5.1.3. La música, la gran narradora.....	45
5.1.4. Lo trágico como único desenlace.....	49
5.2. Drogas, delincuencia y cárceles: temática del cine quinquí.....	51
5.2.1. Temas sociales en el cine quinquí.....	52
5.2.2. La presencia de asuntos económicos.....	62
5.2.3. La ineficacia política en el cine quinquí.....	65
5.3. Cine quinquí y periodismo.....	68
5.3.1. La relación entre el arte y el periodismo.....	69
5.3.2. Prensa y cine quinquí: ¿fenómenos enfrentados?	71
6. Conclusiones.....	80
7. Fuentes documentales.....	83
8. Anexos.....	101
8.1. Entrevistas.....	102
8.2. Fichas de análisis.....	128

1. Resumen

El presente trabajo comprende un análisis del cine quinquí a través del estudio de las técnicas utilizadas en este subgénero cinematográfico y de los temas predominantes en él para tratar de explicar el carácter informativo que dicho subgénero mostró en cuanto al fenómeno quinquí español durante el último periodo de los años 70 y la década de los 80. Por una parte, para tratar de conocer a este fenómeno social y, de este modo, poder compararlo con lo mostrado en la gran pantalla, se ha realizado un recorrido tanto por sus características como por las circunstancias que le rodeaban. Por otra parte, para llevar a cabo este análisis, se ha recurrido al visionado de quince películas pertenecientes al subgénero quinquí estrenadas entre 1977 y 1988, época de mayor auge de estos filmes.

2. Palabras clave

Cine quinquí, Sociedad, Cárcel, Delincuencia, Drogas, Periodismo.

Abstract

This current research project includes a ‘‘quiquí’’ cinema analysis through the research of the techniques used in this cinematographic sub-genre and the predominating topics in it trying to explain the informational purposes that such sub-genre showed with regard to the spanish ‘‘quiquí’’ phenomenon during the late 70's and the 80's decade. On the one hand, in order to know what is this social phenomenon and, in this way, be able to compare it with what the big screen has shown, a tour has taken place as much as over its features as the circumstances surrounding. On the other hand, in order to carry out this analysis, 15 ‘‘quiquí’’ sub-genre belonging movie viewings have come to be utilized, released between 1977 and 1988, reaching peak period of these films.

Key words

‘‘Quinquí’’ cinema, society, jail, delinquency, drougs, journalism.

3. Introducción

Desde bien temprano comenzamos a recibir datos sobre historia de España en los centros educativos: el Antiguo Régimen, la Guerra de la Independencia, el reinado de Isabel II, el Sexenio Revolucionario, la Restauración, la dictadura de Primo de Rivera, etc. Pero, ¿estamos seguros de que la historia de España es solo esa parte que nos muestran? Es posible que muchos de nosotros hayamos adquirido un mayor conocimiento histórico de ciertos acontecimientos –o hayamos complementado conocimientos con los que ya contábamos previamente- a través de documentales, revistas, novelas, anécdotas que nos contaron nuestros mayores e incluso el cine, porque entretener y educar no han de ser objetivos reñidos.

Como dijo el director de cine italiano Ettore Scola: ‘‘El cine tiene una tarea que también es un deber: contar la realidad para que el público la entienda mejor’’ (como se citó en *Ciao, Ettore!*, 2016, párr. 1). Y no le faltaba un ápice de razón. El cine, además de entretener, nutre a los espectadores dando a conocer diferentes culturas, mostrando cómo era la vida en épocas pasadas o exponiendo realidades que hasta el momento permanecieron ocultas. De este modo, el cine puede adquirir un carácter informativo, educativo y social de importante notoriedad ya que, como expresa Igor Barrentxea Marañón: ‘‘El cine es un recurso muy valioso para las ciencias sociales. Construye un imaginario de la realidad representada que puede referirse tanto al pasado y al presente como, incluso, al futuro y a cómo serán nuestras sociedades’’ (2019, párr. 1).

Debido a las cadenas que la dictadura franquista ataba a la cultura española, el cine, que durante el siglo XX se convirtió en un gran fenómeno para la cultura de masas, tardó en alzar el vuelo. Durante los casi cuarenta años en los que Francisco Franco tuvo el control del país, el cine sufrió la censura desde el poder ya que, si la ciudadanía no podía cuestionar los valores del régimen, las manifestaciones artísticas no iban a ser una excepción (Joric, 2015, resumen). Con la muerte del dictador y la llegada de la Transición, la situación comenzó a cambiar:

En 1978 un vendaval de creatividad barría las salas de cine españolas. Se acababa de derogar la censura y la cartelera acogía títulos tan dispares como la ácida ‘‘La escopeta nacional’’, la experimental ‘‘Alicia en la España de las maravillas’’ o la desvergonzada ‘‘El fascista, la beata y su hija desvirgada’’. Cine quinquí y marginal, filmes políticos de izquierdas y derechas, cine experimental, de autor,

comedias de costumbres o eróticas atraían a millones de espectadores en una época en la que Internet era una quimera y las salas de cine, el entretenimiento popular por excelencia. (Tsanis, 2016, párr. 1 y 2).

Y es justo aquí donde este estudio se centra, en el análisis del cine quinqu como fenómeno informativo de un grupo social concreto de los años 70 y 80 y de su situación: los quinquis. Este estudio realiza un recorrido a través del fenómeno y la cultura quinqu –cuyo mayor exponente fueron las producciones cinematográficas-, las estrategias a las que recurre este subgénero para reflejar la sociedad de la época, los temas predominantes en dicho cine y la relación entre la representación de este fenómeno social quinqu en la gran pantalla con la presencia que tenía en la prensa de aquellos años.

3.1. Justificación del tema

A lo largo de la historia hemos sido testigo de cómo los poderes al mando de los diferentes países ocultaban a la sociedad cierta información debido, generalmente, a dos motivos: por una parte, se puede deber a que dicha información no favoreciera la imagen que se quería dar del país o del sistema establecido, y, por otra parte, podría deberse a que esa información conformara una crítica al propio sistema de gobierno en sí. En la actualidad en lo que a ocultar información se refiere contamos con el caso de Julian Assange, fundador de la organización Wikileaks, quien fue acusado de filtrar información confidencial que comprometía a Estados Unidos (Julian Assange: Estados Unidos acusa, 2019, párr. 1 y 2).

Los medios de comunicación, que son el principal agente de transmisión informativa, quedan supeditados a los intereses del poder porque tras ellos no solo se encuentra un empresario del ámbito de la comunicación con intereses puramente informativos, sino que detrás de los grandes medios de comunicación se pueden encontrar –y normalmente se encuentran- empresas de diferente índole e instituciones con un claro interés económico e incluso político (Fernández, J., 2016, párr. 6-11). Un ejemplo de esto es el caso de *Telecinco*, *Cuatro* o *Energy*, cadenas televisivas que, junto a otras, conforman la empresa *Mediaset*, la cual pertenece al empresario, político e inversor Silvio Berlusconi.

El hecho de que estos grandes empresarios e instituciones con intereses económicos y políticos, e incluso el Gobierno, se encuentren tras los medios de comunicación convirtiéndolos en vehículos de transmisión de sus políticas e ideologías, provoca que dichos medios no cumplan con su función social, esa función encargada de mantener informada con transparencia a la ciudadanía y de vigilar al poder político, es decir, provoca que los medios pierdan el papel al que Edmund Burke llamaba “cuarto poder”(Como se citó en López, 2015, párr. 3).

Pero esta situación puede ser incluso peor. En el caso de los países totalitarios como por ejemplo Corea del Norte en la actualidad, el concepto “información” no puede ser considerado como tal ya que el gobierno controla los medios de comunicación hasta el punto elegir qué medio puede existir y qué medio tiene que desaparecer. Este método de control acaba convirtiendo los supuestos medios informativos en propaganda del propio régimen (Las prohibiciones más absurdas, 2016, párr. 5).

En España esto es algo del pasado, pero de un pasado relativamente cercano. Durante la dictadura franquista (1936-1975), la prensa en España se rige por la Ley de Prensa de 1938, realizada por Ramón Serrano Suñer y cuyo primer y segundo artículo rezan lo siguiente:

Artículo primero- Incumbe al Estado la organización, vigilancia y control de la institución nacional de la Prensa periódica. En este sentido compete al Ministro encargado del Servicio Nacional de prensa la facultad ordenadora de la misma.

Artículo segundo- En el ejercicio de la función expresada corresponde al Estado: Primero. La regulación del número y extensión de las publicaciones periódicas. Segundo. La intervención en la designación del personal directivo. Tercero. La reglamentación de la profesión de periodista. Cuarto. La vigilancia de la actividad de la prensa. Quinto. La censura mientras no se disponga su supresión. Sexto. Cuantas facultades se deduzcan del precepto contenido en el artículo primero de esta Ley. (Ley de Prensa, 1938, p. 6938).

Años después, cuando la radio y la televisión acaparaban la atención de la ciudadanía, la Ley de Prensa de 1938 se sustituyó por la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 de Manuel Fraga siendo esta algo más suave que la anterior pero no planteaba una libertad de expresión total (Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta, 1966, p.3310-3315). Pero durante este periodo, no solo la prensa se vio afectada por la censura de un gobierno

dictatorial. Como asegura María Marcos Ramos: “Como se sabe, en este negro periodo de la historia de España, no sólo el cine sino todos los ámbitos de la vida cotidiana estaban cortados, cercenados, por la censura” (2013, p. 216). El cine, que llegó a llamar la atención de Francisco Franco hasta el punto de que participó en películas como guionista bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade¹ (Vladero Carral, 2015, párr. 1), estaba controlado, censurado y, además, debía de emitir un informativo previo llamado NO-DO que actuaba como fenómeno propagandístico del régimen (DMAX enseña la sociedad del franquismo, 2019, párr. 1).

Con el fin del franquismo y la llegada de la Transición, el nuevo gobierno trató de mostrar una imagen renovada de España al exterior y esa función social e informativa de la que hablábamos previamente que en ocasiones queda olvidada en los medios de comunicación, la adoptó el cine tras deshacerse del yugo de la censura franquista. El cine quinquí, concretamente, optó por mostrar al exterior la existencia de dicho grupo, de los quinquís, de los jóvenes delincuentes del posfranquismo, ya que el poder se empeñaba en exhibir solo una cara de la realidad, la que más beneficiaba a esa nueva imagen moderna que trataba de darse de España: *la movida madrileña*.

Este es el motivo por el que nos hemos centrado en este tema para la realización de este TFG, porque es importante destacar que esa labor informativa que a lo largo de los años hemos relacionado con la prensa y con los medios de comunicación, también puede estar presente en ámbitos artísticos como es, en este caso, el cine quinquí de los años 70 y 80, y que dicha labor informativa tiene relevancia social.

3.2. Hipótesis y preguntas de investigación

La existencia de una función social -en cuanto a informar se refiere- del cine quinquí de los años 70 y 80 sobre un concreto grupo social de la época, es decir, los quinquís, conforma la base e idea principal de este estudio. Antes de adentrarnos en la materia de estudio este TFG, debemos plantearnos una serie de cuestiones que nos ayuden en el adecuado desarrollo del mismo. Cuando nos disponemos a realizar un estudio o análisis sobre un tema en concreto, debemos de partir de una hipótesis previa que conduzca

¹La fijación de Francisco Franco por controlar la información llegó a tal punto que el dictador censuró su propia obra *Raza* tal y como informa Gabriela Vladero Carral en el periódico *El Mundo* (2015).

nuestra investigación. *Hipótesis* es una palabra que proviene del griego y que está compuesta por el prefijo *hipo*, cuyo significado es ‘por debajo de’ o ‘subordinado’, y por el vocablo *thesis*, que viene a significar ‘opinión’ o ‘conclusión’. Según la RAE, una hipótesis es una suposición “que se establece provisionalmente como base de una investigación que puede confirmar o negar la validez de aquella”. De este modo, nosotros partiremos de la hipótesis de que el cine quinquí actúa como fenómeno informativo de la sociedad quinquí de los años 70 y 80 en España, es decir, que las películas que pertenecen a este subgénero cinematográfico son un retrato del fenómeno quinquí de la época y, por tanto, son una fuente informativa para los espectadores.

Puesto que la hipótesis es “una respuesta apriorística a una pregunta de investigación” (Izcará Palacios, 2014, p. 38), nosotros nos preguntamos lo siguiente: ¿Posee el cine quinquí cierta función informativa? ¿Demostró el cine quinquí una mayor responsabilidad informativa en los años 70 y 80 que los propios medios de comunicación? Esta cuestión nos lleva a la siguiente: ¿Estaban el cine quinquí y los medios de comunicación enfrentados o, por el contrario, se complementaban? Ya que, como hemos mencionado anteriormente, el fenómeno quinquí conformaba la cara oculta de la Transición y de la recién nacida democracia española, ¿constituían las películas pertenecientes al subgénero quinquí de un modo u otro una crítica al gobierno de aquellos tiempos?

Según Mohammad Naghi Namakforoosh: “Para que una pregunta sea investigable, esta debe ser de naturaleza tal que la observación y la recopilación de datos en el mundo real puedan dar una respuesta” (2005, p. 62). Siguiendo esta idea de Nagui Namakforoosh, las preguntas planteadas en este apartado son aptas para ser investigadas. A medida que vayamos adentrándonos en la materia de estudio, veremos si la hipótesis y las respuestas a las preguntas que aquí encontramos son positivas o, si en cambio, son negativas.

3.3. Objetivos

Tal y como explican Münch y Ángeles: “Los objetivos son el punto de referencia del estudio que se realice, ya que son los resultados o fines que se pretenden lograr con el proceso de investigación” (2005, p. 42). Partiendo de la idea de estos autores, podemos decir que nuestro objetivo general es analizar la posible existencia de una función informativa en el cine quinquí sobre la sociedad quinquí de los años 70 y 80 y de sus circunstancias.

Además de este punto de referencia, este estudio cuenta con objetivos específicos entre los que se encuentran describir características del fenómeno quinquí desde los años 70 hasta el final de la década de los 80 y comparar esta realidad con su representación en el cine; estudiar si este subgénero cinematográfico pretendía mostrar el lado “oscuro” de la Transición española; averiguar si el cine quinquí conformaba una crítica del sistema de gobierno del momento; confirmar si este subgénero cinematográfico adquirió una mayor función social a la hora de informar que la propia prensa al mostrarse como espejo de la sociedad de los años 70 y 80; y, finalmente, analizar si los actores que en su día a día eran auténticos quinquís encontraron en la interpretación un refugio para cambiar su estilo de vida.

3.4. Metodología

Si los objetivos de un trabajo de investigación eran la base del estudio (Münch y Ángeles, 2005, p. 42), la metodología es “la construcción de un diseño que responda de modo adecuado y eficaz a los objetivos perseguidos” (Izcara Palacios, 2014, p. 43). Para poder responder de forma eficaz a los objetivos planteados, lo primero que tuvimos que hacer fue delimitar el periodo en el que este estudio se iba a centrar puesto que el fenómeno quinquí se trata de una figura perdurable en el tiempo que sigue existiendo en los días que corren. Debido a que la base del estudio aquí presente es el cine quinquí, este análisis se centra en los años comprendidos entre 1977 y 1988, época en la que dicho subgénero cinematográfico se encontraba en su periodo de grandeza.

Para la consecución de los objetivos planteados anteriormente, hemos realizado una exhaustiva búsqueda bibliográfica relacionada con nuestra temática puesto que hemos decidido centrarnos en una época ya pasada de un sector social concreto. Entre los libros encontrados para la realización de este análisis destacan *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*, libro de Joaquín Florido Berrocal, Luis Martín-Cabrera, Eduardo Matos-Martín y Roberto Robles Valencia que se centra en la época, sector social y género cinematográfico que es materia de nuestro estudio; y *Crónicas quinquís*, de Javier Valenzuela, libro que recoge una serie de crónicas sobre dicho grupo social que fueron publicadas en los años 80 en el periódico *El País*.

Además, dado que el eje central de este estudio es el cine quinquí, hemos realizado una detallada visión de películas pertenecientes a este subgénero cinematográfico. Para una

mejor comprensión, hemos decidido sintetizar nuestro material de trabajo –puesto que dentro del cine quinquí se encuentra un amplio número de largometrajes- y utilizar en nuestro análisis un total de quince películas. Las películas que han servido de estudio para este análisis son las siguientes: *Perros callejeros* (1977), *El diputado* (1978), *Perros callejeros II: Busca y captura* (1979), *Los últimos golpes de El Torete* (1980), *Navajeros* (1980), *Deprisa, deprisa* (1981), *Barcelona sur* (1981), *Colegas* (1982), *El pico* (1983), *El pico 2* (1984), *Yo, ‘El Vaquilla’* (1985), *Perras callejeras* (1985), *El Lute: camina o revienta* (1987), *El Lute II: mañana seré libre* (1988), *Matar al Nani* (1988). Hemos elegido estas quince películas de entre todas las existentes para comparar lo que en ellas se muestra con lo que en realidad ocurría entorno a los jóvenes delincuentes de la España de la transición y la recién nacida democracia, porque se encuadran en el periodo de máximo esplendor de este subgénero cinematográfico comenzando en 1977 y llegando a su ocaso en 1988.

También hemos realizado una serie de fichas de análisis de películas para sintetizar en ellas los temas y estrategias más recurrentes de este cine quinquí y, de este modo, poder comparar dichos puntos con las circunstancias que atravesó este grupo social durante los años 70 y 80 en España. Estas fichas incluyen: título de la película, nombre del director, nombre de los actores principales, año de estreno y a continuación una división en dos partes. La primera parte va destinada a las técnicas a las que recurre el cine quinquí para tratar de plasmar la realidad de forma verídica. Entre dichas estrategias encontramos hiperrealismo, final trágico, música como narradora y quinquí protagonista. Si esas técnicas aparecen en la película en cuestión, se responderá con ‘sí’. Si por el contrario esa técnica no se ha utilizado en la película a analizar, se responderá con ‘no’.

La segunda parte de estas fichas de análisis se responde del mismo modo que la anterior siendo la única diferencia que en lugar de analizar las técnicas llevadas a cabo en cada película, se analiza una breve lista de temas característicos del cine quinquí que coincidían con el contexto social, económico y político en el que se encontraba el fenómeno quinquí de la Transición y de los primeros años de la democracia española. Estas fichas de análisis nos ayudan a la hora de realizar estadísticas o gráficos y se encuentran incluidas como anexo de este estudio. El modelo de ficha de análisis es el siguiente:

PELÍCULA	
DIRECTOR	
ACTORES PRINCIPALES	
AÑO DE ESTRENO	
	ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS UTILIZADAS
HIPERREALISMO	
FINAL TRÁGICO	
MÚSICA NARRADORA	
QUINQUI PROTAGONISTA	
	ANÁLISIS DE LOS TEMAS TRATADOS
DROGAS	
DELINCUENCIA	
PROBLEMAS FAMILIARES	
AUSENCIA DE FORMACIÓN	
PROSTITUCIÓN	
HOMOSEXUALIDAD / TRANSEXUALIDAD	
MISERIA	
PARO	
ABUSOS DE PODER	
NULA REINserCIÓN / REHABILITACIÓN	

Para comprender esta ficha de análisis en su plenitud, hemos de explicar algunos de los ítems aquí presentes y que, de este modo, no existan confusiones. Comenzaremos la explicación por *Análisis de las técnicas utilizadas*. *Hiperrealismo* hace referencia a si en la película a analizar se cuentan historia reales, se recurre a la jerga utilizada por los jóvenes delincuentes (o el caló), o predominan escenarios como cárceles, centros de menores, barrios bajos, etc. *Final trágico* se refiere a si el final de la película es duro, trágico. Con *Música narradora* nos referimos a si las canciones que aparecen en la

película están en armonía con lo que está ocurriendo, es decir, si la música y la película en cierto modo están hablando del mismo asunto. *Quinqui protagonista* hace referencia a si alguno de los protagonistas de la película es –o ha sido- delincuente en su vida real, es decir, un quinqui. Seguiremos con la explicación de solo dos de los ítems del apartado *Análisis de los temas tratados* ya que la mayoría se entienden por sí mismos. Con *miseria* nos referimos a si alguno de los personajes de la película vive en la pobreza o se encuentra en algún momento en circunstancias infrahumanas ya sean económicas, sociales e incluso higiénicas. *Abusos de poder* se refiere tanto a abusos físicos por ejemplo por parte de policías a delincuentes, como a abusos ejercidos por una persona/institución que tenga un estatus superior que la persona sobre la que está ejerciendo esa superioridad. Con *Nula reinserción/rehabilitación* nos referimos a si en la película se habla o se muestra de algún modo que los jóvenes delincuentes contaban con pocas o con ninguna oportunidad para salir del círculo vicioso de la delincuencia o de las drogas.

Por otra parte, para comparar lo plasmado en estas películas con lo que ocurría en la realidad, y de este modo poder corroborar o no si el cine quinqui tenía ese carácter informativo del que hablamos, hemos recurrido a la lectura y visionado de reportajes, documentales, noticias, artículos y entrevistas publicadas por conocidos medios informativos españoles. Para conocer si la prensa mostraba la problemática entorno al fenómeno sociológico quinqui, hemos optado por buscar noticias y artículos de la época en este trabajo estudiada en *El País* y *La Vanguardia*, medios que cuentan con una extensa y gratuita hemeroteca online.

Puesto que la música presente en películas del cine quinqui juega un papel de notable importancia en cuanto a narrar lo que ocurría en aquella época, para este análisis hemos utilizado también como fuente las canciones que ponen banda sonora a estos largometrajes y otras relacionadas con la vida de algunos quinkis aunque no llegaron a sonar en ninguna de estas películas. Entre ellas podemos destacar *Al Torette*, del grupo musical Bordón 4, o *El Vaquilla*, de Los Chichos.

Para contar con una mayor pluralidad en cuanto a puntos de vista se refiere, la realización de entrevistas a personas con conocimientos específicos relacionados con la materia de nuestro estudio ha sido de vital importancia. Para conocer más el perfil del delincuente, entrevistamos a Paula López, psicóloga criminal; para acercarnos al papel de la música en el cine quinqui, Sergio López, más conocido como Haze, rapero y filólogo hispanico sevillano, nos concedió una entrevista; por su parte, el director de cine y productor

musical Carlos Salado también aceptó ser entrevistado para nutrirnos con sus conocimientos sobre estrategias cinematográficas y cine neoquinqui²; por último, Eduardo Fuenbuena, historiador y escritor español autor de *Lejos de aquí*, libro que, entre otros temas, está enfocado en la vida de José Luis Manzano y Eloy de la Iglesia, también aceptó ser entrevistado para nuestro estudio.

Debido a que el fenómeno quinquí se encuadra en el último periodo de la dictadura franquista y en los años correspondientes a la Transición y al nacimiento de la democracia, hemos recabado información sobre esta época a través de libros y publicaciones de diversos medios de comunicación. Puesto que este grupo social se vio afectado tanto por problemas sociales como por motivos económicos y políticos, las leyes vigentes durante aquellos años también nos servirán como fuente en nuestro análisis.

² El cine neoquinqui es un subgénero cinematográfico derivado del cine quinquí de los años 70 y 80 que no deja de ser cine quinquí moderno y actual.

4. Fundamentos teóricos del fenómeno quinquí

En este apartado trataremos los aspectos teóricos del fenómeno quinquí como por ejemplo las circunstancias que llevaron a su aparición, sus características, datos sobre el marco político, económico y social en el que se encontraba dicho fenómeno y nos adentraremos en la cultura quinquí, donde veremos la gran influencia que tuvo el cine y conoceremos a algunos de sus más destacados representantes.

4.1. Fenómeno quinquí: la sociedad oculta de la Transición española

Antes de comenzar a tratar el eje principal de este análisis, es decir, el cine quinquí y la función informativa de este, es fundamental descubrir el contexto en el que se enmarca este subgénero cinematográfico y comprender quiénes fueron los protagonistas de estas películas, es decir, los quinquís. Además, es necesario conocer cómo nació este fenómeno sociológico, cuáles eran sus rasgos más representativos y cuáles fueron las causas de las circunstancias que le rodeaban y que gestaron el perfil de estos delincuentes juveniles.

4.1.1. El nacimiento del quinquí como grupo social

Según el diccionario de la RAE, el quinquí es aquella ‘persona perteneciente a cierto grupo social marginado, que generalmente se gana la vida como quincallero ambulante’, pero también lo define como ‘persona que comete delitos o robos de poca importancia’. Pues bien, en un principio, lo que se entendía por ‘‘quinquí’’ coincidía con la primera definición. El quincallero ambulante es la persona que comercializa o fabrica objetos de latón, aluminio o cobre, normalmente a precios muy económicos, como por ejemplo recipientes, tijeras o lámparas. Estos productos son la quincalla y el modelo de comercio es conocido como quincallería.

Años después, debido a una serie de cambios en la vida de estos quincalleros, el término quinquí comenzó a relacionarse con jóvenes que habitaban los conocidos como barrios bajos³ o barrios desfavorecidos, cuya economía estaba sustentada en la comisión de

³ El término ‘‘barrio bajo’’ es utilizado para referirse a aquellos barrios obreros donde las personas que los habitan poseen un bajo nivel económico. Frente a este concepto se encuentra el de ‘‘barrio alto’’ que hace referencia a aquellos lugares habitados por clases sociales con un mayor nivel adquisitivo.

delitos y “trapicheos” y cuya etnia generalmente era la gitana. Es justo en esta definición del quinqui en la que se basa el presente estudio.

La imagen del delincuente juvenil que vive al margen de la ley, que habita barrios en los que las infraestructuras básicas brillan por su ausencia, que roba coches, que viene de familias obreras normalmente desestructuradas o disfuncionales, que pega tirones de bolsos, que carece de preparación académica y laboral, que atraca con navajas, que pasa horas en el descampado junto a sus colegas y que es probable que consuma algún tipo de estupefaciente, queda bastante alejada de la imagen oficial que pretendía dar el país por aquel entonces ya que el periodo de máximo apogeo del quinqui, tal y como lo conocemos hoy en día, coincidió con los últimos años del franquismo⁴ y con esa época de la historia española en la que el país supuestamente se modernizaba tras la muerte de Francisco Franco: la Transición. Según Eduardo Matos-Martín, la Transición no fue un periodo tan pacífico y modélico como siempre se ha dicho y este grupo social es un claro indicio de ello:

Las historias de los quinquis, por lo tanto, subvierten algunas de las construcciones elaboradas desde la oficialidad: la imagen de modernidad que pretendía irradiar el país o la supuesta bonanza de ese tiempo histórico [...]; la hipótesis de un nuevo sujeto nacional (europeo, cosmopolita, liberado del pasado y en sintonía con los discursos celebratorios), poniendo al descubierto cómo amplios segmentos demográficos estaban muy alejados de semejante modelo de subjetividad; o, finalmente la falacia de una transición pacífica y libre de conflictos (falacia basada en la idea de que no hubo una nueva confrontación bélica), revelando un contexto social violento y destapando la existencia continuada de un aparato represivo con claros nexos con la dictadura (2015, p. 106).

Puesto que la existencia del quinqui ponía en cuestión esa nueva imagen de la España transicional, se dejó a dicho grupo social al margen de todo discurso o relato oficial y se optó por mostrar una cara de la juventud española que en cierto modo sí coincidiera con

⁴ En cuanto a la fecha exacta del nacimiento de este fenómeno sociológico hay ciertas discrepancias puesto que algunos autores opinan que surgió a finales de los años 70 y otros piensan que apareció antes con conocidos personajes como por ejemplo ‘El Lute’ y Medrano. Además, el periódico *ABC* utilizó el término ‘quinqui’ en su número del viernes 21 de mayo de 1965 en el reportaje *Medrano y sus ‘quinquis’*.

esta nueva era. Es aquí donde entra en juego la conocida *movida madrileña*⁵ como estrategia política del Estado para dar al exterior esa imagen moderna y rompedora que tanto deseaba. Pero esa imagen de chicos rebeldes con crestas, pelo cardado, cuero y tachuelas que estaban en contra del sistema no era del todo cierta ya que, como dijo Rafa Cervera en un artículo publicado por *Magazine*, suplemento de *El Mundo*: “Entre 1984 y 1985, el poder político usaba la movida como plataforma promocional de su proyecto de cambio. Pero lo cierto es que el supuesto cambio no era tan profundo” (2002, párr. 19).

La realidad es que los jóvenes que pertenecían a este fenómeno urbano supuestamente contracultural vivían en armonía con el poder, aceptaban la idea del “consenso” y se encontraban integrados en la sociedad. En este sentido, la *movida* podría verse como una corriente artística compuesta por rebeldes acomodados. Se trataba de la cara visible, satisfactoria y positiva del cambio que suponía la Transición. Pero los verdaderos excluidos que no encajaban en el sistema establecido eran los quinquis, ese grupo social que vivía en la miseria y la marginalidad y que se topó durante la Transición –y la posterior democracia- con sus vivencias más duras.

No se trata de pensar que otra generación lo hubiera hecho mejor. Ni siquiera que, por criticar aquel proceso, quien hace el reproche gane en moral a los criticados. Se trata de sacar de su ensimismamiento a quienes, de tanto repetirlo, terminaron creyéndose su propia mentira. Lo reprochable no es la impotencia de la época, sino la falta de honestidad de sus voceros. Lo deshonesto es no afirmar: “Hicimos lo que pudimos, lo que nos dejaron, lo que nos atrevimos”. Esconderlo tras una arrogante: “Nos corresponde la mayor hazaña democrática de la historia de España”. No se trata de reprochar a nadie que fuera cobarde. Se trata de reprocharle que diga que fue un héroe. Una Transición perfecta que no deja entender una democracia tan imperfecta. Y que además, de una manera muy injusta, deja fuera de foco a la gente que volvió a intentarlo, la que no compró el “consenso” al que obligaban los vencedores de la guerra, el que querían los ganadores de la nueva etapa. (Monedero, 2013, p. 25-26).

⁵ El fenómeno artístico de *la movida madrileña* surgió en Madrid, de ahí su nombre, pero posteriormente se fue extendiendo por el resto del país y pasó a conocerse simplemente como *movida*.

4.1.2. Migraciones rurales, crisis económica y educación: Del tardofranquismo a la Transición española

La aparición del fenómeno quinqueni no surgió de la noche a la mañana, sino que se produjo tras una serie de circunstancias entre las que destaca la migración de personas -que por lo general no contaban con un alto nivel económico puesto que el campo daba pocos beneficios- que vivían en zonas rurales a las ciudades debido a que tenían unas condiciones laborales nefastas en el campo y veían en el trabajo en la industria cierta esperanza para mejorar su nivel de vida. Amanda Cuesta resume de forma breve y clara cómo era el proceso de llegada a las grandes ciudades por parte de esos habitantes de zonas rurales:

Las familias más afortunadas se apoyaban en parientes y paisanos para aterrizar en las zonas industrializadas. Con frecuencia varias de estas familias se hacinaban en un mismo piso, otras se autoconstruían infraviviendas en las barriadas de chabolas, y en cuanto se lo podían permitir adquirirían un pisito propio y entonces otra familia recién llegada, a menudo de su mismo pueblo, ocupaba su lugar (2009, p. 15).

Según Amanda Cuesta, este éxodo rural, que se inició en los años 50, provocó un déficit de viviendas en distintas ciudades españolas como por ejemplo es el caso de Madrid, lugar en el que se pasó de 1.823.418 habitantes en 1950 a 4.686.895 en solo treinta años (2009, p. 15). Para tratar de hacer frente a dicho déficit y puesto que el chabolismo no daba una buena imagen del país ni de Francisco Franco como Caudillo de España, el Estado puso en marcha desde la Obra Sindical del Hogar y Arquitectura⁶ los Planes de Urgencia Social que estaban destinados a ‘absorber el mayor número de chabolistas en el menor tiempo posible y al coste más bajo’ (Cuesta, 2009, p. 16).

La consecuencia de esta creación compulsiva de hogares a bajos costes no fue la desaparición de los barrios chabolistas –puesto que las chabolas las ocupaban nuevos inmigrantes rurales-, sino la aparición de barrios bajos periféricos compuestos por viviendas de pequeñas dimensiones con infraestructuras de baja calidad, donde servicios

⁶ La Obra Sindical del Hogar y Arquitectura fue un organismo que operaba durante la dictadura franquista en España y que se encargaba de la construcción de viviendas que posteriormente se vendían a bajos precios.

básicos como alumbrado, escuelas, centros médicos o servicios de limpieza no tenían cabida y donde ni siquiera se crearon zonas verdes en las que los habitantes de estos barrios pudieran pasar el rato. Surge así el fenómeno conocido como chabolismo vertical⁷ y barrios como por ejemplo La Mina en Barcelona, Otxarkoaga en Bilbao, las 3000 Viviendas en Sevilla, San Blas en Madrid o las Mil Viviendas en Alicante.

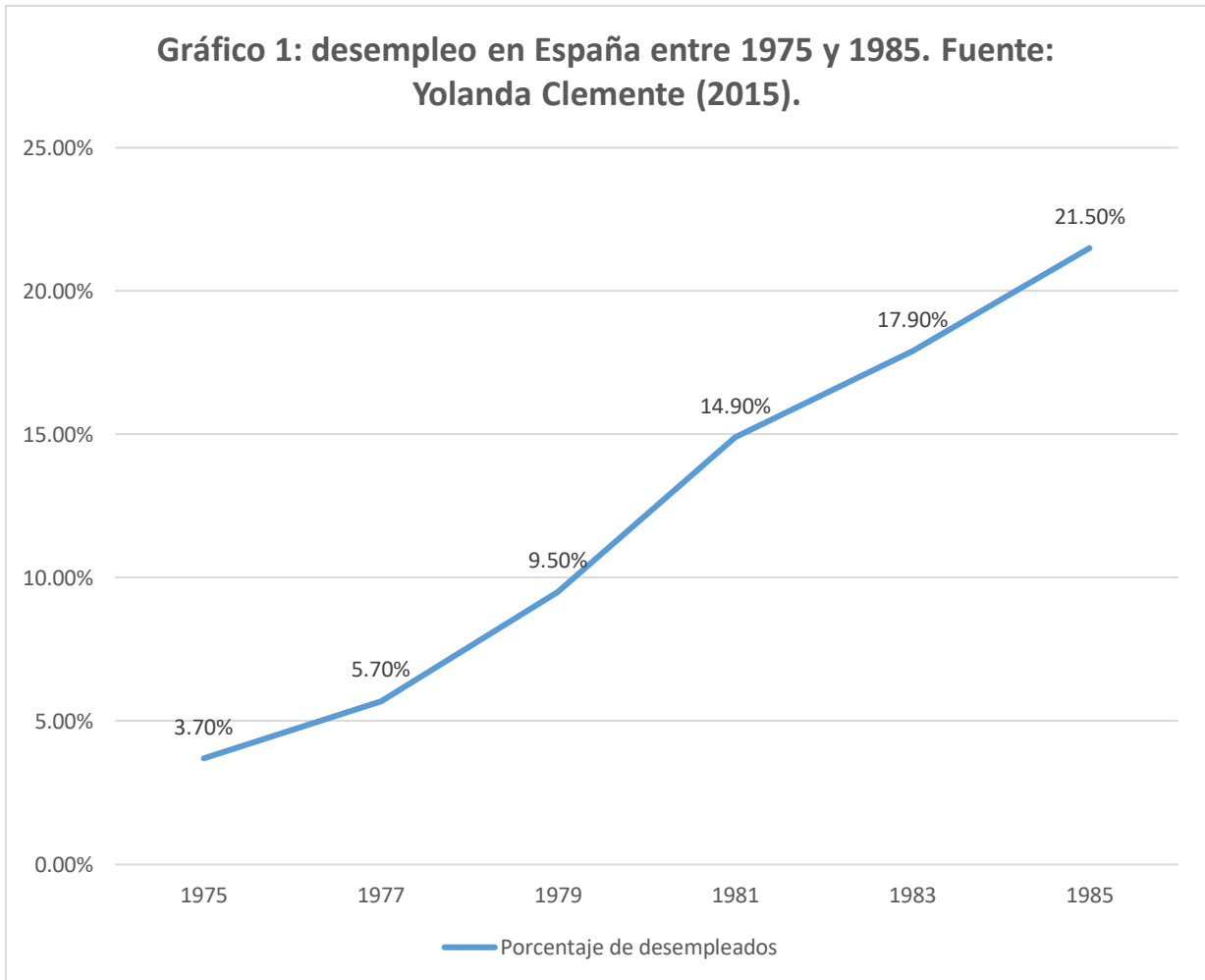
El hecho de haber creado barrios marginales –y marginados-, suburbios en el extrarradio de esas grandes urbes que los ciudadanos rurales veían con esperanza, provocó la aparición de estos grupos sociales marginados conocidos como quinquis, jóvenes excluidos socialmente que no encontraban otra forma de vida que no fuese delinquir. Las personas nacidas y criadas tanto en barrios chabolistas como en este chabolismo vertical no tenían una infancia digna ni poseían las mismas oportunidades que podrían tener niños de otros lugares: por una parte, como ya se ha mencionado, no contaban con zonas verdes en las que relacionarse con sus amigos como hace cualquier niño a esa edad; por otra parte, tampoco podían ir a la escuela puesto que en sus barrios se ausentaban los centros escolares y, además, contaban con problemas en el transporte público, lo que no les otorgaba la oportunidad de desplazarse a centros escolares de otros barrios.

Una vez que estos niños se hacían mayores tampoco poseían las mismas oportunidades laborales que tendría una persona de otro lugar ya sea por la ausencia de educación escolar, por no haber aprendido un oficio o por el estigma social de vivir en un barrio bajo. La realidad es que los jóvenes no veían un futuro muy esperanzador. Hemos de tener en cuenta que las familias que habitaban estos barrios marginales eran familias con un nivel adquisitivo muy bajo y que trataban de sobrevivir el día a día como podían.

Otra circunstancia que propició la imagen del quinquí en la que se basa este TFG fue la crisis económica del petróleo de los años 70 que provocó un aumento del paro entre el que destacaba el paro juvenil. Según un gráfico realizado por Yolanda Clemente en 2015, el desempleo en España no hizo más que aumentar desde 1975 hasta 1985:

⁷ El chabolismo vertical es llamado así porque consistía en realojar a familias con pocos recursos económicos que solían vivir en chabolas construidas por ellas mismas en viviendas de protección oficial por lo general de baja calidad y de pequeño tamaño.

Gráfico 1: desempleo en España entre 1975 y 1985. Fuente: Yolanda Clemente (2015).



Si a las circunstancias anteriormente citadas le sumamos la imposibilidad de conseguir un puesto laboral digno debido a la crisis, los jóvenes (y los no tan jóvenes) acabaron recurriendo a un método poco ortodoxo –aunque al parecer el más eficaz para ellos- para conseguir dinero o bienes de valor, es decir, recurrieron a la delincuencia. La venta de drogas, los tirones de bolsos y los atracos con navajas a establecimientos fueron los actos que más caracterizaron a estos quinquis. A estas dificultades tendríamos que sumarle otra traba más en el camino de alguna de estas personas puesto que, si a alguno de ellos lo cogían delinquiendo y acababa en la cárcel, el estigma aumentaba a su salida: criado en barrio marginal, sin formación académica, delincuente y expresidiario.

La situación se hizo insostenible tanto para estos jóvenes delincuentes como para las personas de su entorno cuando afloró el consumo de drogas teniendo la heroína el papel protagonista en los años 80:

A la mala situación económica que cruzaba el país se sumó otro fenómeno totalmente nuevo. Muchos de estos delincuentes eran drogadictos y robaban en pleno mono para obtener la dosis que necesitaban consumir a diario. Así que se creó un estilo de vida yonqui consistente en robar y gastarse el botín entero en interminables orgías narcóticas. La heroína fue una auténtica pandemia (Cuesta, 2009, p. 35).

Según Ramón Vendrell, en 1983 murieron 266 personas por sobredosis de heroína (2017, párr. 8). Por el mismo motivo fallecieron 170 personas en 1984, 143 en 1985 y 189 en 1986, tal y como informa *El País*⁸ en una publicación del 9 de mayo de 1987. Según Ana Alfageme, en 1988 fallecieron otras 272 personas debido a la heroína (1989, párr. 2) y 177 fallecieron por el mismo motivo solo en el primer semestre de 1989, lo que supuso un aumento de casi el 70% “con respecto al mismo periodo de 1988, que registró 104 fallecidos” (1989, párr. 1). Tal fue el impacto de la heroína en los jóvenes de la época que esta generación pasó a conocerse como *generación perdida* puesto que un importante número de los que pertenecieron a ella fallecieron.

A pesar de que para hacerle frente a la situación de la delincuencia y de la drogadicción en 1977 se aprobó el Real Decreto 2273/1977, de 29 de julio, por el que se modifica el Reglamento de los Servicios de Instituciones Penitenciarias y cuyo Artículo 1.1. dicta lo

⁸ La heroína causó 189 muertes en España en 1986. (9 de mayo de 1986). *El País*.

siguiente, esa “labor reformadora y de reinserción social” de la que se habla no se llevó a la práctica:

Artículo 1.1. Las Instituciones Penitenciarias que se regulan en este reglamento tienen como fin primordial realizar una labor reformadora y de reinserción social, además de la retención y custodia de los detenidos, presos y sentenciados, en orden a la ejecución de las penas y medidas correspondientes. Su actividad se desarrollara con las garantías y dentro de los límites establecidos por las leyes, reglamentos y resoluciones judiciales (Real Decreto 2273/1977, de 29 de julio, párr. 17).

Según Ramón Vendrell, en la cárcel de la Modelo no había “ni rastro de psicólogos, educadores, criminólogos... Tampoco había ningún programa de redención ni actividades” (2017, párr. 2). Los presos, además de estar privados de su libertad, tenían que enfrentarse a un día a día en el que no se hacía nada. No tenían con qué entretenerse ni contaban con la ayuda de expertos en la materia que les ayudaran a reinsertarse. Algo muy parecido ocurría con la adicción a las drogas: en 1984 los únicos centros “especializados” en drogodependencias eran el Hospital Psiquiátrico Penitenciario de Carabanchel en Madrid y otro similar en Alicante (Valenzuela, 1984, párr. 13).

El único método que se llevaba a cabo en el Hospital Psiquiátrico Penitenciario de Carabanchel para tratar a los politoxicómanos era privarlos del consumo de estupefacientes tal y como explica Valenzuela: “Consiste en una desintoxicación por el procedimiento de privarle absolutamente de la droga. El interno recibe algunos analgésicos contra el dolor, algunos ansiolíticos para enfrentar la angustia y algunos inductores del sueño para combatir el insomnio” (1984, párr. 20).

Por último, pero no por ello menos importante, hemos de mencionar la influencia que ha tenido la educación recibida en casa a la hora de moldear el carácter de estos jóvenes ya que esto puede conformar un factor de riesgo para la futura comisión de delitos. Para Paula López, psicóloga criminal, la clave en cuanto a la delincuencia está en la educación y la prevención, tal y como explica en una entrevista⁹ realizada para este análisis. La educación por parte de padres, familiares en general o tutores es fundamental. Sergio López, filólogo hispánico y rapero sevillano más conocido como Haze, coincide con esta

⁹ Entrevista a Paula López, psicóloga criminal. Puede encontrarse en el anexo.

idea de la importancia que tiene la educación a la hora de prevenir futuros comportamientos delictivos y así lo explica en un entrevista realizada para este estudio: “La educación es el alimento del alma que nos hará seres disciplinados, responsables y, en definitiva, buenos y útiles ciudadanos. Y terminaré citando a Malcolm X: "Sin educación, no vas a ir a ningún lado en este mundo"” (Entrevista¹⁰).

En cuanto a la influencia de la educación en los comportamientos delictivos, el criminólogo Javier Guillén Hermosín realizó un interesante estudio como Trabajo Fin de Máster que puede ayudarnos a comprender mejor la situación de los jóvenes delincuentes de los años 70 y 80. Según Guillén Hermosín, hay una relación directa entre los estilos educativos parentales y los tipos de apego que desarrollen los menores.

Guillén Hermosín asegura que “el estilo educativo que más beneficiará a producir un apego seguro en el menor será el democrático dado que así se favorecerá un contexto seguro y de disponibilidad por parte de figuras referentes y auxiliares que permita “contener” determinadas experiencias” (2019, p. 17). Según esta reflexión y siguiendo con el análisis de este criminólogo fundamentado en los estilos educativos parentales estudiados por José Vicente Peña Calvo, Catedrático de Teoría e Historia de la Educación, si los padres ejercen un estilo educativo autoritario (basado en el uso de la fuerza y en la subordinación del menor), un estilo educativo permisivo (en el que los padres complacen a sus hijos y se lo toleran todo sin un atisbo de autoridad), o un estilo educativo negligente (donde los padres no invierten tiempo en sus hijos), el menor podría desarrollar:

Desequilibrios en el apego de forma que, si se producen dinámicas familiares disfuncionales, se pueden formar ambientes criminógenos de forma que, ante la oportunidad de llevar a cabo el hecho punible y con la motivación necesaria (que se presenta de diversas formas como aceptación, necesidad material, reactiva, evasiva, etc.), el menor se desinhiba para la comisión del mismo (Guillén Hermosín, 2019, p. 17-18).

Como veremos a continuación, una importante parte de los jóvenes delincuentes más populares procedían de barrios chabolistas o barrios marginales y habían sido criados en familias desestructuradas o disfuncionales, familias en las que existían malos tratos o directamente eran huérfanos. La nula presencia de una figura de autoridad, de referente,

¹⁰ Entrevista a Sergio López, Haze, rapero y filólogo hispanico. Puede encontrarse en los anexos.

-viéndose empeorada esta situación por la falta de recursos para poder vivir dignamente- provocaba que estos jóvenes se educaran por sí mismos en la calle.

4.1.3. La mitificación del delincuente

A pesar de la fama que ganaron algunos jóvenes delincuentes afortunados que tuvieron la oportunidad de actuar en el cine quinquí, muchos otros de estos jóvenes delincuentes se hicieron con una notable popularidad en la sociedad española por la comisión de delitos hasta el punto de que en la actualidad forman parte de nuestra historia. Pasaron de ser delincuentes a convertirse en un mito. A continuación haremos un breve recorrido por la vida de algunos de estos populares quinquís para conocer quiénes eran, cuál era su situación, qué delitos cometieron y cuál fue el desenlace de su vida.

El ejemplo más claro de esta mitificación es el caso de Eleuterio Sánchez Rodríguez, más conocido como ‘‘El Lute’’. Eleuterio es, tal y como lo describe Roberto Robles Valencia: ‘‘El quinquí por excelencia, el originario merchero, quincallero, que da, etimológicamente, sentido al término. Su periplo vital es, por supuesto, una narrativa de la exclusión, de barriadas de chabolas, campamentos gitanos y vidas precarias’’ (2015, p. 199). Eleuterio Sánchez nació el 15 de abril de 1942 en una chabola en el barrio de Pizarrales, Salamanca y, puesto que no contaba con bienes económicos suficientes para sobrevivir, comenzó a delinquir. Robar gallinas fue su primer delito. Tras este delito vendría la consecución de varios más, llegando poco después la condena que probablemente ningún delincuente quiera oír: la pena de muerte.

Según Robles Valencia, el régimen franquista trató de representar a ‘‘El Lute’’ como un monstruo y como un criminal al que había que temer (2015, p. 205). Algunos de los delitos por los que fue castigado en realidad no los llegó a cometer. Tal fue la campaña propagandística llevada a cabo contra ‘‘El Lute’’ por parte de la dictadura, que en 1978 el fiscal pedía 3291 años de cárcel para él y para sus hermanos, según una publicación de *El País*¹¹. Pero a pesar de la imagen que la dictadura franquista quiso mostrar de Eleuterio Sánchez, este siempre achacó la comisión de sus delitos al hambre y a la necesidad y así lo recalcó en una entrevista realizada por Henrique Mariño para *Público*:

¹¹ El fiscal pide 3.300 años de cárcel para ‘‘El Lute’’ y sus hermanos. *El País*. 14 de noviembre de 1978.

Esos delitos no deberían pagarse nunca con cárcel, porque se cometen para comer y subsistir. Los delincuentes son quienes crean las necesidades de protomisericordia que fuerzan a un padre a robar un saco de trigo para darle de comer a sus hijos. Esos son los verdaderos chorizos. Aquí, el que roba un barco es un ladrón, pero el que roba mil barcos es un conquistador. ¡La hostia en bicicleta! ¿Hay alguien más ladrón que los de Bankia y sus tarjetas *black*? (Como se citó en Mariño, 2016, párr. 18).

Finalmente, con la llegada de la democracia a España, “El Lute” fue absuelto¹² de sus delitos y pudo disfrutar de su ansiada libertad. Su vida fue llevada a la gran pantalla en dos ocasiones de la mano de Vicente Aranda.

Otro de los delincuentes juveniles más conocidos de España es “El Jaro”. José Joaquín Sánchez Frutos llegó al mundo el 3 de noviembre de 1962 en Villatobas, provincia de Toledo. A pesar de lo breve que fue su vida, pasó por incontables penurias. Según contó María del Pilar, hermana de “El Jaro”, a Julio César Iglesias en una entrevista publicada en *El País* la madre de ambos era alcohólica y, cuando esta se iba del hogar, los dejaba encerrados en una habitación sin ni siquiera nada que llevarse a la boca. María del Pilar cuenta que aprendieron a abrir la habitación con ayuda de una cuchara y, de este modo, poder escapar para ir a la escuela a pedir comida (como se citó en César Iglesias, 1979, párr. 3). Tanto José Joaquín como sus hermanos sufrieron malos tratos e importantes necesidades.

“El Jaro”, que era otro de los muchos jóvenes que venían de barrios bajos, de familias desestructuradas y sin recursos para salir adelante, desarrolló todo su historial delictivo en Madrid junto a la banda de la que era líder. Esta banda estuvo formada por otros jóvenes delincuentes entre los que se encontraban Guillermo Segura Martín, “El Guille”; “El Payaso”, “El Fitipaldi”, “El Gasolina” y “El Taxista”, tal y como explica el monográfico titulado “José Joaquín Sánchez Frutos, “El Jaro” publicado por *Crónica de la España negra*. Según explicó el periodista Alfredo Semprún Guillén en *ABC*, la primera vez que la banda de José Joaquín pudo darse por desarticulada fue en febrero de 1978 (1979, p. 65). En esas fechas se detuvieron a unos treinta jóvenes y se les culpaba

¹² Si se desea ampliar la información en cuanto al indulto de Eleuterio Sánchez, se recomienda la lectura de El gobierno concede indulto total a Eleuterio Sánchez, “El Lute”, noticia publicada por *El País* el 20 de junio de 1981.

de una serie de delitos como por ejemplo haber dado más de cien “tirones”¹³, cometer cuatro atracos a gasolineras, haber entrado a robar en dieciocho establecimientos y robar cien coches (1979, p.65).

En julio de 1978, la banda de “El Jaro” vuelve a encontrarse casi desarticulada porque algunos de sus miembros se encontraban cumpliendo condena y otros simplemente decidieron abandonar ese estilo de vida. El 30 de julio de 1978, “El Jaro” decidió entrar a robar en un chalé que se encontraba junto al Ministerio de Justicia y, la Guardia civil, que se percató de lo que estaba ocurriendo, le disparó en dos ocasiones. José Joaquín perdió un testículo y pasó una larga temporada recuperándose de las heridas ocasionadas por el arma de fuego (Semprún Guillén, 1979, p. 65).

Poco después de su recuperación, José Joaquín Sánchez Frutos falleció por una herida de bala durante el que su último delito. Un vecino del barrio en el que se encontraba robando le disparó con una escopeta. Tenía dieciséis años. Eloy de la Iglesia llevó la vida de “El Jaro” al cine en 1980.

Como tercer ejemplo de esta mitificación del delincuente tenemos a Juan José Moreno Cuenca, mejor conocido como “El Vaquilla”. Juan José nació ya entre barrotes: su madre, que dio a luz el 19 de noviembre de 1961, estaba encarcelada por robo. De su padre biológico poco se sabe. Según publicó *El Mundo* el 27 de diciembre de 2003¹⁴, Rosa Cuenca tuvo un encuentro sexual con un cantaor y quedó embarazada, pero el hombre no se hizo cargo de Juan José, sino que sería su padrastro quien le daría un apellido: “Su padrastro, que le dio el apellido, falleció a consecuencia de un ataque al corazón cuando huía de la policía después de haber robado en una fábrica” (“El Vaquilla”, un delincuente, 2003, párr. 4).

El joven gitano criado en barrios chabolistas tuvo que recurrir a la delincuencia para subsistir. A los siete años comenzaron sus andanzas: empezó a cometer pequeños hurtos en la escuela y lo expulsaron. A los 10 años se trasladó junto a uno de sus hermanos al Campo de la Bota y fue entonces cuando comenzó a robar coches y a adentrarse en el

¹³ Dar un “tiron” es una expresión que hace referencia a un estilo de robo que se puso de moda en los años 70 y 80 y que consistía –y consiste-, básicamente, en agarrar el bolso, maletín o mochila de alguna persona y tirar para posteriormente sustraer lo que haya en su interior.

¹⁴ “El Vaquilla”, un delincuente víctima de su propia fama. (27 de diciembre de 2003), *El Mundo*.

mundo de los tirones. Pronto conoció los reformatorios, pero de todos encontraba el modo de escapar. Reincidía con tanta frecuencia, que con tan solo catorce años ingresó en La Modelo, tal y como explica Augusto Rey en el reportaje “El Vaquilla”¹⁵: una vida desbocada”¹⁵. El 13 de abril de 1984, ‘El Vaquilla’ protagonizó un motín en La Modelo, tal y como puede verse en el reportaje “Generación Vaquilla” del programa Ochéntame otra vez dirigido por Jordi Barrachina, en el que se exigió la presencia de los medios españoles para reivindicar varias cuestiones: la necesidad de heroína, informar sobre el tráfico de heroína dentro de las cárceles y denunciar las condiciones inhumanas en las que vivían los presos de la quinta galería.

Su vida fue llevada a la gran pantalla en tres ocasiones por José Antonio de la Loma: en *Perros callejeros* (1977), película en la que Ángel Fernández Franco lo interpretaría por encontrarse Juan José preso en la cárcel de Ocaña; en *Perros callejeros II: busca y captura* (1979), donde sería interpretado por Bernard Seray; y en *Yo, ‘El Vaquilla’*, donde él se interpretaría a sí mismo como adulto y Raúl García Losada interpretaría al joven Vaquilla. Juan José Moreno Cuenca falleció el 19 de diciembre de 2003 de cirrosis hepática en el hospital de Can Ruti cuando se encontraba en libertad condicional, según explica Merce Conesa (2003, párr. 1). Morir en libertad fue su última voluntad (‘El Vaquilla’ muere en libertad, 2003, párr. 1).

4.2. El cine como mayor exponente de la cultura quinqu

Para adentrarnos en la materia eje de este estudio, es decir, el cine quinqu, primero veremos qué es la cultura quinqu y para ello recurriremos a la explicación que Joaquín Florido Berrocal, Luis Martín-Cabrera, Eduardo Matos-Martín y Roberto Robles Valencia plasman en la introducción de su libro *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqu en la Transición española*:

La definición de lo que podemos denominar como cultura quinqu tiene unas fechas de puesta en acción, enraizamiento y petrificación que se pueden establecer entre las fronteras permeables de la década que va de 1977 a 1987. Durante esta década el cine, los libros y la música asociados a este movimiento establecieron

¹⁵ “El Vaquilla”¹⁵: una vida desbocada” fue emitido en 1984 por Informe semanal en la cadena RTVE, pero actualmente puede verse a través de la plataforma *YouTube*.

principalmente la idiosincrasia de una cultura que chorreó por las grietas de una nueva España democrática tiñendo de colores indeseables todo lo que se habían intentado aislar y controlar en los barrios periféricos de las grandes ciudades (2015, p. XI-XII).

Puesto que el cine quinquí fue el mayor representante de esta cultura quinquí, la llegada a la gran pantalla de la vida de los jóvenes delincuentes de los años 70 y 80 provocó que dicha cultura quinquí pasara de tener un único camino, ese camino que reflejaba la vida y las condiciones en las que se desarrollaron los quinquís y los problemas a los que tenían que hacer frente como por ejemplo la exclusión social, el paro o la drogadicción, a tener dos. Ese segundo camino – o esa “doble cara”- hace referencia a la popularidad que ganaron un pequeño grupo de jóvenes delincuentes tras convertirse en actores. De la miseria típica representativa de la cultura quinquí, se pasó a asociar a dicha cultura con la fama de unos pocos jóvenes que habían tenido un poco de suerte (Florido Berrocal et al., 2015, p. XIII).

A pesar de que la cultura quinquí desarrollara esta “doble cara”, no podemos ignorar el carácter comunicativo e informativo que esta cultura tuvo –y tiene, puesto que fenómenos artísticos como la música y el cine perduran en el tiempo- y que da pie a que la realización de este análisis sea posible. La música, la literatura y, más concretamente, el cine, ayudaron a retratar y plasmar ante una multitud de personas qué estaba ocurriendo en esa España posfranquista, cómo era la vida de los jóvenes quinquís, cómo estos convivían con la miseria, la delincuencia y las drogas y cómo estos eran tratados por el resto de la sociedad (Florido Berrocal et al., 2015, p. XIII). Esta idea es también apoyada por Sergio López, Haze, quien defiende que las representaciones artísticas de esta cultura quinquí no son apología, sino un modo para mostrar la realidad:

De las películas del género quinquí, destacaría la minuciosa mirada al mundo de la delincuencia en unos tiempos inciertos, en los que la heroína, el "caballo", se ponía de moda en las calles, y muchos de nuestros jóvenes acabaron muertos por una sobredosis, la hepatitis o el sida. Pienso que es necesario mostrarlo, como terapia de choque, que es positivo que la sociedad, aunque esa no sea su realidad, sepa qué pasa en la periferia de sus ciudades o pueblos (Entrevista¹⁶).

¹⁶ Entrevista a Sergio López, Haze, rapero y filólogo hispanico. Puede encontrarse en el anexo.

4.2.1. Cine quinquí como subgénero de cine social

Son muchas las publicaciones que se refieren al cine quinquí como un género cinematográfico propiamente dicho, pero nosotros, que partimos de la idea del carácter social que este cine tiene, nos quedamos con parte de la definición que Eduardo Fuembuena, historiador, escritor y biógrafo de José Luis Manzano y Eloy de la Iglesia, importantes representantes del cine quinquí, aportó en un coloquio que tuvo lugar en el programa Historia de nuestro cine en *RTVE* (2019)¹⁷. Para Fuembuena el cine quinquí como género no existe. Según él se trata de un grupo de películas que retratan el mundo lumpen de la época de los años 70 y 80 y que pertenecen al cine social puesto que muestran la realidad de lo que estaba ocurriendo por aquel entonces. Según esta definición, y, a pesar de que el término ‘‘quinquí’’ a Fuembuena no le parece del todo correcto, podemos, entonces, referirnos a este conjunto de películas como subgénero cinematográfico quinquí.

El periodista Guillermo Alonso escribió un artículo para la revista *ICON* en el que decía lo siguiente:

¿Qué era el cine denominado quinquí (un mote que no gustaba nada a algunos de sus artífices)? Eran historias de delincuencia, drogas y amor que triunfaron a finales de los setenta y principios de los ochenta y casi siempre tiraban de actores no profesionales, directamente recogidos de las calles. No eran prodigios visuales y tampoco tenían guiones redondos, pero con su mezcla de tragedia, lumpen, sexo y honor se cuentan entre las películas más efectivas y exitosas que ha dado el cine español y han alcanzado, con el tiempo, el estatus de radiografía social de ese extrarradio que el poder olvidó (2019, párr. 2).

Como podemos ver, el cine quinquí es un subgénero cinematográfico que, además de otros muchos temas, trata, mayormente, temas sociales característicos de la España transicional y posfranquista como por ejemplo la delincuencia, la miseria en los barrios bajos, las drogas, las penas privativas de libertad, la falta de oportunidades laborales, los abusos de autoridad etc. Este subgénero se centraba en el lumpen, en la cara oscura,

¹⁷ Este coloquio fue producido por José Luis Pastor, dirigido por Paco Quintanar y emitido por *La 2* de *RTVE* el 20 de julio de 2019.

comprometedora, incómoda y más desagradable de una España que intentaba mostrarse moderna, pacífica y democrática tras casi cuarenta años de dictadura.

El cine quinquí trató de mostrar cómo algunos grupos sociales se encontraban al margen del discurso oficial que transmitía por aquel entonces el Estado. Apartados, marginados, excluidos y, a su vez, con pocos o ningún recurso con los que vivir, los jóvenes se echaron a la calle y a la delincuencia, una delincuencia que posteriormente se vería agravada con la llegada de la heroína y, como consecuencia, por el SIDA.

En cuanto a esta idea de cine quinquí como subgénero del cine social, Gérard Imbert opina que la situación política, económica y social en la que crecieron estos jóvenes delincuentes, así como los medios que utilizaban para llevar a cabo sus actos delictivos - como por ejemplo el robo de coches, estrategia que queda muy bien en la gran pantalla a través de la proyección de imágenes llamativas y espectaculares-, provocó que el cine quinquí se apoderara ‘de todo eso hasta crear un subgénero ‘ (Imbert, 2015, p. 59-60).

Otra defensa del carácter social del cine quinquí la encontramos de la mano de Jordi Costa en el programa Historia de nuestro cine (2016) presentado por Elena Sánchez. El crítico cinematográfico explica que el cine quinquí es un cine que combinaba principalmente dos elementos: la denuncia social y el cine de acción. Además, Costa explica que este subgénero ‘intentaba reflejar la problemática, muy presente en aquellos momentos, que era el incremento de la delincuencia juvenil en un clima general de inseguridad ciudadana muy condicionada por la precariedad laboral de entonces’. En este mismo programa se puede ver un vídeo de José Antonio de la Loma, director de cine considerado como el padre de este subgénero quinquí, en el que se lamenta de que los jóvenes delincuentes que actuaron en sus películas no supieran aprovechar esa oportunidad para encauzar su vida y salir de esa vida delictiva que conocían hasta ese momento, dejando intuir que su labor social no solo se limitaba a representar a la sociedad en la gran pantalla, sino que también pretendía ayudar en la realidad a los jóvenes que actuaron en sus películas. Sobre esta pretensión social de De la Loma, Joaquín Florido Berrocal aporta lo siguiente:

Al director catalán no se le puede negar el haber logrado levantar un interés masivo en el caso de la epidemia de delincuencia juvenil que azotaba la sociedad española durante esos años, reflejar problemas sociales como el de la prostitución y la droga, o hacer un hueco en la sociedad a diferentes minorías y grupos

marginales en España como el quinquí, el gitano, la mujer, la prostituta o el travesti homosexual¹⁸. (2015, p. 147).

En cuanto al inicio del periodo de mayor popularidad de lo que hoy conocemos como cine quinquí, hemos de decir que existen ciertas discrepancias ya que, como explica Joaquín Florido Berrocal, profesor de literatura española y estudios culturales en Southern Illinois University Edwardsville, para él el largometraje que dio inicio al cine quinquí fue *Perros callejeros* (1977), del ya mencionado José Antonio de la Loma, pero otros autores, como es el caso de Amanda y Mery Cuesta, opinan que existen otras películas quinquís que preceden a la ya mencionada que serían, por ejemplo, *El último viaje* (1973), de De la Loma o *Juventud drogada* (1977) de José Truchado (Florido Berrocal, 2015, p. 131).

Nosotros tomaremos *Perros callejeros* (1977) como la película que inició el esplendor del subgénero quinquí debido a que el año de su estreno fue la segunda película más taquillera de la historia de España¹⁹ y a que numerosos autores y periodistas se refieren a José Antonio de la Loma como el creador del subgénero quinquí con la ya mencionada película, como es el caso de Jesús Jiménez (2018, párr. 1) y Jorge-Mauro de Pedro (2015, párr. 1).

A pesar de la labor social que este cine trataba de llevar a cabo, el desarrollo del subgénero quinquí, entre otros, llegó a verse truncado con la aprobación en 1982 de la conocida como Ley Miró. Pilar Miró, por entonces Directora General de Cinematografía nombrada por el gobierno del PSOE en 1982, optó por realizar ciertos cambios en las estructuras institucionales del cine español para liberar a este fenómeno artístico de las estructuras establecidas durante la dictadura de Francisco Franco. Según cuenta Alberto Leal, entre sus reconocidos logros se encuentra la abolición de la censura tan característica de la España dictatorial pero, como la Directora General de Cinematografía pretendía crear un cine de “mayor calidad” para darlo a conocer fuera de las fronteras españolas, recurrió a la realización de donaciones a propuestas cinematográficas analizadas por una Subcomisión de Valoración Técnica “que estudiaba la calidad de la propuesta, su

¹⁸ Nosotros no estamos de acuerdo con el término “travesti” utilizado por Florido Berrocal puesto que tiene una connotación negativa. Preferimos el término “transexual”.

¹⁹ Estos datos los aporta el crítico cinematográfico Jordi Costa en el ya mencionado programa Historia de nuestro cine (2016) presentado por Elena Sánchez.

viabilidad y la rentabilidad de otros proyectos anteriores” (Leal, 2007, párr. 3). Dicho con otras palabras, las subvenciones irían destinadas a quienes ellos creyeran conveniente juzgando a priori si la propuesta era de buena calidad.

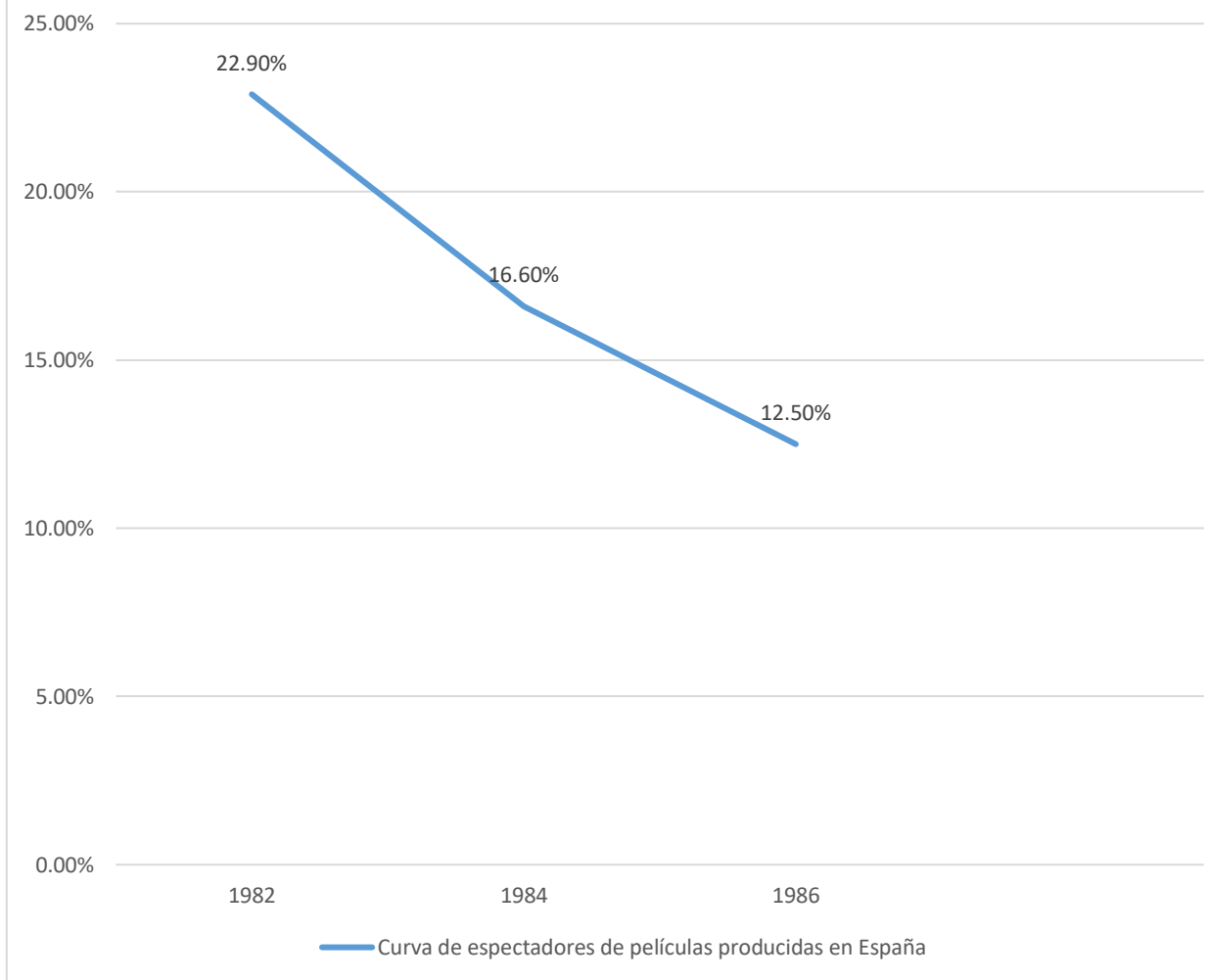
En palabras de Antonio Gómez L-Quñones, esta nueva Ley Miró que respaldaba la creación de un cine de calidad: “Perseguía educar y satisfacer el gusto de una clase media, urbana, universitaria o profesional que buscaba entretenimiento accesible pero bajo un envoltorio noble” (2015, p. 188). Por tanto, que la Ley Miró apoye el cine de “buena calidad” implica la existencia de producciones cinematográficas consideradas de “mala calidad”. Entre este cine de “mala” o “baja” calidad encontramos el subgénero quinquí:

El desprecio nada original que tradicionalmente ha mostrado la crítica cinematográfica en España hacia el cine quinquí tiene que ver, como muestran varios ensayos en este volumen, con el alineamiento táctico de estos críticos con los presupuestos estéticos de la Ley Miró (1982) que en ese momento promovió desde los aparatos del Estado un determinado tipo de cine experimental de densa caligrafía estética que calzaba muy bien con la necesidad que tenía el PSOE sin marxismos de exportar una fachada de modernidad y sofisticación para normalizar la democracia de baja intensidad fabricada por los consensos de la Transición (Florido Berrocal et al., 2015, p. XVII-XVIII).

Solo algunos afortunados pudieron “disfrutar” de las oportunidades que otorgaba la Ley Miró, como fue el caso de Eloy de la Iglesia, tal y como comentó Eduardo Fuembuena en la entrevista²⁰ realizada para este estudio: “Eloy nunca había dado claras muestras de colaboracionismo, pero estaba protegido por su amiga Pilar Miró. El director fue parte interesada y beneficiada mientras la Miró ocupó el sillón de directora de la Dirección de Cinematografía, luego del ICCA”. A pesar de estos casos puntuales y de las supuestas buenas intenciones de Pilar Miró, el número de espectadores de cine español siguió en descenso según las cifras que Fuembuena nos ha aportado y que hemos plasmado en el siguiente gráfico:

²⁰ Entrevista a Eduardo Fuembuena, historiador, escritor y biógrafo de José Luis Manzano y Eloy de la Iglesia. Puede encontrarse en el anexo.

Gráfico 2: Curva de espectadores de películas producidas en España.
Fuente: Eduardo Fuembuena.



4.2.2. De la Loma y Moreno Cuenca, De la Iglesia y Manzano: más allá de lo profesional

Al igual que el resto de géneros y subgéneros cinematográficos, el cine quinquí tuvo sus propios representantes. Actores como José Luis Manzano, Ángel Fernández Franco (más conocido como ‘El Torete’), José Luis Fernández Eguía (más conocido como ‘El Pirri’) y Sonia Martínez, además de directores como Carlos Saura, Vicente Aranda, José Antonio de la Loma o Eloy de la Iglesia, destacaron a través de sus producciones cinematográficas enfocadas en la vida de los jóvenes delincuentes españoles, en el lumpen de los años 70 y 80. Tal y como expone Álvaro E. Olaiz, estas películas ‘‘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’’ (2016, p. 125).

En este apartado veremos quiénes eran dos de los directores sin los cuales este subgénero no hubiera sido posible y las relaciones que establecieron con algunos de sus pupilos y con este mundo lumpen de la Transición y la naciente democracia española.

José Antonio de la Loma ²¹ nació el 4 de marzo de 1924 en Barcelona y es considerado como el inventor del cine quinquí con su película *Perros callejeros* (1977). Tal y como explica Javier Ikaz, varios años de su vida los dedicó a la enseñanza en centros escolares y a la escritura de novelas (como se citó en Jiménez, 2018, párr. 4), pero en los años 50 decidió dedicarse plenamente al mundo del cine, donde encontró su espacio: el cine de crítica social enfocado en los jóvenes delincuentes de los años 70 y 80 que procedían de barrios marginales.

El hecho de haber trabajado como profesor en El Raval de Barcelona –por aquel entonces llamado Barrio Chino- provocó que en De la Loma despertara un notable interés y compromiso por y con los jóvenes más desfavorecidos. Tal fue este compromiso, que el director catalán llegó a establecer una relación tan especial con Juan José Moreno Cuenca, ‘‘El Vaquilla’’, que iba más allá de lo profesional (Florido Berrocal, 2015, p.138). Según

²¹ Si se desea ampliar conocimientos sobre José Antonio de la Loma y su cine, se recomienda la lectura de Goma-2: El cine de José Antonio de la Loma de Javier Ikaz.

publicó *Diario de León*²² el 8 de abril de 2004, el aprecio que sentían De la Loma y su mujer por ‘‘El Vaquilla’’ se convirtió en ‘‘cariño de padres’’ (2004, párr. 1). José Antonio de la Loma llegó a convertirse en tutor legal de Juan José Moreno Cuenca y realizó un total de cuatro películas inspiradas en él (Cuesta, 2009, p.33). A pesar de que de la Loma pretendía que Moreno Cuenca se interpretara a sí mismo en sus películas, ‘‘El Vaquilla’’ solo aparecería en momentos puntuales de *Yo, el Vaquilla* (1985) debido a que en el momento del rodaje se encontraba cumpliendo condena en el centro penitenciario de Ocaña.

Otra relación que sobrepasaba los límites de lo profesional surgió entre el director Eloy de la Iglesia²³ y el actor José Luis Manzano. Eloy de la Iglesia nació el 1 de enero de 1944 en Zarauz, Guipúzcoa, y ya por los años 60 comenzó a adentrarse en el mundo del cine. El director, que nunca llegó a ocultar su homosexualidad ni su ideología comunista a pesar de vivir en plena dictadura, tuvo que hacer frente a la censura en numerosas ocasiones puesto que su cine se centraba en temas incómodos y en la representación de la sociedad más marginal. A la pregunta ‘‘¿Era Eloy de la Iglesia un hombre comprometido con la sociedad de su época?’’, Eduardo Fuembuena, historiador y biógrafo del director, respondió lo siguiente:

Lo fue porque se le dio visibilidad. Fue uno de los primeros, si no el primero en hacer público su homosexualismo cuando estaba penado y nunca ocultó su militancia política en el PCE. Tampoco en clandestinidad. Su verdadera valentía no surgía en la esfera privada de Eloy, sino en la pública del director. Para bien y para mal, los principales diarios, generalmente del espectro político progresista recogieron sus opiniones. Por eso mismo fue tan valorado por su público natural, no solo de jóvenes, para el que realizaba sus ‘‘panfletos’’ de denuncia: porque se atrevía con los temas candentes en la sociedad que ningún otro director en su sano

²² Muere José Antonio de la Loma, director del filme «Yo, el Vaquilla». (8 de abril de 2004). *Diario de León*.

²³ Si se desea ampliar conocimientos sobre Eloy de la Iglesia y José Luis Manzano, se recomienda la lectura de *Lejos de aquí* del escritor e historiador Eduardo Fuembuena.

juicio se hubiese atrevido a tratar. Dirigir para Eloy era una manera de desahogarse y de liberarse de aquello que lo oprimía (Entrevista²⁴).

El director llegó a tener una relación muy especial con el joven actor del cine quinqu José Luis Manzano, pero, debido a que se trataba de una relación nacida a finales de los años 80, ‘el término "relación de pareja" hubiese resultado tal vez algo exótico incluso en el salón del apartamento de Eloy’ (Fuembuena, en la entrevista ya mencionada).

José Luis Manzano llegó al mundo el 20 de diciembre de 1962 y, tras una niñez en la UVA (Unidad Vecinal de Absorción) de Vallecas sin ningún tipo de escolarización, comenzó a trabajar con tan solo 12 años. Años después se dedicó al mundo de la prostitución, donde conoció al director con el que viviría grandes experiencias: ‘De la Iglesia y Manzano se conocieron en 1978 a la salida de los billares Victoria, en Madrid, donde los chavales del lumpen madrileño se ofrecían a los gays’ (García, 2017, párr. 6). A pesar de que, según Eduardo Fuembuena, la relación del director y del actor estuvo ‘marcada por tintes de toxicidad’ (en la entrevista ya mencionada), ambos compartieron numerosos años de sus vidas juntos –llegando a compartir vivienda- y realizaron importantes películas como por ejemplo *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El pico* (1983), *El pico 2* (1984) y *La estanquera de Vallecas* (1987). Tal y como cuenta Florido Berrocal: ‘El actor reconoció en sus últimas declaraciones [a Eloy de la Iglesia] como la única persona que le había ayudado hasta el final junto a su madre’ (2015, p.138).

Estas relaciones surgidas entre los dos jóvenes procedentes de barrios marginales y los dos directores de cine, son un claro indicio del compromiso social que ambos cineastas presentaban con los jóvenes más desfavorecidos y necesitados de aquella España posfranquista. En cuanto al estilo cinematográfico de cada uno de los directores anteriormente citados, el investigador Antonio Curado Ferrera opina que:

Las divergencias entre ambos directores son notables: el cine de De la Loma da más importancia a la acción, hace más concesiones al público y es, en mi opinión, de inferior calidad que el cine de Eloy de la Iglesia, un autor mucho más comprometido y arriesgado formalmente (2015, p. 213).

²⁴ Entrevista a Eduardo Fuembuena, historiador, escritor y biógrafo de José Luis Manzano y Eloy de la Iglesia. Puede encontrarse en el anexo.

4.2.3. Nuevo siglo, nuevo subgénero: el cine neoquinqui

Con la llegada del nuevo siglo, el cine quinqu sufrió una serie de cambios que desembocó en el cambio del término que da nombre a este subgénero cinematográfico. En la actualidad, películas como *7 vírgenes* (2005) de Alberto Rodríguez, *Volando voy* (2006) de Miguel Albaladejo, *Barcelona 92* (2014) de Ferran Ureña o *Criando ratas* (2016) de Carlos Salado han pasado a conocerse como cine neoquinqui. Según explica el cineasta y compositor musical Carlos Salado en una entrevista realizada para este análisis, el cambio se ha producido en el formato y distribución de las películas, en el término que da nombre a este subgénero y en la forma de operar de los protagonistas puesto que las condiciones que acechan a estos jóvenes delincuentes son algo diferentes a las de hace cuarenta años:

Los medios dicen que *Criando ratas* es neoquinqui. Al final es cine quinqu contemporáneo, no hay más. Es cine quinqu puro y duro: chavales de la calle, traficantes, drogadictos, gente que ha pasado por la cárcel, gente que ha vivido el mundo de la droga de primera mano, etc. Ellos mismo ruedan la película. Yo creo que esa es la premisa básica del cine quinqu. *Criando ratas* no se rueda ni en los barrios obreros, se rueda en la propia barriada, en el barrio más humilde que pueda haber que en gran parte es las 1000 viviendas de Alicante. Es cine de cámara en mano, cine sucio, cine de autor puro y duro. Es cine quinqu cuarenta años después, por eso le han puesto el “neo” que al final es “contemporáneo”. En estilo sí que veo una gran diferencia y en cuanto a formato, distribución y demás. En cuanto a género con chavales de la calle rodando una película sobre delincuencia en la misma barriada que es lo que hacía el cine quinqu. Ahora, obviamente estamos en 2020 y no en 1980: se trafica de otra manera, se habla de otra manera, se opera de otra manera... Por eso es “neo”, cine quinqu contemporáneo que es igual que cine quinqu moderno, pero no deja de ser cine quinqu (Entrevista²⁵).

Pero, a pesar de esas diferencias, las películas enmarcadas en el marco del neoquinqui no dejan de ser cine quinqu, tal y como explica Salado. La principal característica que comparten ambos estilos cinematográficos –además de la utilización de los mismos temas recurrentes como lo son la delincuencia, las drogas, los problemas familiares o la

²⁵ Entrevista a Carlos Salado, cineasta y compositor musical. Puede encontrarse en el anexo.

prostitución- son las técnicas utilizadas para llegar a mostrar al espectador un reflejo lo más fielmente posible de las vivencias de estos jóvenes de barrios bajos.

Como veremos posteriormente, el hiperrealismo es la principal técnica de la que se nutre el cine quinquí –y el cine neoquinquí- para plasmar en una pantalla lo que ocurre en la periferia de las grandes ciudades, en los suburbios, en los barrios humildes. Dentro del hiperrealismo encontramos una variedad de estrategias como el uso de la jerga típica de esos actores no profesionales o los rodajes en barrios bajos y cárceles reales, pero el hiperrealismo de Salado ha ido más allá:

Mi código era el hiperrealismo, pero el del cine quinquí de los 80 no lo llegaba a ser tanto como el mío. El mío huye de la iluminación. Con el mío al final intenté huir de todo artificio aunque ya por el hecho de que sea cine hay artificio, pero intentar huir. No usar railes, no utilizar una *steadycam*, no utilizar iluminación artificial nunca, que los diálogos fueran improvisados para mí era algo fundamental. O sea, que había un guion escrito con personajes, tramas, giros y tal, pero que los personajes hablaran como ellos hablar y que improvisaran. Rodé a multicámara casi todo para no tener que hacer cortes y que así todo fuese más real. Consiste en utilizar todos los medios que tengas, o dejar de utilizarlos, para que sea más realista. Es decir, que lo bueno de mi peli fue que la precariedad de medio hizo que la peli fuera más real. Es convertir tu mierda en abono (Entrevista²⁶).

²⁶ Entrevista a Carlos Salado, cineasta y compositor musical. Puede encontrarse en el anexo.

5. Fundamentos prácticos del cine quinqu

En este apartado presentamos la parte práctica de este TFG la cual se ha realizado mediante el análisis de las técnicas más recurrentes en el cine quinqu y los temas que gozan de mayor presencia en este subgénero cinematográfico y que, a su vez, coinciden con las circunstancias que los jóvenes delincuentes que conforman el fenómeno quinqu experimentaron allá por los años 70 y 80 en España. Además, se han analizado numerosos artículos y noticias que hablaban sobre la problemática en la que se encontraba inmerso el fenómeno quinqu publicadas por *El País* y por *La Vanguardia* durante los años finales de los 70 y la década de los 80.

5.1. Técnicas cinematográficas propias del cine quinqu

A continuación nos disponemos a analizar las técnicas utilizadas en el cine quinqu con las que se pretendía mostrar lo más fielmente posible lo que estaba ocurriendo en España en los años 70 y 80 entorno a esos jóvenes excluidos socialmente en cuyo día a día predominaban los actos delictivos y el consumo de drogas. Entre las técnicas utilizadas para la realización de las películas pertenecientes a este subgénero, encontramos el ya mencionado hiperrealismo, la utilización de actores no profesionales, la música como narradora de lo que estaba ocurriendo y el final trágico.

5.1.1. Del hiperrealismo al infrarrealismo

El cine quinqu destaca por un estilo hiperrealista que en ocasiones llega a asemejarse al documental, tal y como explica Robles Valencia (2015, p. 200). Por su parte, Martín-Cabrera va más allá y define el hiperrealismo de cineastas como José Antonio de la Loma como infrarrealismo debido a que “se trata de un realismo defectuoso, “mal hecho” (2015, p. 110-111). Para mostrar la realidad lo más fielmente posible, o al menos, de modo verosímil, en el cine quinqu se recurre a una serie de estrategias técnicas entre las que se encuentran las siguientes mencionadas por Gómez L-Quñones:

Estética cinematográfica de abruptos zooms, feísmo ambiental, puesta en escena un tanto básica, interpretaciones actorales de corte naturalista (*amateur* en muchas ocasiones), montaje de transiciones rudas e insertos inusuales, iluminación plana,

actos narrativos sencillos, cámara lenta sobre-enfática, música popular y una planificación de planos donde prima una chocante cercanía. (2015, p. 187).

El uso de estas estrategias técnicas puede llevar a que el resultado de la película realizada de sensación de “producto audiovisual barato” (2015, p. 187), tal y como explica Gómez L-Quñones, autor que nos recuerda que la obra cinematográfica de Eloy de la Iglesia fue sentenciada por la crítica con adjetivos peyorativos como “cutre, chusco, tético, obsceno, descarnado, excesivo, barato, apresurado, en definitiva, de mal gusto”. (2015, p.189).

Otra de las estrategias que podemos encontrar dentro del hiperrealismo es la de contar historias basadas en hechos reales y reforzar en el espectador la idea de que lo que se está contando es real, que ha ocurrido y que el protagonista de dicha historia existe o ha existido. Un claro ejemplo es la ya mencionada *Perros callejeros* (1997) de José Antonio de la Loma, película de la trilogía también llamada *Perros callejeros* que narra la vida de Juan José Moreno Cuenca, más conocido como “El Vaquilla”. Al inicio de este largometraje podemos leer el siguiente texto que trata de concienciar a los espectadores de que lo que se mostrará a continuación fue real y que el protagonista vivió las circunstancias que ahí se plasman:

Todo lo que se cuenta en esta película sucedió en la realidad. El autor se ha limitado a hilvanar los hechos hasta construir una historia. Algunos de sus protagonistas fueron también autores de los hechos que representan, hablan su propia jerga y en sus propias voces. Era el único modo de hacer posible la película.

Otro claro ejemplo de película basada en hechos reales que trata de concienciar a los espectadores de la realidad ahí presente es *El Lute: camina o revienta* (1987) de Vicente Aranda. En este largometraje se intercalan escenas recreadas con recortes de prensa reales sobre los actos llevados a cabo por Eleuterio Sánchez, “El Lute”. Además, a lo largo del filme podemos escuchar una de las sentencias de “El Lute” citada textualmente:

Por el quebrantamiento de condena, cinco años de presidio menor; por el hurto de una gallina, dos meses de presidio menor; por el robo de una manta, dos años de presidio mayor; por el robo de varias prendas usadas, cierta cantidad de queso y un documento nacional de identidad, siete años de presidio mayor; por el hurto de una motocicleta, siete años de presidio mayor...

De entre las quince películas analizadas para este estudio, siete de ellas están basadas en hechos reales y son las siguientes: *Perros callejeros* (1977) y *Perros callejeros II: busca y captura* (1979), filmes que cuentan parte de la vida de ‘El Vaquilla’; *Navajeros* (1980), que narra los últimos meses de vida de ‘El Jaro’; *Yo, ‘El Vaquilla’* (1985), película centrada en la infancia y adolescencia de ‘El Vaquilla’; *El Lute: camina o revienta* (1987) y *El Lute: mañana seré libre* (1988), donde se cuenta parte de la vida de ‘El Lute’; y, por último, *Matar al Nani* (1988), filme centrado en las vivencias de Santiago Corella, ‘El Nani’.

Además de las dos estrategias anteriores, el hiperrealismo del cine quinqui se caracteriza por la utilización de barrios marginales, cárceles, centros de menores, descampados y discotecas como escenarios predominantes. Entre las películas que fueron rodadas en barrios marginales destacan *Perros callejeros* (1977) y *Perros callejeros II: busca y captura* (1979), la primera grabada en el barrio barcelonés de La Mina²⁷ y la segunda en el barrio de Pomar. Al igual que en los dos filmes anteriores, en *Yo, ‘El Vaquilla’* (1985) podemos encontrar escenas rodadas en La Mina y en el Campo de la Bota, barrio chabolista en el que se creció ‘El Vaquilla’. En estas tres películas mencionadas también podemos ver imágenes grabadas en centros de menores puesto que sus protagonistas aún no tenían edad para ingresar en una prisión para adultos.

Tanto en *Yo, ‘El Vaquilla’* (1985) como en *El pico 2* (1984) podemos ver imágenes cuyo escenario son cárceles reales. En *Yo, ‘El Vaquilla’* (1985) podemos ver el patio del penal de Ocaña puesto que Juan José Moreno Cuenca se encontraba ahí cumpliendo condena cuando rodaron la película en la que él se representaba a sí mismo. En *El pico 2* (1984) podemos ver el interior de la cárcel de Carabanchel²⁸ con todo lujo de detalles debido a que importantes escenas del filme se rodaron en los pasillos, celdas y patios de este centro penitenciario.

²⁷ La creación del barrio de La Mina se puso en marcha en 1969 para acoger al mayor número de personas posible procedentes de barrios de infraviviendas como por ejemplo del Campo de la Bota, La Perona o Pequín.

²⁸ *El pico 2* se pretendía grabar casi por completo en la cárcel de Carabanchel, pero cuando llevaban un par de semanas de rodaje uno de los presos intentó escaparse introduciéndose en una maleta de proyectores, hecho que provocó que perdieran los permisos necesarios para continuar grabando dentro del centro penitenciario (García, 2017).

A diferencia del descampado, la cárcel/reformatorio, el “talego” se erige como la institución a través de la cual el Estado se hace visible, incluyendo a la persona por la fuerza y la violencia: encerrándola, secuestrándola, sujetándola a la vigilancia y al control. (Matos-Martín, 2015, p.101).

Frente a los escenarios anteriormente explicados que coartan la libertad de los protagonistas, se encuentran aquellos lugares que son símbolo de la libertad de estos: por una parte encontramos el descampado, lugar predominante en los barrios construidos por orden de Franco para absorber el mayor número posible de personas procedentes de barrios chabolistas tras la migración rural a las grandes ciudades puesto que en estos barrios escaseaban las zonas verdes; y, por otra parte, las discotecas, nueva forma de ocio que se puso de moda entre los jóvenes en España tras la caída del franquismo.

El descampado es un terreno “desterritorializado” en el que las estructuras normativas no operan, y por tanto, donde el quinqui se siente libre, consume alcohol y drogas, escucha música o mantiene relaciones sexuales, y sin embargo, constituye también el lugar que mejor ilustra su situación de abandono y desprotección, el vacío dejado por un Estado desaparecido como agente del cuidado de la vida. (Matos-Martín, 2015, p. 100).

El descampado goza de cierto protagonismo escénico en películas como *Colegas* (1982), donde José, Rosario y Antonio se reúnen para hablar de sus asuntos y despejarse de la complicada situación que viven en sus hogares; en *Deprisa, deprisa* (1981), donde Pablo enseña a disparar a su pareja y donde los protagonistas queman los coches utilizados para cometer robos tras salir victoriosos de ellos; o en *Navajeros* (1980), donde “El Jaro” se cita con sus colegas entre los que se encuentran “El Butano” y “El Chus” y se sienten como en casa.

La discoteca como escenario podemos verla en películas como *Perros callejeros II: busca y captura* (1979), donde “El Torete” acude para pasar un buen rato junto a sus colegas y para ver a la chica que le gusta; en *Barcelona sur* (1981), donde los protagonistas salen de fiesta y donde se produce el trágico final; o en *Deprisa, deprisa* (1981), donde Ángela se despeja bailando tras creer que ha asesinado a un hombre.

Matos-Martín añade un lugar intermedio entre esa libertad que representa el descampado y la discoteca, y esa ausencia de libertad característica de las cárceles y los reformatorios o centros de menores: “La comisaría, en este ir y venir, era por su parte un lugar intermedio, de paso, al cual el quinqui era llevado habitualmente tras ser detenido y en

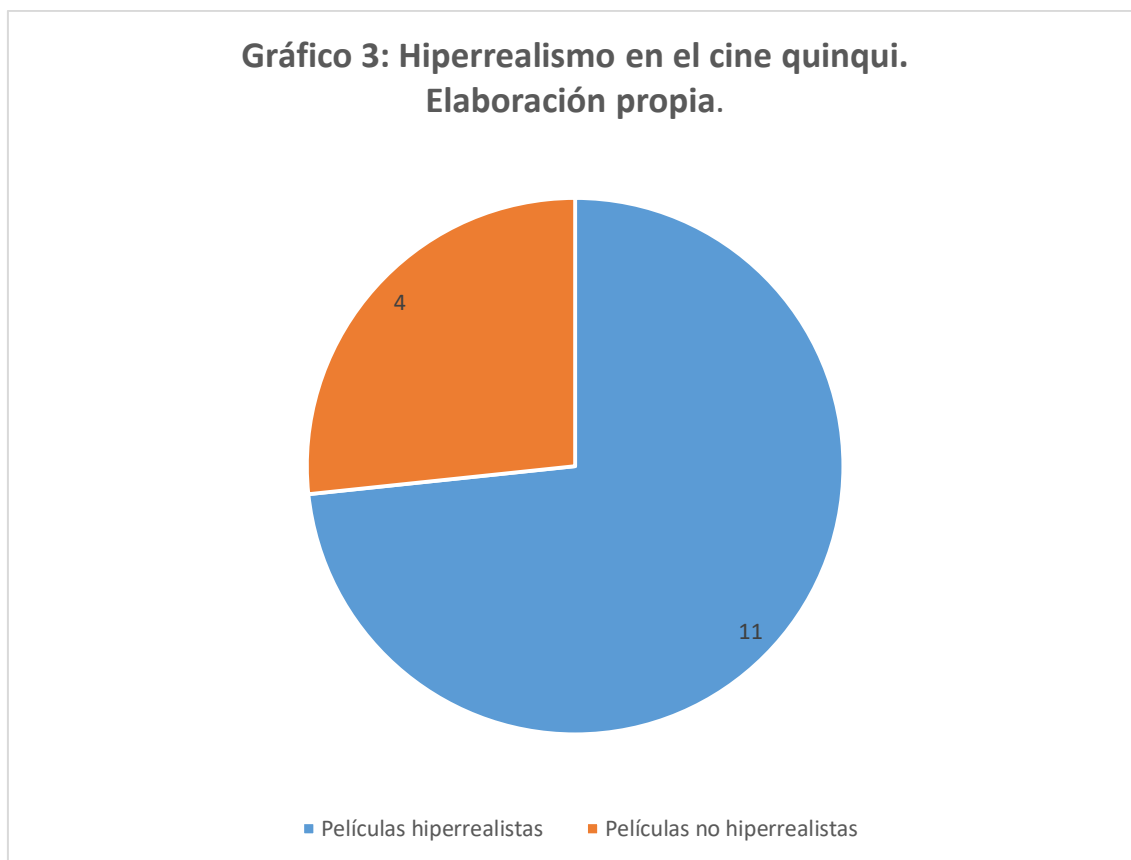
donde sufría el trato derogatorio y violento de los funcionarios policiales” (2015, p. 102). La comisaría ha servido de escenario en numerosas de las películas analizadas: *Perros callejeros* (1977), *Perros callejeros II: Busca y captura* (1979), *Los últimos golpes de El Torete* (1980), *Navajeros* (1980), *El pico* (1983), *El pico 2* (1984), *Yo, ‘El Vaquilla’* (1985), *El Lute: camina o revienta* (1987), *El Lute II: mañana seré libre* (1988) y *Matar al Nani* (1988). En todas ellas el protagonista quinquí es detenido y llevado a comisaría o al cuartel de la Guardia Civil.

Otra de las técnicas utilizadas por el cine quinquí para mostrar esa cara oculta de la sociedad española y acercarla al espectador era el uso de la jerga típica de los jóvenes delincuentes y el caló. En todas las películas que han servido para analizar el reflejo de la sociedad quinquí de los años 70 y 80 en la gran pantalla, se observa la presencia del lenguaje utilizado por los jóvenes de la época procedentes en su mayoría de barrios marginales y que veían en la delincuencia un buen sustento económico. A continuación veremos una breve lista de términos y expresiones que predominan en estas películas: “fusca”, pistola; “guita”, dinero; “andespués”, después; “a ver si nos lo hacemos”, frase que hace referencia a la posibilidad de robar un coche; “tirar”, literalmente pegar tirones de bolsos; “guindar”, robar; “quilar”, mantener relaciones sexuales; “los chutes”, la policía; “jalar”, referencia a la capacidad de correr que tiene un coche; “cacharra”, pistola; “chorar”, robar; “mandanga”, cocaína; “chaperos”, prostitutas; “camelar”, gustar.

Tal es el realismo que estas películas trataban de mostrar que en algunas de ellas los protagonistas se llaman tal y como se llaman los actores que los interpretan. Este es el caso de *Colegas* (1982), donde Rosario Flores, Antonio Flores y José Luis Manzano se llaman Rosario, Antonio y José respectivamente. Ese realismo también lleva a que algunos de los actores que son hermanos en la vida real lo sean en las películas, como es el caso de Ángel Fernández Franco, “El Torete”, y Basilio Fernández Franco, actores que hacen de hermanos en las tres películas que componen la trilogía *Perros callejeros* y que además también poseen su nombre real en los filmes.

Esa fidelidad por la realidad también queda recalcada en *El pico 2* (1984): instituciones penitenciarias y la guardia civil prestaron hombres, vehículos y uniformes para el rodaje de la película, tal y como explica Eduardo Fuembuena en el coloquio *Jóvenes* del 20 de julio de 2019 del programa Historia de nuestro cine producido por José Luis Pastor. A

continuación presentamos un gráfico²⁹ en el que se puede observar el número de películas de entre todas las analizadas que utilizan el hiperrealismo como técnica para reflejar a la sociedad quinquí:



5.1.2. Los quinquís como protagonistas

Como mencionamos en el apartado anterior, el cine quinquí en ocasiones llega a asemejarse al documental debido a ciertas técnicas utilizadas en su creación cinematográfica. Otra de esas técnicas es la utilización de actores no profesionales. Según explica Luis Martín-Cabrera: ‘‘De la Loma buscó en los barrios marginales a jóvenes delincuentes que pudieran actuar delante de las cámaras cometiendo los mismos delitos que cometían y utilizando el lenguaje y la jerga de los barrios marginales en los que vivían’’. (2015, p. 111).

De entre las películas de subgénero quinquí de José Antonio de la Loma cuyos protagonistas sean actores no profesionales procedentes de barrios marginales, destacan

²⁹ La información utilizada para la elaboración tanto de ese gráfico como de los siguientes puede encontrarse en las fichas de análisis situadas en el anexo.

Perros callejeros (1977), *Perros callejeros II: busca y captura* (1979) y *Los últimos golpes de 'El Torete'* (1980). En esta trilogía podemos ver a un joven "Torete" interpretado por Ángel Fernández Franco, alias "El Trompetilla", quinqu procedente del barrio barcelonés de La Mina que pasó a ser conocido por el mote de "El Torete" tras la fama que ganó al protagonizar estos filmes.

En la primera película de esta trilogía, "El Torete" interpreta a su querido amigo Juan José Moreno Cuenca, más conocido como "El Vaquilla" -o simplemente por "Vaca", como lo llamaba cariñosamente Fernández Franco- porque De la Loma no pudo contar con Moreno Cuenca para que se interpretara a sí mismo puesto que este se encontraba cumpliendo condena en el centro penitenciario de Ocaña, en Castilla La-Mancha. En las dos películas siguientes, Ángel Fernández Franco se interpreta a sí mismo y pasa a ser amigo de "El Vaquilla" interpretado en este caso por Bernad Seray. Esta relación de amistad entre Ángel Fernández Franco y Juan José Moreno Cuenca era real: los dos chicos se conocieron allá por 1970 en La Mina y se hicieron buenos amigos, tal y como cuenta Enric Pereda (1984, pág. 1). Tal fue el nivel de amistad de estos dos conocidos delincuentes españoles, que cuando "El Vaquilla" se enteró de la muerte de "El Torete" le escribió una carta cuyo primer párrafo dice así:

Hoy me han preguntado en una entrevista para un medio de comunicación importante: ¿Sabían usted que ha muerto su amigo Ángel Fernández, 'El Torete'?, y he sentido en la piel el frío de quien acaba de perder a un ser querido: otro más. ¡Maldita sea! No. No lo sabía, Ángel, amigo, hermano. (1991, párr. 1).

Además de al "Torete", en *Perros callejeros* (1977) también podemos ver a otros actores no profesionales como por ejemplo a Miguel Ugal Cuenca, hermanastro de "El Vaquilla", quien interpreta a "El Pijo" y a Basilio Fernández Franco, hermano pequeño de "El Torete" que interpreta a "El Cornetilla". El pequeño de los Fernández Franco aparece, al igual que su hermano, en las otras dos películas que conforman la trilogía.

De la Loma también utilizó a jóvenes quinquis que no se dedicaban al mundo de la actuación en otras de sus películas. En *Yo, 'El Vaquilla'* (1985) el propio Juan José Moreno Cuenca se interpreta a sí mismo en su etapa adulta y Raúl García Losada, quien a pesar de que nunca se ha dedicado a la delincuencia conoce bien ese mundo puesto que

se ha criado en Entrevías³⁰ y lo ha visto con sus propios ojos, interpreta a un ‘‘Vaquilla’’ preadolescente. ‘‘El Torete’’ también cuenta con un papel muy breve en esta película. Hace de abogado del ‘‘Vaquilla’’.

En *Perras callejeras* (1985) el cineasta contó con Sonia Martínez para que interpretara a Berta, una de las tres chicas protagonistas de la película que se dedican a la delincuencia para vivir. A pesar de que Sonia Martínez contaba con experiencia cinematográfica, era una reconocida presentadora televisiva, pertenecía a la clase media, tenía formación académica y participaba en el marco social de la *movida madrileña*, la joven cayó en el mundo de la heroína, contrajo VIH y acabó llevando una vida parecida a la de los quinquis a los que tanto hacemos referencia en este análisis, tal y como explica detalladamente Raquel Anido (2015, p.166).

Al igual que De la Loma, otros directores de cine también optaron por contar con actores no profesionales que interpretaran a esos jóvenes delincuentes en la gran pantalla. Por su parte, Eloy de la Iglesia decidió que José Luis Manzano, chico al que conoció el 25 de octubre de 1978 en calidad de cliente puesto que el joven se dedicaba a la prostitución para ganarse la vida, tal y como nos cuenta Eduardo Fuembuena en la entrevista³¹ realizada para este análisis, interpretara a Paco en *El pico* (1983) y en *El pico 2* (1984), a ‘‘El Jaro’’ en *Navajeros* (1980) y a José en *Colegas* (1982). Jordi Cadena también contó con José Luis Manzano para su película *Barcelona Sur* (1981), pero en esta ocasión el joven no consiguió un papel con mucha presencia en el filme.

José Luis Manzano, madrileño nacido en 1962 y criado en la UVA de Vallecas, provenía de una familia desestructurada, de un barrio humilde, que no tenía estudios, que se prostituía y que tuvo problemas con las drogas, no llegó a delinquir tal y como hicieron personajes a los que interpretó como por ejemplo ‘‘El Jaro’’, pero sí conocía bien ese mundo tal y como él mismo explicó en una entrevista realizada en el programa televisivo dirigido por Alfonso Eduardo Revista de cine en 1980.

Otro actor no profesional predilecto de Eloy de la Iglesia fue José Luis Fernández Eguía, ‘‘El Pirri’’. ‘‘El Pirri’’ nació en la UVA de Pan Bendito, Madrid, entre los años 1965 y

³⁰ Álvarez, L.L. (10 de marzo de 2019). El día que Vox quiso fichar a ‘El Vaquilla’. *La Razón*.

³¹ Entrevista a Eduardo Fuembuena, historiador, escritor y biógrafo de José Luis Manzano y Eloy de la Iglesia. Puede encontrarse en el anexo.

1967 ya que hay discrepancias con las fechas. De la Iglesia, que ante todo buscaba realismo y autenticidad para rodar *Navajeros* (1980), pidió a Gonzalo Goicoechea, guionista de numerosos filmes del ya mencionado director, que buscara a chavales provenientes de barrios humildes de Madrid para que protagonizaran la película (Vázquez, 2018, párr. 9). Así surgió el primer papel de ‘El Pirri’ en el cine y al que después le seguirían otros en películas analizadas para este estudio como *Colegas* (1982) y *El pico 2* (1984).

Para finalizar, de las películas quinquis analizadas para este estudio, la última interpretada por algún actor no profesional que hemos de mencionar es *Deprisa, deprisa* (1981). Carlos Saura encontró a José Antonio Valdelomar, quinquí que interpretó a Pablo, el protagonista de la película, del mismo modo que sus compañeros de profesión: buscando a actores no profesionales, pero, en este caso, a través de un casting. Valdelomar, al igual que Fernández Franco o que Moreno Cuenca, se buscaba la vida delinquiendo.

A continuación presentamos un gráfico que sintetiza información sobre las películas analizadas que han sido protagonizadas por verdaderos quinquis:



5.1.3. La música, la gran narradora

Cuando la dictadura franquista llegó a su fin, no solo el séptimo arte experimentó cambios. La música, al igual que muchos otros ámbitos artísticos, fue testigo de ciertas alteraciones en su contenido y estilo. Surgieron, de este modo, nuevos estilos musicales como por ejemplo los enmarcados en la ya mencionada *movida madrileña*, donde destacan artistas como La Unión, Mecano, Héroes del Silencio, Alaska, Hombres G o Radio Futura. Como explicamos anteriormente, la *movida madrileña* fue un movimiento supuestamente contracultural que sirvió como nueva carta de presentación de la España transicional al resto de países europeos.

Por su parte, el fenómeno quinquí, que conformaba la cara oculta de esa “nueva” y “renovada” España recién salida de una larga dictadura debido a que no casaba con la imagen moderna que pretendía darse del país al exterior, también contó con sus propios representantes musicales llegando a conformarse un nuevo estilo conocido como *rumba quinquí*. Grupos como Los Chichos, Los Chunguitos, Los Chorbos, Los Calis, Rumba 3, Las Grecas o artistas como El Luis, Manzanita o El Fary entre otros, retrataban a través de sus letras las circunstancias de aquel fenómeno sociológico quinquí que se veía excluido y marginado, que veía en la delincuencia un sustento económico y que acabó cayendo en las garras de drogas duras siendo la heroína la mayor protagonista de entre todos los estupefacientes.

Entre la gran variedad de canciones que surgieron en los años 70 y 80 que trataban de mostrar hechos, problemas y, en definitiva, la realidad vivida por los quinquís de la época, podemos encontrar *Heroína*, de Los Calis, que, como su propio nombre indica, habla de ese “diablo vestido de ángel” que provoca que haya “jóvenes llorando noche y día” porque “solo escuchar su nombre causa ruina”; *Dame veneno*, de Los Chunguitos, que trata de una persona que reclama droga “para morir”; *A dos amigos*, de Los Chichos, que cuenta cómo fue la trágica y prematura muerte de Farruquito en un accidente de moto en Sevilla; y *Quiero ser libre*, también de Los Chichos, que narra la historia de un hombre que se encuentra preso por matar y ansía la libertad y el calor de su gente al nivel de pedirle a Dios “la muerte”.

A la pregunta de si el cine quinquí además de entretener contaba con cierta función pedagógica, el historiador Eduardo Fuenbuena respondió lo siguiente:

Era casi un requerimiento poner de manifiesto alguno de los valores universales humanistas, luego tomados por el cristianismo, como son el bien, la bondad y la

belleza o resaltar otros valores, los del ideario marxista como la conciencia de procedencia y de clase, el bien de la colectividad y la militancia política activa. Nada que ver con ahora donde el trabajo suele ser a la inversa, el de entretener mientras se la destruye y se la intoxica. Desde luego que De la Iglesia demostraba una y otra vez tener una voluntad de acción que infringía toda condición establecida y hacía de su cine una herramienta para cambiar la sociedad, a partir de la denuncia directa de sus aspectos más sórdidos y sucios (Entrevista³²).

Tal y como explica Fuembuena, directores del subgénero quinquí entre los que se encuentra Eloy de la Iglesia trataban de mostrar y denunciar las circunstancias sociales en las que se enmarcaban los jóvenes delincuentes del posfranquismo y es esa misma función la que presenta la música inmersa en el fenómeno quinquí, de ahí que cine y música se unieran convirtiéndose esta última en numerosas ocasiones en narradora de lo que estaba ocurriendo en el filme.

En cuanto a la música en el cine quinquí, Florido Berrocal expone que “estos músicos ayudarían a expandir la estética quinquí, ya que las rumbas y el pop aflamencado pasaron a ser sinónimo de música quinquí por aquel entonces” (2015, p. 134). A continuación haremos un recorrido por las películas analizadas para la realización de este trabajo que hayan otorgado un papel importante a la música en su producción.

En *El Diputado* (1978), película que cuenta la historia de un diputado gay de un partido comunista durante las primeras elecciones democráticas en España, goza de protagonismo *Cantos a la libertad* de Manuel Gerena. La canción se funde perfectamente con el argumento de la película puesto que Roberto, interpretado por José Sacristán, ha pasado años buscando la libertad primero debido a su reprimida orientación sexual y segundo por su ideología comunista.

En *Perros callejeros II: busca y captura* (1979) destacan *Yegua brava* y *Soy un perro callejero* de Los Chunguitos. La primera hace referencia a la historia de atracción (más que de amor) que vive Ángel con Verónica. La segunda narra la posible perspectiva que podría tener un quinquí de sí mismo y de las “aventuras” que vive. El “perro callejero” que menciona la canción podía ser Ángel o cualquiera de sus colegas. En *Los últimos golpes de ‘El Torette’* (1980) la relación entre la música y la propia película es evidente

³² Entrevista a Eduardo Fuembuena, historiador, escritor y biógrafo de José Luis Manzano y Eloy de la Iglesia. Puede encontrarse en los anexos.

puesto que la banda sonora es *Al Torette* de Bordón 4, canción enfocada plenamente en el protagonista, Ángel Fernández Franco, joven presentado como incomprendido por parte de la sociedad y generoso porque ‘‘da más que recibe’’.

En *Navajeros* (1980) encontramos tres canciones que tienen relación directa con la trama de la película. Por una parte, *Y no te quedan lágrimas* de Rumba 3, que habla de la falta de afecto que caracteriza a los chavales presentes en el filme; por otra parte escuchamos *No es extraño que tú estés loca por mí* de Burning, canción que está relacionada con la relación afectivo-sexual entre ‘‘El Jaro’’, interpretado por José Luis Manzano y ‘‘La Mejicana’’, interpretada por Isela Vegas; finalmente, encontramos *Vivía errante*, de Los Chichos, que hace referencia al estilo de vida arriesgado y desenfrenado adoptado por ‘‘El Jaro’’, protagonista de la película.

En *Deprisa, deprisa* (1981) podemos destacar *¡Ay! Qué dolor*, de Los Chunguitos, canción que se presenta desde un principio como premonitoria puesto que Ángela lo tenía todo con Pablo, no le faltaba nada y sin él se encuentra perdida ‘‘por este mundo’’, tal y como dice la letra, lo que concuerda con el final de la película cuando Ángela se queda sola tras la muerte de Pablo. Otra canción a destacar en este filme de Carlos Saura es *Me quedo contigo*, de Los Chunguitos, cuya letra coincide con la relación de amor entre Pablo y Ángela. Con esta canción se despide Ángela de Pablo tras fracasar en su intento de salvarle la vida.

De *Colegas* (1982) hemos de mencionar *Lejos de aquí*, de Antonio Flores, canción que expresa con claridad lo que Antonio, como personaje, sentía. Del filme *El pico 2* (1984) tenemos que recalcar *Vuela que vuela* de Terremoto y Joaquín Carmona. A pesar de ser una canción que aparentemente habla de amor, esconde un mensaje parcialmente oculto: ‘‘vuela, vuela que vuela, paloma, vuela que vuela’’ hace referencia a la libertad. Son numerosas las manifestaciones artísticas que utilizan a la paloma como símbolo de la libertad³³.

La música cobra especial importancia en *Yo, ‘El Vaquilla’* (1985) con tres canciones de Los Chichos: *Yo quiero a mai* es una canción que está ligada a la complicada e intensa

³³ En *El pico 2* (1984) podemos ver una imagen en la que se ve a ‘‘El Pirri’’ encerrado en su celda de Carabanchel con el ‘‘mono’’ de heroína. Frente a él y junto a los barrotes de la ventana, se posa una paloma blanca contraponiendo la ausencia de libertad de uno y la plena libertad del otro.

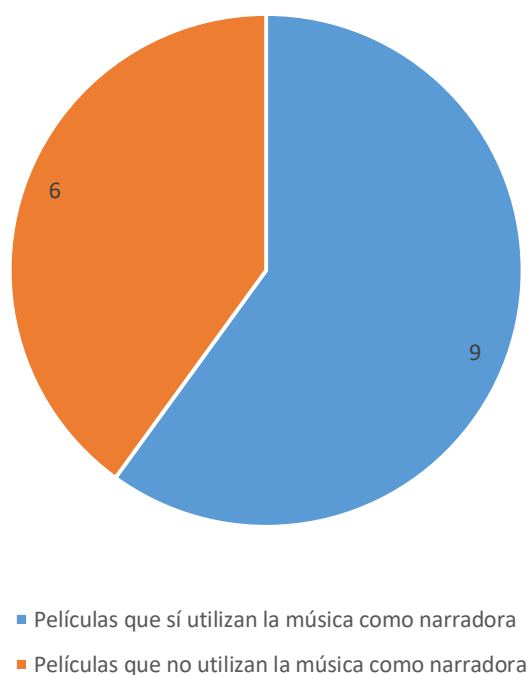
relación de “El Vaquilla” con Rosita, su madre, quien siempre que lo ve le dice “quédate conmigo ahora”, hecho que ocurre en numerosas ocasiones a lo largo de la película y que Los Chichos repiten textualmente; *Campo de la Bota* es una canción que, como su propio nombre indica, trata del Campo de la Bota, barrio chabolista donde pasó años de su infancia “El Vaquilla” y que fue escenario de esta película; finalmente, *El Vaquilla* recalca los valores positivos de Juan José Moreno Cuenca, “El Vaquilla”, ese “alegre bandolero” de “buenos sentimientos” que acabó delinquiendo porque “solo vio lo malo”.

La última de las películas analizadas que se apoya en la música para reforzar su argumento es *Matar al Nani* (1988). En ella solo encontramos una breve relación entre la película en sí y la música cuando “El Nani” y su compañero acaban de salir de un atraco y están contentos con los beneficios obtenidos. Han conseguido eludir a la policía y en la radio suena una canción con tintes flamencos que dice “qué guapa es la liberta, qué guapa es la libertad, qué guapa es la libertad”³⁴.

Javier Entrambasaguas Monsell dijo sobre una escena de la película *Colegas* (1982) en la que Antonio Flores aparece cantando la ya mencionada *Lejos de aquí* que “la música sería una actividad cognitiva que envía un mensaje a través de uno de sus estribillos” (2015, p. 244) y nosotros, tras realizar este análisis sobre la música en el cine quinquí, podemos apuntar que esa actividad cognitiva que tiene la música se da en numerosas ocasiones en este subgénero cinematográfico. El siguiente gráfico actúa a modo de resumen mostrando el número de películas que utilizan la música como narradora de lo que ocurre y el número de películas que por el contrario no lo hacen:

³⁴ No ha sido posible encontrar datos sobre esta canción, por lo que se recomienda el visionado de la película *Matar al Nani* (1988) para escucharla.

Gráfico 5: música narradora. Elaboración propia.



5.1.4. Lo trágico como único desenlace

No ha de sorprender que el final predilecto de las películas quinquies sea un final duro y trágico puesto que, como se ha repetido en numerosas ocasiones, este subgénero cinematográfico trataba de plasmar en la gran pantalla la realidad de los jóvenes delincuentes de la España transicional y un gran número de los delincuentes populares de los años 70 y 80 tuvieron un prematuro desgraciado final.

Ángel Fernández Franco, ‘El Torete’, falleció el 26 de febrero de 1991 al parecer a causa del sida. Juan José Moreno Cuenca, ‘El Vaquilla’, murió el 19 de diciembre de 2003 de una cirrosis provocada por su estilo de vida (Conesa, 2003, párr. 1). Miguel Ugal Cuenca, hermanastro de ‘El Vaquilla’ y conocido como ‘El Carica’ murió el 6 de febrero de 1985 en un accidente de tráfico cuando se encontraba huyendo de la policía (Montagut, 1985, párr. 1); Antonio Ugal Cuenca, también hermanastro de ‘El Vaquilla’ y conocido como ‘El Tonet’, fue abatido por un policía el 3 de noviembre de 1994³⁵; José Joaquín

³⁵ Un hermanastro de El Vaquilla muere en un enfrentamiento con la policía. (4 de noviembre de 1994).

El País.

Sánchez Frutos, ‘‘El Jaro’’, falleció el 24 de febrero de 1979 de un disparo cuando se encontraba robando (César Iglesias, 1979, párr. 1).

José Luis Fernández Eguía, ‘‘El Pirri’’, fue encontrado muerto, al parecer tras consumir una sobredosis de heroína, en una carretera a las afueras de Madrid el 9 de mayo de 1988 (García Santa Cecilia, 1988, párr. 1).; José Antonio Valdelomar, ‘‘El Mini’’, falleció el 11 de noviembre de 1992 de una sobredosis de heroína en la cárcel de Carabanchel (Fernández-Santos, 1992, párr. 1); Santiago Corella Ruiz, ‘‘El Nani’’, desapareció el 12 de noviembre de 1983 (Cooper, 2015, 5-8, 15-18 y 25-29). A pesar de que su cuerpo a día de hoy sigue en paradero desconocido, el Tribunal Supremo de España condenó en junio de 1990 a veintinueve años de cárcel a Francisco Javier Fernández Álvarez, Victoriano Gutiérrez Lobo y Francisco Aguilar González, los tres policías que se encontraban presentes durante el interrogatorio a ‘‘El Nani’’, último momento en el que fue visto con vida (Valenzuela, 2013, p. 85).

También algunos de los representantes del cine quinquí acabaron corriendo la misma suerte que los personajes a los que interpretaban: José Luis Manzano falleció el 20 de febrero de 1992 a causa de una sobredosis de heroína; Sonia Martínez murió el 4 de septiembre de 1994 al encontrarse su salud muy deteriorada por el sida y el consumo de estupefacientes. (Cooper, 2015, párr. 9-14). Pero no solo ciertos actores acabaron experimentando en sus propias carnes vivencias que, hasta el momento, relacionaban con el mundo quinquí: el director de cine Eloy de la Iglesia acabó siendo adicto a la heroína a los 40 años. (Casas, 2018).

En las películas analizadas se recurre al final trágico de diversos modos. Muchas de ellas lo hacen a través de la muerte, como ocurre en *El diputado* (1978), donde Juanito es asesinado; en *Los últimos golpes de El Torete* (1980), donde ‘‘El Vaquilla’’ es abatido por la policía; en *Navajeros* (1980), donde ‘‘El Jaro’’ es asesinado por un ciudadano; en *Deprisa, deprisa* (1981), donde la policía dispara mortalmente a Pablo; en *Barcelona sur* (1981), donde las protagonistas mueren en un tiroteo en una discoteca; en *Colegas* (1982), donde Antonio es asesinado por uno de los hombres del Marqués, traficante del filme; en *El pico* (1983), donde Urko muere de sobredosis de heroína; en *El pico 2* (1984), donde un amigo de Paco asesina a su padre; y en *Matar al Nani* (1988), donde la policía golpea y tortura a ‘‘El Nani’’ con tanta brutalidad que llega a asesinarlo.

Otro modo con el que este subgénero muestra un desenlace trágico es recurriendo a un final en el que algún protagonista acabe detenido y/o encarcelado, como ocurre en *Yo, 'El*

Vaquilla (1985), donde el joven Juan José es detenido por la policía; o en *El Lute: camina o revienta* (1987) y *El Lute II: mañana seré libre* (1988), donde 'E Lute' es detenido por la Guardia Civil. Otro modo es a través de un final triste aunque un poco abierto, tal y como ocurre en *Perros callejeros II: Busca y captura* (1979), donde Ángel sale de la cárcel y justo cuando pisa la carreta lo atropellan y tiene que ir arrastrándose por el asfalto. A continuación encontramos un gráfico en el que se pueden apreciar el número de películas analizadas que recurren a la técnica del final trágico:



5.2. Drogas, delincuencia y cárceles: temática del cine quinqu

Este apartado comprende un análisis de aquellos temas recurrentes en el cine quinqu que tienen una conexión directa con las circunstancias que vivieron aquellos jóvenes delincuentes entre los años 70 y 80 como por ejemplo el consumo de drogas, la delincuencia, la ausencia de formación académica, el paro o el abuso por parte de autoridades, personas, grupos e instituciones que gozan de cierta superioridad. Además de estos asuntos, el cine quinqu también trata temas propios de cualquier tiempo como pueden ser el valor de la amistad, la importancia del cariño familiar o el sexo, pero

nosotros, que pretendemos centrarnos en el marco de la sociedad quinquini de los años 70 y 80, trataremos aquellos característicos de este grupo social y de esta época en concreto.

5.2.1. Temas sociales en el cine quinquini

Muchos de los jóvenes delincuentes populares del posfranquismo habían nacido y crecido en el seno de familias desestructuradas, disfuncionales y poco adineradas. ‘El Vaquilla’ creció entre el Campo de la Bota y el barrio de La Mina. Su padre biológico se desentendió de él, su madre, que se ganaba la vida robando, pasaba largos periodos entre rejas y su padrastro murió de un ataque al corazón mientras que huía de la policía (‘El Vaquilla’, un delincuente víctima de su propia fama, 2003, párr. 3 y 4); ‘El Jaro’ y sus hermanos eran encerrados en una habitación sin ni quisiera nada para comer. Su madre era alcohólica y prostituta (José Joaquín Sánchez Frutos ‘El Jaro’, 2013, p. 11); ‘El Pirri’ fue abandonado por su madre y criado por su abuela Concepción Fernández López (Vázquez, 2018, párr. 4 y 6); Guillermo Segura Martín, ‘El Guille’, se escapaba de casa para evitar presenciar ‘cosas que no eran normales’ porque su padre era alcohólico (De la Fuente, 1980, párr. 4); Manuel Delgado Alfonso se quedó huérfano de madre a los siete meses de edad y su padre lo abandonó en casa de sus tíos (Valenzuela, 2013, p.25).

Al igual que los delincuentes anteriormente citados, numerosos personajes de las películas quinquinis analizadas para este estudio presentan problemas familiares siendo el principal de ellos que los jóvenes pertenecen familias desestructuradas o disfuncionales. Según la periodista Edith Sánchez: ‘Lo usual es que una persona que provenga de una familia disfuncional, reproduzca sus características cuando forma su propia familia. De no tratarse profesionalmente, esta cadena continúa y se agrava en las generaciones siguientes’ (2018, entradilla). Un ejemplo claro de esto sería el de ‘El Vaquilla’ quien, tras ver cómo sus familiares más cercanos delinquían, acabó reproduciendo sus comportamientos.

De las quince películas analizadas, podemos encontrar algún tipo de problema relacionado con la disfuncionalidad familiar en *Perros callejeros* (1977), donde encontramos a un adolescente ‘Torete’ –que en realidad representa a ‘El Vaquilla’– que no vive con sus padres, sino que vive en casa de Casilda, mujer que lo mantiene pero lo pone a robar para que lleve dinero a la casa y, de este modo, poder sacar a su novio de la cárcel. También en *El diputado* (1978), con Juanito, joven que mantiene una relación

amorosa con el diputado Roberto y que le cuenta a este que él nunca conoció a su padre y que lo ha pasado realmente mal tanto personal como económicamente.

En *Perros callejeros II: Busca y captura* (1979) podemos observar que es Basilio, el hermano pequeño de "El Torete", el que se encarga de arreglar con el abogado los problemas de su hermano a pesar de ser solo un adolescente. Su madre, que se sabe de su existencia porque Basilio la menciona en alguna ocasión, no ejerce como tal en ningún momento. En *Los últimos golpes de El Torete* (1980), ocurre algo parecido. En esta película Basilio habla de su madre y le dice en repetidas ocasiones a su hermano mayor que vaya a verla pero este nunca va.

Un claro ejemplo de familia desestructurada y disfuncional lo encontramos en *Navajeros* (1980), donde se puede ver a un joven "Jaro" que se "educa" solo, que tiene donde dormir gracias a una prostituta que cuida de él y que tiene que ver en varias ocasiones cómo se prostituye su madre. De su padre nada se sabe. La disfuncionalidad familiar también tiene cabida en *Deprisa, deprisa* (1981), película en la que se puede observar el desarraigo de Pablo con su familia puesto que a sus padres ni los menciona y a su abuela va a visitarla tras un año sin verla.

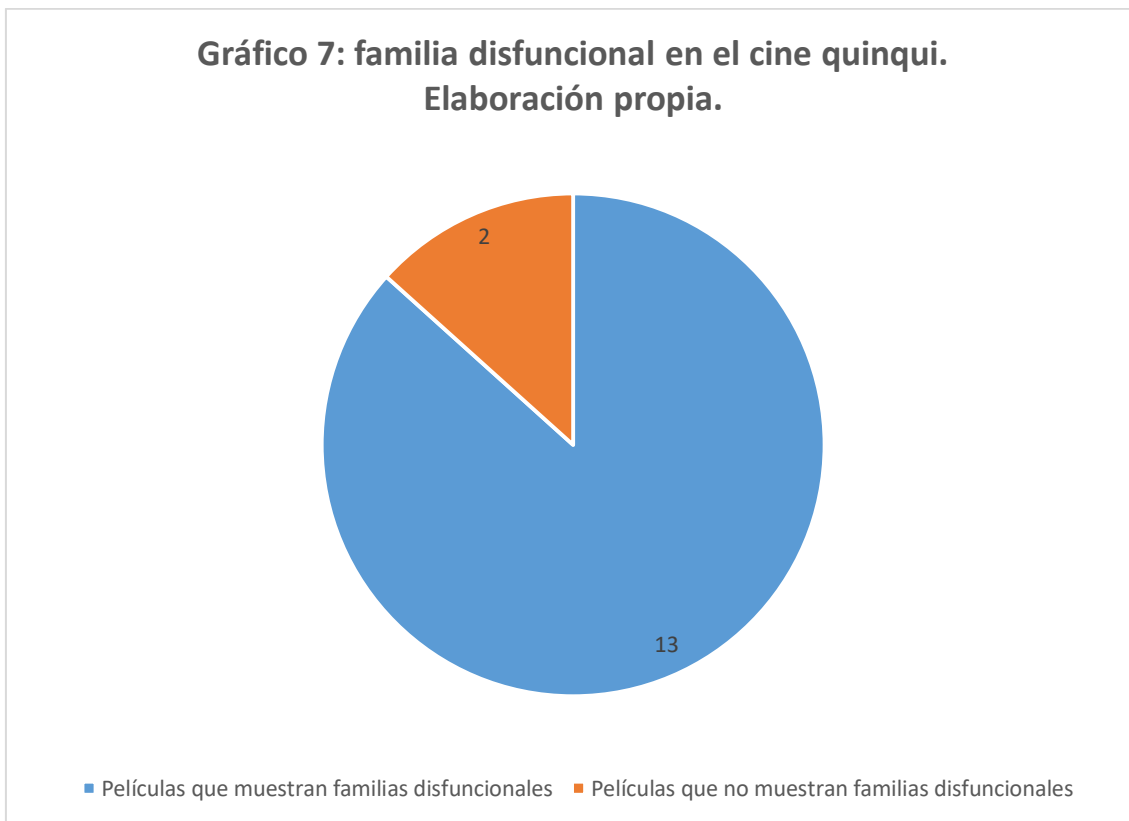
En *Barcelona sur* (1981) también encontramos ciertos problemas familiares puesto que se deja constancia de que Gumer tiene madre pero es una relación complicada. Su hermana mayor tiene que repetirse en numerosas ocasiones que la llame y que le diga que está bien. En *Colegas* (1982), donde podemos ver dos familias con un claro problema de comunicación entre los propios integrantes que tiene relación directa con el fatal desenlace.

En *El pico* (1983), al igual que en el filme anterior, aparte de la prematura muerte de la madre debido al cáncer, se pueden percibir ciertos problemas de comunicación en la familia que llevan a Paco y a su padre a protagonizar un fuerte enfrentamiento. En *El pico 2* (1984) podemos ver a un Paco huérfano de madre que cada vez mantiene una peor relación con su padre.

En *Yo, 'El Vaquilla'* (1985) podríamos decir que asistimos al caso más complicado de familia desestructurada y disfuncional: el pequeño "Vaquilla", que quedó huérfano de padre, ve cómo numerosos familiares roban y acaban en la cárcel, entre ellos su madre y sus hermanos. Finalmente, en *Perras callejeras* (1985), película protagonizada por tres

chicas, vemos que solo se tienen las unas a las otras y que no cuentan con el apoyo y el cariño de ningún familiar a pesar de ser muy jóvenes.

A continuación encontramos un gráfico que sintetiza la información anterior relativa a los problemas familiares en el cine quinqui:



El hecho de que ciertos jóvenes delincuentes hayan crecido en una familia desestructurada, disfuncional y hayan carecido de educación tanto maternal como parental a lo largo de su infancia, está relacionado con su afán por delinquir tal y como explica Paula López:

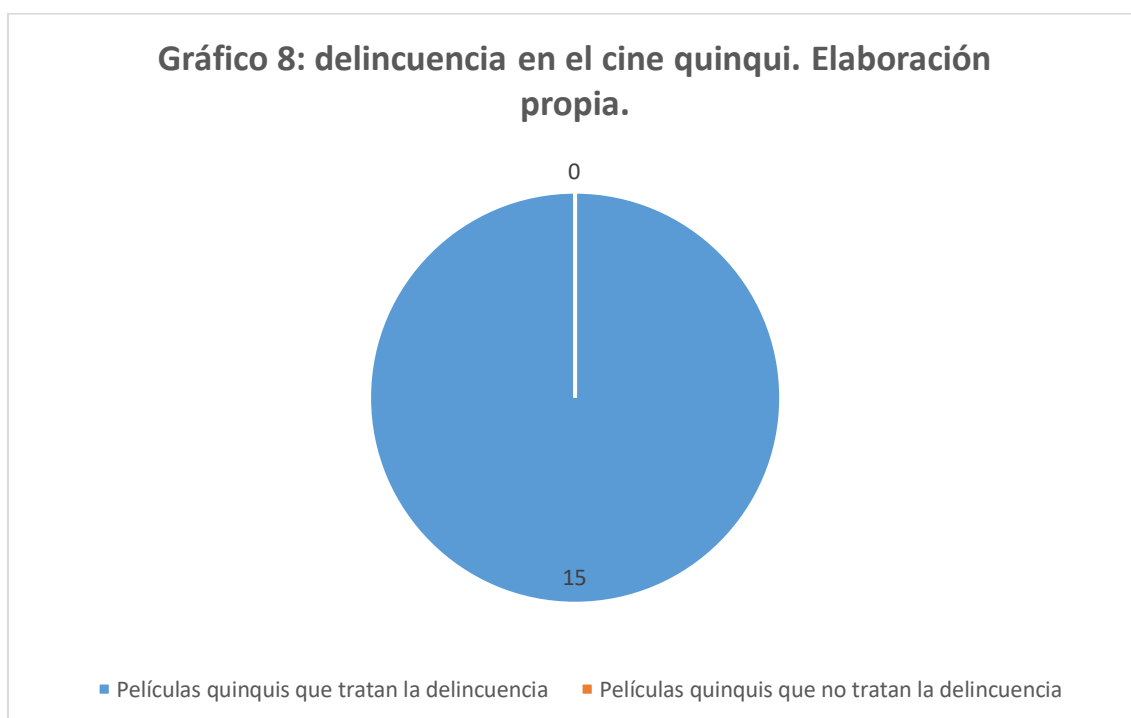
La mayoría de delincuentes, en general, han tenido una vida muy complicada. Pongo un caso así como muy estereotipado pero que es muy habitual: madre prostituta, padre alcohólico, malos tratos familiares, hermanos que ya delinquen y trafican con drogas. Imagínate a ese niño que se mueve en ese ambiente. Para él eso es totalmente normal. La violencia, los gritos, resolver los conflictos de esa manera, lo van normalizando. Es lo que ha vivido (Entrevista³⁶).

³⁶ Entrevista a Paula López, psicóloga criminal. Puede encontrarse en el anexo.

La delincuencia es otro de los grandes temas presentes en el cine quinqu. Se podría decir que es el tema por excelencia en este subgénero cinematográfico. En todas las películas analizadas para este estudio se recurre a la delincuencia como temática principal. Los delitos más característicos cometidos por estos quinquis durante los años 70 y 80 y que quedan reflejados en los filmes analizados para este estudio fueron el robo de coches, los tirones de bolsos, los atracos a establecimientos y el tráfico de estupefacientes.

En *El diputado* (1978) los hechos delictivos que aparecen son un tanto diferentes al resto de películas puesto que Roberto está en prisión debido a que sus ideales en esa época iban en contra de la ley (es un preso político), pero no por haber cometido un robo o por haber atentado contra la integridad de una persona como ocurre con personajes del resto de películas estudiadas.

Al igual que muchos de los delincuentes ya mencionados de los años 70 y 80 acabaron entre rejas –como es el caso de “El Pirri”, “El Nani”, “El Torete” o “El Vaquilla”–, los personajes de estas películas también verían su libertad coartada como consecuencia de sus actos delictivos. Los primeros pasos en cuanto a privatización de la libertad se refiere los darían por los centros de menores o “la prote”, como los protagonistas la llaman. Posteriormente, conforme van haciéndose mayores o no paran de reincidir en sus delitos, serían encarcelados en un centro penitenciario de adultos. En el siguiente gráfico se puede apreciar que el 100% de las películas analizadas han utilizado la delincuencia en su trama argumentativa:



Otro asunto relacionado con la delincuencia y que tiene presencia en el cine quinquies es la ausencia de formación educativa. Como se ha mencionado en numerosas ocasiones, los quinquies del posfranquismo procedían de barrios humildes que en su mayoría se construyeron con materiales de baja calidad y en un periodo corto de tiempo por orden de Francisco Franco. Estos barrios, que pretendían albergar a un gran número de personas en un espacio reducido, carecían de bienes de primera necesidad como son zonas verdes, alumbrado, centros médicos y centros escolares. Según Amanda Cuesta estas viviendas formaban parte de un “urbanismo de pésima calidad y unos barrios mal aislados y mal comunicados que además carecían de los servicios más básicos” (como se citó en Entrambasaguas Monsell, 2015, p.238).

Si a la ausencia de una educación adecuada en casa se le suma la ausencia educativa escolar, el resultado, como es de esperar, es catastrófico. En cuanto a la educación, Florido Berrocal apunta que:

El comportamiento no es más que una mala adaptación. El individuo nunca aprendió o pudo aprender un comportamiento que le permitiera adaptarse. Por lo tanto la ayuda tiene que venir de forma educativa a través de la enseñanza cognitiva de métodos y comportamientos de adaptación a modo de terapia de aprendizaje social (2015, p. 136).

José Luis Manzano experimentó en sus propias carnes lo que era ser casi analfabeto ya que, como explica el historiador Eduardo Fuembuena, no fue hasta finalizar el rodaje de *Navajeros* (1980) cuando “Eloy [de la Iglesia] le puso una profesora privada que consolidó su alfabetización en menos de cuatro meses” (Entrevista³⁷).

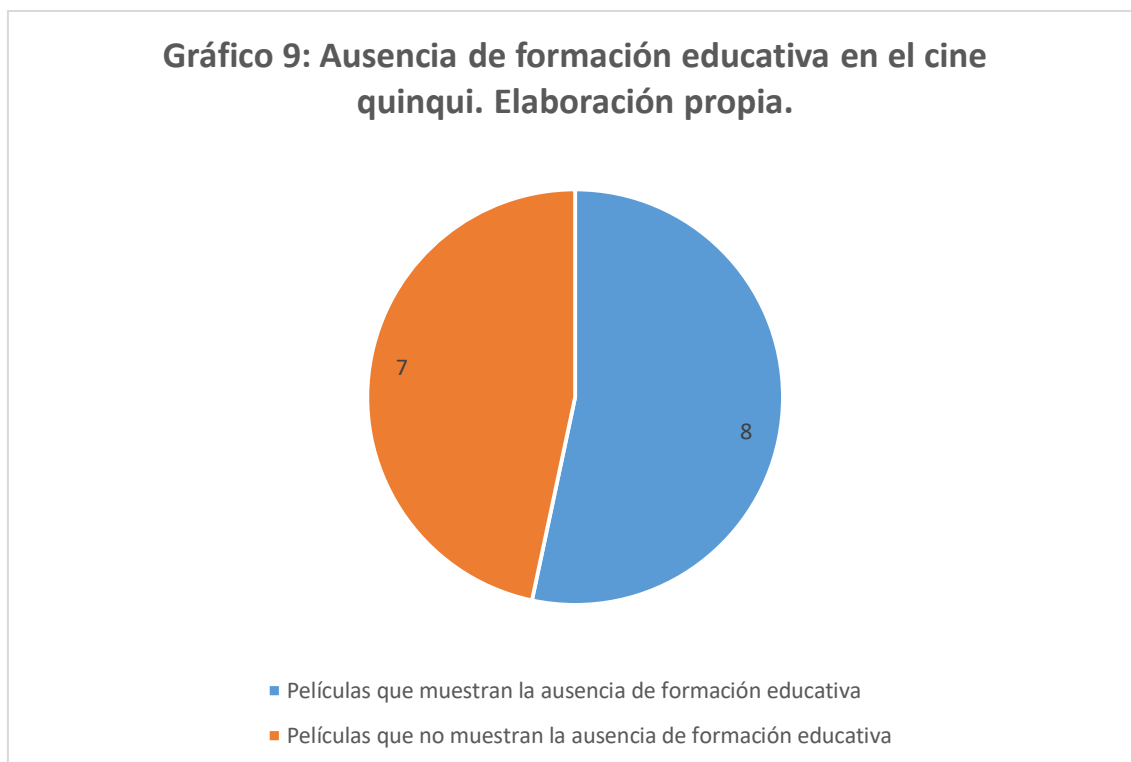
De entre las quince películas que han servido de materia para la realización de este trabajo, podemos encontrar tratada de un modo u otro la ausencia de formación en *Perros callejeros* (1977), puesto que los personajes tienen edad de estar escolarizados y ninguno de ellos va al colegio ni hablan de nada relacionado con ello. En *El diputado* (1978), ya que Juanito le confiesa a Roberto que tuvo que comenzar a buscarse la vida con tan solo 13 años, motivo por el que tuvo que prostituirse. En *Navajeros* (1980), película en la que se puede ver a un joven “Jaro” intentando leer lo que los periódicos publican sobre él,

³⁷ Entrevista a Eduardo Fuembuena, historiador, escritor y biógrafo de José Luis Manzano y Eloy de la Iglesia. Puede encontrarse en el anexo.

pero es casi en vano puesto que no sabe leer fluidamente. En *Colegas* (1982), filme en el que tanto José como Antonio –más José que Antonio–, están preocupados por no poder conseguir un trabajo puesto que no formados y el paro en aquella época era muy alto.

En *El pico 2* (1984) se encuentra el personaje de ‘El Pirri’, un chico rubio que se ha dedicado a la mala vida desde muy jovencito y no aparenta tener formación educativa. También en *Yo, ‘El Vaquilla’* (1985), película que muestra cómo ‘El Vaquilla’, que solía ser un chico aplicado y que sacaba buenas notas, es expulsado de su colegio y deja de estudiar siendo solo un preadolescente.

Finalmente, vemos esa ausencia de formación educativa en *El Lute: camina o revienta* (1987) y *El Lute II: mañana seré libre* (1988), donde podemos encontrar el mayor reflejo de la inexistente educación académica que recibió Eleuterio Sánchez durante su infancia y juventud: cuando es fichado por la policía y le piden que firme unos papeles, ‘El Lute’ espeta que no sabe escribir, por lo que uno de los policías le dice que haga una cruz. Esa cruz es símbolo de su analfabetismo. En el segundo filme de ‘El Lute’, los analfabetos son sus familiares más cercanos y él, que ha aprendido a leer y escribir en la cárcel, hace de profesor particular. En el siguiente gráfico se puede ver el número de películas analizadas que muestran la ausencia de formación educativa de sus personajes:



Otro tema social que cuenta con una fuerte presencia en las películas de subgénero quinquí es la drogadicción o la droga en general. En *Perros callejeros* (1977) el consumo de droga se presenta de forma tímida y se podría decir que incluso inocente puesto que “El Torete” y sus amigos se fuman un porro y plantean muchas dudas sobre ello, lo que da a entender que no tienen ni idea sobre ese tema. En *El diputado* (1978) podemos encontrar tres tipos de drogas: por una parte, los porros de hachís que fuma Juanito y que da a probar a Roberto y a Carmen y, por otra parte, la cocaína y la heroína que consumen los asistentes a una fiesta a la que también va Juanito.

En ciertas imágenes de *Navajeros* (1980) se puede ver droga, pero los personajes principales no están habituados a su consumo. En un principio, podemos ver al “Jaro” robando una placa de hachís al Marqués; posteriormente, presenciamos a los jóvenes delincuentes tomando tripis en un concierto. En *Deprisa, deprisa* (1981) el consumo de heroína esnifada lo vemos por parte de los chicos mientras que las chicas no consumen en ninguna ocasión. El trágico final de *Barcelona sur* (1981) es provocado por el robo de una considerable cantidad de droga por parte de las dos protagonistas a Toni, un traficante y chulo³⁸ bastante peligroso.

En *Colegas* (1982) podemos observar que tanto José como Antonio están acostumbrados al consumo de hachís. “El Pirri” llega a consumir perico (cocaína) que le da Rogelio, el camello de la película. En este filme también podemos ver cómo José y Antonio hacen de mulas³⁹ y van a Marruecos para traer hachís a España. En *El pico*⁴⁰ (1983), como su propio nombre indica, vemos cómo el papel protagonista lo tiene la heroína, droga que en un principio los chavales consumen esnifada y que posteriormente pasan a inyectarse. Urko, uno de los dos protagonistas, muere de sobredosis. En *El pico 2* (1984) el papel que juega la heroína sigue siendo importante, pero también podríamos mencionar otro tipo de droga: la metadona, producto utilizado para la desintoxicación progresiva de personas drogodependientes pero que también puede provocar dependencia.

³⁸ “Chulo” es el término utilizado en este tipo de películas para referirse a proxeneta.

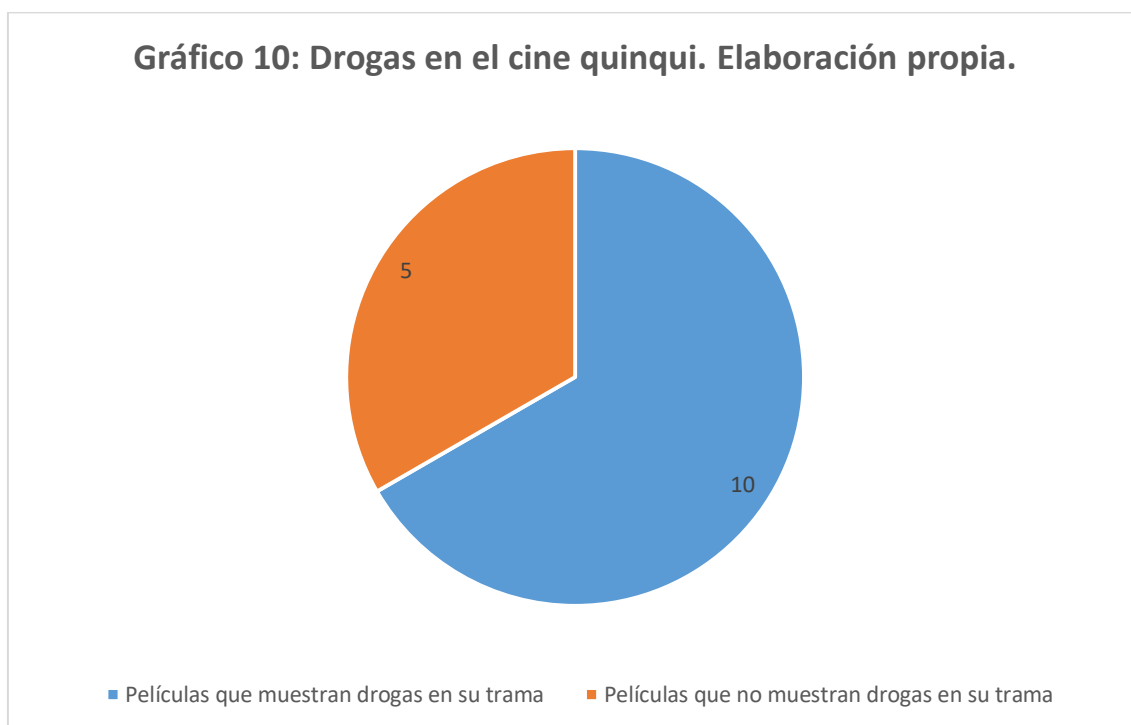
³⁹ “Mula” es el término utilizado para llamar a las personas que contrabandean con droga de un lugar a otro. Suelen transportar pequeñas cantidades.

⁴⁰ La heroína también se conoce con el nombre de caballo, jaco, potro, burro y, en este caso, pico. “Prepararse un pico” hace referencia a preparar una dosis de heroína inyectada.

En *Perras callejeras* (1985) encontramos a Sole, una de las tres mujeres protagonistas. Sole es drogodependiente y su pareja, que acaba de salir de la cárcel, también está enganchado a la heroína. En *Matar al Nani* (1988) se puede ver a ‘‘El Nani’’ consumiendo heroína con un compañero de celda.

Como explica Florido Berrocal, cuando se estrenó *Perros callejeros* (1977) ‘‘el problema de la droga no ha alcanzado en España dimensiones desproporcionadas’’ (2015, p.134) pero, conforme vamos avanzando en orden cronológico en las películas analizadas para este estudio, vemos que la heroína cada vez va teniendo un mayor protagonismo. Esto puede deberse a que, como explica Marta Caballero, cada generación tiene su propia droga (2017, entradilla). Según Caballero, la marihuana fue la droga más popular entre los años 60 y 70, el LSD tuvo su periodo de actividad entre los años 70 y 80 y ya en los años 80, periodo de máximo auge de las películas en este estudio tratadas, la heroína se convirtió en dueña y ruina de la vida de muchos jóvenes (2017, gráfico).

Tanto ‘‘El Vaquilla’’ como ‘‘El Torete’’, ‘‘El Pirri’’, ‘‘El Carica’’, José Luis Manzano, Laly Espinet, Sonia Martínez, Eloy de la Iglesia y José Antonio Valdelomar, entre otros, tuvieron problemas con la heroína. Algunos de ellos murieron de sobredosis y otros de las consecuencias que esta droga acarrea como por ejemplo sida o hepatitis. En el siguiente gráfico se muestran el número de películas analizadas que tratan la problemática de la droga en su trama:



Además de los anteriores, otros temas sociales de especial importancia en el cine quinqu son la prostitución, la homosexualidad y la transexualidad. Puesto que estos eran temas prohibidos durante la dictadura de Franco, el cine quinqu fue uno de los primeros en tratarlos.

De las películas analizadas, la prostitución ha tenido cabida en *Perros callejeros* (1977), donde una señora mayor paga favores sexuales a un amigo de ‘El Torete’. En *El diputado* (1978), donde aparecen numerosos chicos que se prostituyen, entre ellos Juanito. En *Perros callejeros II: Busca y captura* (1979), donde Charo se gana la vida como prostituta. En *Navajeros* (1980), donde podemos ver que ‘El Jaro’ vive con una prostituta y que su madre también vende su cuerpo. En *Barcelona sur* (1981), donde una de las chicas protagonistas no encuentra un modo para escapar del mundo de la prostitución.

También encontramos cierto caso de prostitución en *Colegas* (1982) cuando José y Antonio dejan que dos señores le hagan una felación para conseguir dinero. Tanto en *El pico* (1983) como en *El pico 2* (1984) vemos que Betty se gana la vida como prostituta. En *Perras callejeras* (1985) podemos ver cómo incluso uno de los policías suele frecuentar los favores sexuales de las prostitutas. Para finalizar, en *El Lute II: mañana seré libre* (1988) se puede ver al hermano pequeño de ‘El Lute’ llevar a una prostituta a casa.

En estas películas podemos ver que no solo las chicas se prostituyen –que suele ser lo más habitual-, sino que los chicos también recurren a ese método para conseguir dinero, hecho que coincide con la realidad de los años 80 tal y como expresa Esther García: ‘El oficio más antiguo del mundo ya no es sólo cosa de mujeres. Cada día es más frecuente encontrarse en el centro de Madrid con hombres dedicados a la prostitución’ (1980, párr. 1). Estos chicos eran conocidos como ‘chaperos’. Como ya se mencionó anteriormente, el propio actor de cine quinqu José Luis Manzano se dedicó a la prostitución.

A continuación veremos a través de un gráfico cuántas de las películas analizadas han tratado la prostitución en su argumento:

Gráfico 11: Prostitución en el cine quinquí. Elaboración propia.



En cuanto a la homosexualidad o la transexualidad, hemos de decir que numerosas películas del subgénero quinquí de entre todas las analizadas han recurrido a estos temas: *El diputado* (1978), *Perros callejeros II: Busca y captura* (1979), *Navajeros* (1980), *Barcelona sur* (1981), *Colegas* (1982), *El pico* (1983), *El pico 2* (1984), *Perras callejeras* (1985) y *Matar al Nani* (1988). En *El diputado* (1978), la homosexualidad es la trama principal de la película. El propio director de este filme, Eloy de la Iglesia, nunca ocultó su homosexualidad a pesar de vivir en la España dictatorial ni su especial relación con José Luis Manzano.

A continuación veremos un gráfico que muestra el número de películas estudiadas para este TFG que tratan la homosexualidad o la transexualidad en alguna de sus escenas:

Gráfico 12: homosexualidad o transexualidad en el cine quinquí. Elaboración propia.



5.2.2. La presencia de asuntos económicos

A pesar de que el cine quinquí pertenece al cine social y que la mayoría de su trama está enfocada en temáticas sociales, en este subgénero podemos encontrar una serie de asuntos relacionados con la economía.

El primer tema a tener en cuenta es la miseria, entendida esta como pobreza o ausencia de bienes de primera necesidad e higiene. El concepto de miseria está presente en películas como *Perros callejeros* (1977), donde “El Torete” es llevado a una celda de castigo del reformatorio que se encuentra en condiciones infrahumanas y en la que no hay cama ni váter, solo cuatro paredes, suciedad y una escupidera. En *El diputado* (1978), donde la cárcel en la que se encuentra Roberto, el protagonista, también muestra signos de deterioro y suciedad. En *Perros callejeros II: Busca y captura* (1979) también podemos apreciar cierta miseria puesto que Ángel vive en una casa, o mejor dicho una chabola, muy pequeña y humilde con dos chicas más. Viven un poco hacinados.

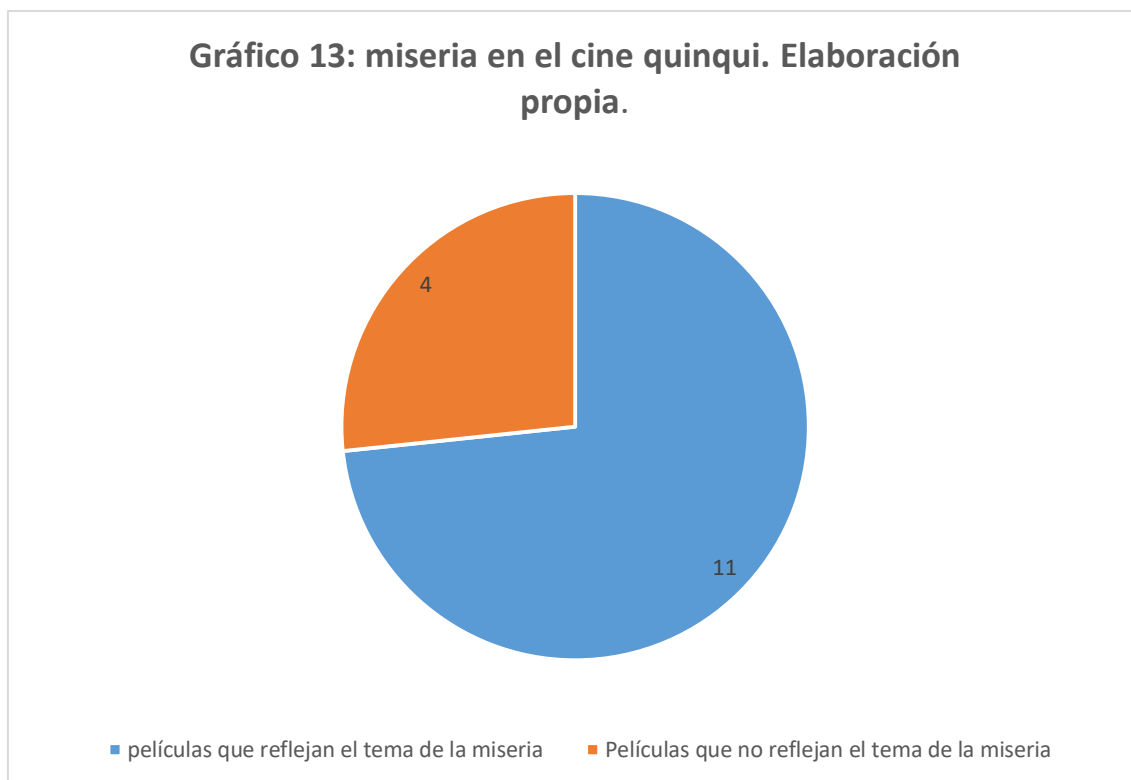
En *Los últimos golpes de El Torete* (1980) la miseria se hace presente cuando Ángel y “El Vaquilla” tienen que cazar conejos para poder comer. En *Navajeros* (1980) la representación de la miseria es evidente desde el principio: “El Jaro” comenta que vive donde puede así sea la calle o casas de prostitutas. El caso de *Barcelona sur* (1981) es

muy parecido al anterior ya que Gumer, la protagonista, no tiene donde vivir al salir de la cárcel y va buscando cobijo donde puede.

La presencia de la miseria en *Colegas* (1982) se hace evidente cuando la hermana pequeña de José va a coger una pieza de fruta pero todas están pasadas y su hermano le tiende la suya. José es consciente de la falta de dinero que hay en su casa. *El pico 2* (1984) muestra la falta de higiene que hay en la cárcel de Carabanchel: celdas –o “chabolos”- sucias, deterioradas y con humedades en las que los reclusos, que visten ropas viejas y desgastadas, viven hacinados. En *Yo, 'El Vaquilla'* (1985) vemos a un joven Juan José que conoce la miseria desde bien pequeño ya que si quería comer tenía que robar y tenía que buscarse continuamente un lugar nuevo donde vivir.

Tanto en *El Lute: camina o revienta* (1987) como en *El Lute II: mañana seré libre* (1988), podemos ver la miseria representada a modo de barrios de chabolas que no poseen bienes de primera necesidad ni infraestructuras realmente habitables. Además, en *El Lute II: mañana seré libre* (1988) podemos ver las condiciones inhumanas a las que se enfrenta ‘El Lute’ –y en ocasiones sus familiares- al huir de la policía.

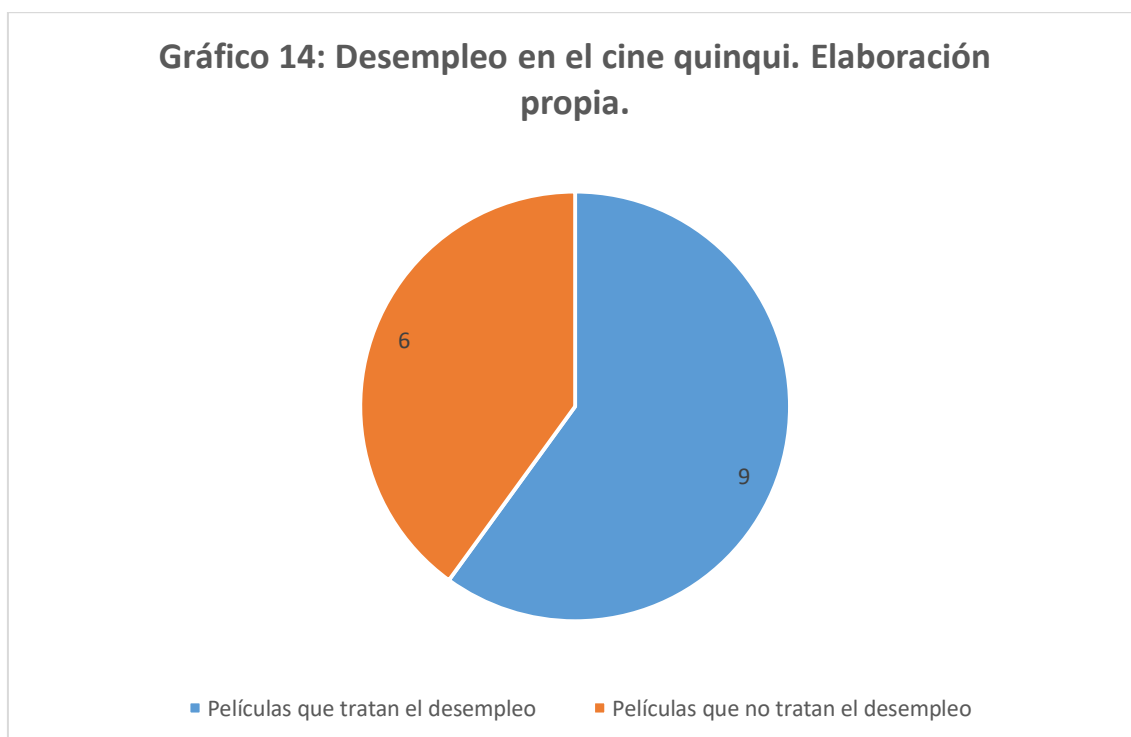
El siguiente gráfico muestra el número de películas de entre las analizadas que han retratado las diferentes caras de la miseria en alguna de sus escenas:



La miseria presente en familias con pocos recursos económico podía deberse al alto desempleo de los años 70 y 80. De las quince películas analizadas para la realización de este trabajo, el desempleo se encuentra presente ya sea de manera explícita o implícita en *Perros callejeros II: Busca y captura* (1979), película en la que el único que tiene trabajo es Toni. En *Los últimos golpes de El Torete* (1980), donde la novia de “El Vaquilla” quiere poner a los dos protagonistas a trabajar pero estos son consciente de lo complicado que es encontrar un trabajo puesto que no tienen experiencia.

El desempleo queda reflejado en *Navajeros* (1980) cuando “El Jaro” mira por una ventana a la gente que se encuentra en la calle y se pregunta que cómo lo harán ellos para ganarse la vida. También podemos ver cómo afecta el desempleo en *Barcelona sur* (1981) cuando las dos protagonistas piensan en dejar la prostitución y ese estilo de vida pero saben que no tendrán con qué vivir si lo hacen. En *Colegas* (1982) el desempleo está presente en casi toda la trama: José es un joven infeliz porque no encuentra trabajo.

En *Yo, 'El Vaquilla'* (1985) podemos observar que la mayoría de adultos no trabaja y que Rosita no encuentra un sustento económico estable para mantener a todos sus hijos una vez que queda viuda. Por último, en *El Lute: camina o revienta* (1987) podemos ver cómo ‘El Lute’ y su familia tratan de ganarse la vida honradamente pero las circunstancias no se lo permiten. A continuación el gráfico que resume los datos anteriores:



5.2.3. La ineficacia política en el cine quinquí

En cuanto a asuntos políticos en el cine quinquí, tras el visionado de las películas que han servido de material para este trabajo, hemos de destacar el abuso policial o abuso ejercido por algún colectivo o individuo con cierto poder frente al sujeto que es destinatario de los abusos. Este abuso queda recogido en filmes como *Perros callejeros* (1977), donde ‘‘El Torete’’ es llevado a comisaría siendo solo un adolescente, la policía le hace quedar desnudo y le abofetean en numerosas ocasiones. En *El diputado* (1978), donde, por una parte, el espectador es testigo de cómo un grupo de extrema derecha (ideología predominante de la época) da una paliza a un grupo de simpatizantes comunistas que andaban pegando carteles del Partido Comunista Español en la calle y, por otra parte, el espectador también puede observar cómo un grupo de extrema derecha que goza de cierto poder extorsiona a Roberto para que haga pública su homosexualidad hasta el punto de asesinar a su pareja.

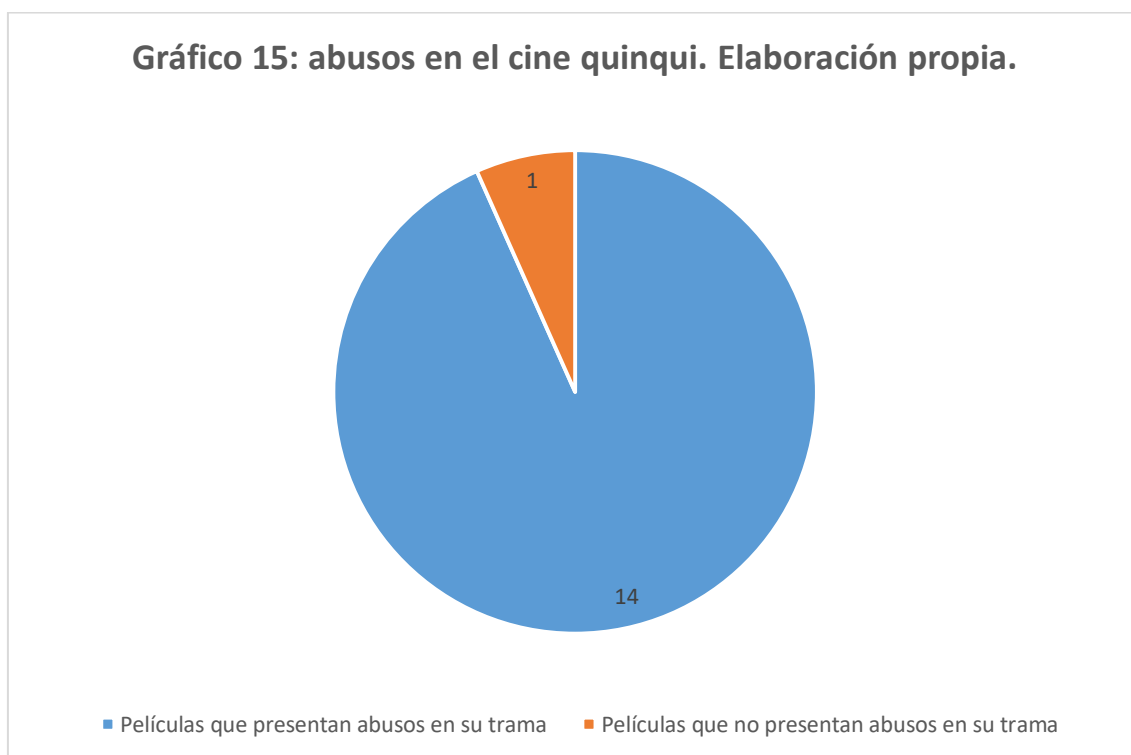
También se pueden presenciar escenas de abusos en *Perros callejeros II: Busca y captura* (1979): por una parte, Vicente, el primo de Charo, abusa de ella, le pega y la trata como si fuese de su propiedad; por otra parte, Ángel y ‘‘El Vaca’’ son llevados a comisaría y este último recibe una fuerte paliza que casi le hace perder el conocimiento. En *Los últimos golpes de El Torete* (1980), Ángel le cuenta a una periodista que cuando ha pasado por comisaría le han pegado y que le han achacado delitos que él no ha cometido. En *Navajeros* (1980) el espectador puede presenciar el asesinato de unos de los chavales de la banda por parte de la Guardia Civil y cómo ese mismo civil le pega un tiro en la entrepierna a ‘‘El Jaro’’ mientras los jóvenes delincuentes trataban de entrar a robar en una casa.

El abuso también está presente en *Barcelona sur* (1981) y se hace visible cuando un grupo de tres chicos que se dedican a prostituir a chicas y a vender drogas, violan a Gumer mientras esta intentaba dormir. En *Colegas* (1982) el espectador puede ver cómo uno de los hombres del Marqués mata a sangre fría a Antonio. En *El pico* (1983) el padre de Paco le pega a este mientras discuten tras descubrir que Paco es heroinómano. También en este filme se puede ver a un guardia civil golpeando en repetidas ocasiones a un chico al que estaba interrogando. En *El pico 2* (1984), Paco es violado por un grupo de reclusos de Carabanchel y ‘‘El Pirri’’ es golpeado por los guardias tras una pelea en el patio.

En *Yo, ‘El Vaquilla’* (1985) el comportamiento abusivo es ejercido por los propios familiares de ‘‘El Vaquilla’’ puesto que se aprovechan de él y lo ponen a robar siendo tan

solo un niño. El abuso policial queda reflejado en *Perras callejeras* (1985) cuando uno de los dos policías que gozan de cierto protagonismo en la película se aprovecha de su cargo para abusar de una prostituta.

El abuso ejercido por la Guardia Civil en *El Lute: camina o revienta* (1987) queda claro desde el primer momento puesto que echan de mala manera a un grupo de mercheros que había parado a descansar y a comer. Además, la Guardia Civil agrede físicamente a Chelo y a Eleuterio y un colaborador de la Guardia Civil hace que derrumben la chabola de “El Lute” y su familia. En *El Lute II: mañana seré libre* (1988) vuelven a reiterarse en numerosas ocasiones los abusos ejercidos por la Guardia Civil. El caso de mayor gravedad de abuso policial lo encontramos en *Matar al Nani* (1988): la policía lo mata a porrazos en comisaría y se deshace de su cuerpo. El siguiente gráfico presenta de forma sintetizada los datos anteriores:



Un hecho que corrobora la existencia de abusos policiales en los años correspondientes a la Transición y al nacimiento de la democracia española es la Ley de Reconocimiento y Reparación de Víctimas de vulneración de derechos humanos en el contexto de la violencia de motivación política mediante la cual el Gobierno del País Vasco indemnizó a las “víctimas de abusos y torturas” cometidos por “policías, guardias civiles o funcionarios públicos en el periodo 1978 y 1999” (Segovia, 2019, párr. 1).

Para finalizar, el último tema presente en el cine quinqueni a tener en cuenta es la nula posibilidad de reinserción o rehabilitación propia de la época.

Esta ineficacia por parte del poder político a la hora de crear leyes enfocadas a la reinserción y la rehabilitación y comprobar que estas se lleven a cabo, queda reflejada en *Perros callejeros* (1977), donde en lugar de reeducar a los jóvenes delincuentes los mandan a celdas de castigo, lo que da a entender que el Estado castiga y no educa. En *Perros callejeros II: Busca y captura* (1979), película en la que Ángel, el protagonista, es encarcelado y no recibe visitas de ningún especialista. En *Los últimos golpes de El Torette* (1980), donde Ángel le explica a la periodista que decidió seguir delinquiendo porque le acusaron de delitos que él no había cometido, lo que da a entender que la mala gestión de las autoridades provocaba que el delincuente no solo no se reinsertara, sino que se reforzaba en él la idea de delinquir.

Esa ausencia de reinserción/rehabilitación también podemos encontrarla en *Navajeros* (1980), donde "El Jaro" ve a un psicólogo en el centro de menores en una sola ocasión y, además, es asesinado con tan solo 16 años, lo que muestra que tan siquiera ha tenido la oportunidad de reinsertarse. En el filme *Barcelona sur* (1981), vemos a una Gumer sin oportunidad de reinserción puesto que desde que sale de prisión los problemas de su pasado la atrapan. En *El pico* (1983) podemos encontrar el primer ejemplo de ineficacia a la hora de tratar las adicciones a las drogas: los dos protagonistas consiguen estar limpios durante unos días, pero finalmente vuelven a caer en el pozo negro de la heroína. En *El pico 2* (1984) cobra un mayor protagonismo la dificultad a la hora de rehabilitarse. El padre de Paco lleva a su hijo a una doctora privada de Madrid para que lo trate y esta le receta una medicación que por aquel entonces no se encontraba regulada en España: la metadona⁴¹. En *Yo, 'El Vaquilla'* (1985) podemos ver a un Juan José preadolescente y a un Juan José adulto que no ha parado de recorrer centros de menores y cárceles a lo largo de su vida, hecho que nos lleva a pensar que la reinserción brilla por su ausencia. En *El Lute: camina o revienta* (1987) y *El Lute II: mañana seré libre* (1988) somos testigo de

⁴¹ El tratamiento de drogodependientes de opiáceos con metadona no fue regulado en España hasta el 31 de octubre de 1985 (Orden de 31 de octubre de 1985, párr. 3).

cómo Eleuterio trata de ganarse la vida honradamente pero la necesidad le lleva a delinquir en numerosas ocasiones. El Estado no le da otra oportunidad.

El gráfico a continuación presenta el número de películas que han mostrado la nula reinserción o rehabilitación en su trama:



5.3. Cine quinquí y periodismo

Este apartado conforma un acercamiento a la relación establecida entre el cine quinquí, el periodismo y los medios de comunicación en sí allá por los años 70 y 80. Puesto que el principal objetivo de los medios de comunicación es informar a la ciudadanía, hemos de indagar y analizar si dichos medios cumplieron con esa función informativa y dieron a conocer a los ciudadanos españoles de la Transición y la naciente democracia las circunstancias en las que se encontraba inmerso el fenómeno quinquí y que el cine quinquí trató de plasmar en la gran pantalla.

5.3.1. La relación entre el arte y el periodismo

Como bien es sabido, el cine también es conocido como el séptimo arte, término establecido por Riccioto Canudo (Como se citó en Luna, 2015, párr. 3). Según el Diccionario de la lengua española de la RAE, el arte es una ‘manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros’. Siguiendo esta definición, no es de extrañar que ciertos autores teoricen sobre la relación entre el arte y el periodismo.

Según explican Fernando R. Contreras Medina y Juan Carlos Gil González:

El periodismo, entendido como actividad intelectual cuyo objetivo es la interpretación crítica y sucesiva de la realidad, puede explicarse como un fenómeno comunicativo a partir de las teorías actuales del arte, sobre todo, teniendo en cuenta la conciencia cívica y de denuncia política, social y cultural del discurso artístico y del periodístico (2016, p. 696).

Esa ‘conciencia cívica y de denuncia política, social y cultural del discurso artístico’ (2016, p. 696) a la que hacen referencia Contreras Medina y Gil González podemos verla en numerosas manifestaciones artísticas procedentes de diferentes ramas artísticas. Un claro ejemplo de ello es el trabajo fotográfico de Robert Capa, pseudónimo tras el que se encontraban Gerda Taro y André Friedmann dos fotoperiodistas que realizaron una importante labor informativa a través del arte.

Uno de los reportajes fotográficos más famosos realizados por Robert Capa puede ser el de el Desembarco de Normandía⁴². En un principio, este reportaje, que ha pasado a ser conocido bajo el nombre de Las 11 magníficas a pesar de que solo está compuesto por diez fotografías, iba a estar compuesto por más de cien imágenes, pero, tal como explica Javier Flores, un error en el revelado hizo que la mayoría de ellas se deterioraran y desaparecieran para siempre (2020, párr. 2). El don de Capa para contar lo que estaba ocurriendo a través de imágenes era tal, que si observamos con detenimiento esas diez fotografías del Día D tal y como las ha ordenado Javier Flores en ‘Batalla de Normandía:

⁴² Debido a que tras el pseudónimo de Robert Capa se encontraban dos personas, era complicado atribuir la realización de las fotografías a uno u otro. Puesto que Gerda Taro falleció en 1936 durante la Guerra Civil española, las fotografías del Día D sí se pueden atribuir en su totalidad a André Friedmann.

las 11 magníficas de Robert Capa, las únicas imágenes del desembarco”, nos daremos cuenta de que estamos ante un género periodístico concreto: la crónica.

Con este reportaje Capa no solo estaba diciendo “hay una guerra”, sino que, además de ello, estaba tratando de contar cómo actuó ese ejército en concreto en ese momento y cómo se desarrolló en orden cronológico ese desembarco.

Otro ejemplo de unión entre arte y periodismo lo encontramos de la mano de Truman Capote, periodista estadounidense que realizó un exhaustivo trabajo de campo trasladándose al lugar de los hechos para estudiar el terrible asesinato de la familia Clutter. Tras pasar años estudiando el caso, conviviendo con los ciudadanos de Holcomb, recabando datos y realizando entrevistas, Capote consiguió escribir una novela de no ficción, es decir, un reportaje periodístico en profundidad pero con rasgos literarios que nutren el texto, contando lo relativo al caso Clutter. Es por eso que *A sangre fría* pertenece al Nuevo Periodismo:

Los padres del nuevo periodismo crearon con belleza diálogos crudos y realistas en los que el autor se cuela en la trama y habla de su experiencia como testigo. Una visión personal que empuja al lector dentro de la historia, lanzándolo a una película. Sumerge al lector en todo tipo de detalles íntimos, escabrosos, duros y superficiales (Barragán, 2018, párr. 3).

Siguiendo esta fusión entre periodismo y arte presente en los dos ejemplos anteriores, podemos llegar a pensar que en el cine quinquí ocurre lo mismo o, al menos, algo parecido. Por una parte, nos encontramos con el cine en sí, que, según explica Rodrigo Márquez:

...es un arte debido a que es una producción humana que se vale de diversos elementos para hacer representaciones de la realidad a través de símbolos que despiertan una satisfacción en el espectador, y que a través del tiempo, ha perfeccionado su lenguaje para la mejora de sus causa (2014, párr. 15).

Por otra parte nos encontramos con el fenómeno quinquí, grupo sociológico que, según el análisis realizado en cuanto a estrategias y temáticas propias de este subgénero cinematográfico, queda fielmente plasmado llegando en ocasiones a asemejarse al documental por su forma de representar la realidad. Partiendo de esta idea, vemos que en el cine quinquí encontramos esa rama artística del cine y esa rama informativa propia del

periodismo. Según esto, vemos que el cine quinquí posee en su producción los dos términos que daban comienzo a este apartado: arte y periodismo.

5.3.2. Prensa y cine quinquí: ¿fenómenos enfrentados?

Para tratar de comprender qué tipo de relación hubo entre el cine quinquí de los años 70 y 80 y la prensa informativa de la época, hemos de analizar la presencia que tuvo el fenómeno quinquí y las circunstancias en las que se encontraron sumergidas las personas que conformaron este grupo social en los periódicos de aquellos años puesto que dichas circunstancias eran las tratadas por el cine quinquí en este trabajo analizado. Comenzaremos analizando a través de ciertos ejemplos publicados en *El País* y *La Vanguardia* la presencia del tema de la droga, sobre todo de la heroína, en la prensa española durante la Transición y la posterior democracia (hasta finales de los años 80).

El periodista Javier Valenzuela dejó constancia del habitual consumo de estupefacientes entre jóvenes pertenecientes al mundo lumpen en numerosos artículos durante los años 80. Entre ellos encontramos “Nadie pondrá flores en su tumba”, artículo que trata sobre la desaparición de Marcelino González García, “El Nani”, conocido delincuente valenciano. En esta crónica Valenzuela muestra la adicción a la heroína de Marcelino González con frases como: “Estaba solo, acorralado, lejos de Pepa y las niñas, y necesitaba urgentemente un chute, un trallazo de heroína que galopara por su sangre hasta el cerebro y le aliviara el retortijón que lo consumía” (1982, párr. 1) o “el caballo le hacía ver las cosas de color rosa. Pero, poco a poco, la dosis diaria fue incrementándose, y todo el dinero que podía conseguir como traficante a pequeña escala no le llegaba para pagarse su propio vicio” (1982, párr. 18).

Otro reportaje escrito por Javier Valenzuela a destacar es “Carabanchel: Toma un pico y defiende tu vida”. En este texto Valenzuela aseguraba que:

El interior de Carabanchel –y en particular la tercera y la quinta galerías- es hoy una selva de cemento donde mandan los más fuertes. Las drogas, blandas o duras, circulan con total fluidez y provocan sucesos como el del pasado 27 de mayo, fecha en la que un recluso fue encontrado muerto de sobredosis de heroína en un lavabo, con la jeringuilla colgando del brazo (1983, párr. 10).

Un año más tarde, Valenzuela vuelve mencionar el problema de la droga en España con el artículo “Los barrios del crimen”, en el que dice lo siguiente: “Madrid tiene la

plusmarca mundial de letras impagadas, 800.000 al año, un importante índice de suicidios, 200 cada 12 meses, y una muerte por sobredosis o adulteración de heroína cada semana” (1984, párr. 5).

La Vanguardia, al igual que *El País*, también se hizo eco en ocasiones de la problemática de la heroína. En “Los amotinados de la Modelo se inyectaron la heroína y dejaron libres a los rehenes”, Antonio Cerrillo y Santiago Fondevila escribieron una noticia cuyo primer párrafo dice así: “Los amotinados, que sufrían el síndrome de abstinencia derivado de la falta de droga, exigían que les fuera suministrada heroína” (1984, párr. 1).

En 1989 podemos encontrar un artículo en *El País* titulado “Cuando aprieta el mono” en el que Ana Alfageme dice así: “El año pasado se notificaron 11.737 casos de prestación de ayuda médica urgente a toxicómanos, en su mayoría causados por problemas orgánicos (36%) o síndrome de abstinencia de droga (31,3%)” (1989, párr. 1).

Estos son solo algunos de los ejemplos que podemos encontrar de noticias o artículos informativos que trataban de algún modo la problemática de la droga en general y de la heroína en particular durante los años 80.

Otro rasgo característico del quinquenio de la transición y recién nacida democrática España es la delincuencia. Como ya hemos mencionado, los jóvenes del lumpen recurrían a la delincuencia para subsistir. A continuación veremos algunas publicaciones en prensa que trataran el tema de la delincuencia juvenil.

Otro ejemplo de delincuencia juvenil en la prensa española de la época estudiada en este TFG es la noticia “Detenidos los componentes de una banda de presuntos delincuentes juveniles” publicada por *El País*. En esta noticia, cuya autoría queda atribuida al propio periódico *El País*, se puede leer lo siguiente:

El Fernandito fue detenido junto con Carlos Jiménez Ruiz, de veintidós años, y la menor A. M. G. P., de quince. Según la información policial, Fernando Palacios ha sido detenido, por diversas causas, en diez ocasiones; la última de ellas, hace año y medio, bajo la acusación de atraco a mano armada (1980, párr. 2).

El anteriormente mencionado Javier Valenzuela escribió un artículo publicado el 29 de marzo de 1984 titulado “35 pesetas, la carretilla de un trapero, gasolina y neumáticos” en *El País* en el que cuenta la historia de Lourdes, “una chica de 16 años que, a las 22 horas del pasado martes, abordó con una navaja a una pareja de novios” (1984, párr. 2). Según Valenzuela:

Minutos después, la dotación de un vehículo *zeta* la localizó en los alrededores de la plaza de Oriente, requisó el arma y comprobó a través del ordenador *Berta* que la chica había sido detenida en otras ocasiones por delitos contra la propiedad. Según la información policial, no era *yonqui*. Robaba para comer (1984, párr. 2).

Valenzuela también trató el tema de la delincuencia en uno de los artículos ya mencionados. En “Los barrios del crimen” Valenzuela explica que los jóvenes delincuentes “que en muy pocas ocasiones actúan como bandas mafiosas bien organizadas, han disparado hacia arriba el número de delitos cometidos en la capital de España (1984, párr. 6), a lo que añade que en los tres primeros meses de 1984, “la media diaria de atracos se ha situado en unos 60, y la de robos de vehículos en unos 50, según los datos de la brigada de Policía Judicial” (1984, párr. 6). Estos ejemplos hacen visibles que la delincuencia juvenil también estaba a la orden del día en la prensa española allá por los años 70 y 80.

Además de las drogas y la delincuencia, otra hecho característico que hostigaba al fenómeno quinquí y que también fue reflejado en la gran pantalla a través del cine fue la miseria. Sobre esa miseria, que en las cárceles españolas tomaba aspecto de celda sucia, deteriorada, con condiciones infrahumanas y masificada de presos, Javier Valenzuela apunta lo siguiente en el artículo ya mencionado “Carabanchel: toma un pincho y defiende tu vida”:

Para Eusebio Hernández, al que todos reconocen que ha impulsado una política de respeto de los derechos humanos de los internos en sus cuatro años como directivo, lo urgente en Carabanchel es “reducir” el número de presos hasta uno por celda, doblar o triplicar el de funcionarios, crear una galería de máxima seguridad y trasladar a otros centros a los psicópatas asesinos que quieren imponer su ley”. El ascenso de la conflictividad en los fines de semana lo explica el director por el hecho de que esos días unos 150 presos incrementan la población de Carabanchel (1983, párr. 16).

Las condiciones tanto de higiene como de protección de los reclusos eran tan nefastas que era común encontrarse con algún que otro preso muerto:

Por una vez, los tres sindicatos de funcionarios de Carabanchel coinciden en el análisis de la situación. En la prisión, afirman, hay ahora casi 1600 presos, cuando su capacidad es de ochocientos mil. Los atienden tan solo unos 35 funcionarios, y

la mayoría, jóvenes e inexpertos. “Nuestra moral está por los suelos”, dice Anselmo García, “porque no podemos asegurar el principal de los derechos humanos de los internos: el derecho a la vida” (Valenzuela, 1983, párr. 17).

Valenzuela vuelve a tratar el tema de la miseria el 19 de marzo de 1984 en el artículo anteriormente tratado “35 pesetas, la carretilla de un trapero, gasolina y neumáticos” ya que, como bien explica: “La crónica negra madrileña, en sus tres cuartas partes, está hecha por este tipo de delitos, frutos de la miseria, de la necesidad, de conseguir cuatro perras con que comer o comprar caballo” (1984, párr. 1).

No conforme con la difusión periodística que hasta el momento le había dado a la problemática que atacaba al fenómeno quinquí, Valenzuela vuelve a tratar la miseria en uno de sus artículos publicado el 12 de agosto de 1984 bajo el título “El ‘mono’ en la jaula”. Aquí explica cómo eran las celdas del Hospital Psiquiátrico Penitenciario de Carabanchel:

Las celdas son iguales a los *chabolos* de la prisión de Carabanchel. Tienen hierros en las ventanas y camas metálicas, cuyos colchones, de goma espuma, están sensiblemente hundidos por la mitad. En cada celda hay un lavabo, una taza de retrete y un radiador de calefacción central. Los ceniceros son latas de conserva usadas (1984, párr. 7).

Meses más tarde, el 24 de marzo de 1985 concretamente, Valenzuela publicaba “El campamento de ‘los yonquis’”, artículo en el que habla, entre otras cosas, de Consuelo García, mujer de cincuenta años que vive en una chabola y que mantiene a su madre y a sus siete hijos “de los cartones y de pedir” (Como se citó en Valenzuela, 1985, párr. 11). Consuelo le contó a Valenzuela cómo era la vida en ese barrio:

Las calles son de tierra y cuando llueve nos enfangamos hasta las rodillas; hay más ratas que criaturas; las garrapatas nos salen por los oídos; hay jeringuillas por montones en las calles, y las cogen los niños y se las meten en la boca (Como se citó en Valenzuela, 1985, párr. 12).

Estos son algunos ejemplos que muestran que la prensa española de los años 80 trataba en ocasiones el tema de la miseria en las cárceles o en los barrios chabolistas. Como vimos anteriormente, la miseria pudo ser consecuencia, entre otros factores, por el alto índice de desempleo que encontrábamos en España a finales de los años 70 y durante la primera

mitad de los años 80. A continuación analizaremos si la prensa española de aquellos años trató el problema del desempleo.

Juan M. Hernández Puertolas publicó una noticia el 1 de enero de 1978 en *La Vanguardia* titulada ‘‘Hacia el millón de parados’’ en la que decía lo siguiente:

En este último artículo de la serie dedicada a exponer los principales problemas de la economía española en el año que ayer concluyó, vamos a examinar brevemente el problema de más trascendencia social, como es el número de parados. Según las estimaciones del Servicio de Colocación del Ministerio de Trabajo, para el pasado mes de agosto (véase cuadro), dicha cifra se aproximaba al medio millón de trabajadores, lo que representaba un 3,84 por ciento de la población activa (1977, párr. 1).

Además de afirmar que el paro conformaba el mayor problema social en España, en esta misma noticia, Hernández Puertolas espetó que ‘‘no queda más remedio que abordar el problema, ciertamente espinoso, de la legislación' laboral española’’ (1977, párr. 4)

Dos años más tarde, el 6 de enero de 1979 concretamente, *La Vanguardia* publicó ‘‘Disposiciones para agilizar las normas electorales’’, noticia que, entre otros temas, dicta lo siguiente:

A propuesta de los ministros de Trabajo y Sanidad y Seguridad Social, y con la finalidad de disminuir el desempleo y facilitar el acceso de los jóvenes a la colocación, el Consejo aprobó dos importantes reales decretos dirigidos a la contratación de trabajadores desempleados perceptores del Seguro de Desempleo y a la contratación de jóvenes (1979, párr. 7).

Esta noticia demuestra que la problemática del desempleo estaba afectando principalmente a los jóvenes del país.

El 18 de mayo de 1982 se organizó una manifestación multitudinaria en Getafe a consecuencia de las altas tasas de desempleo en España que quedó recogida en el periódico del día 19 de *La Vanguardia* con la noticia titulada ‘‘Huelga general ayer, en Getafe’’: ‘‘Más de treinta mil trabajadores, casi la totalidad de la población activa de Getafe, pararon ayer en solidaridad con los trabajadores de Kelvinator, contra el desempleo y la posible desindustrialización de la zona’’ (1982, párr. 1).

Dos años más tarde volvemos a encontrar un ejemplo de tratamiento informativo del desempleo en *La Vanguardia*. En esta noticia, Berta Fernández apunta que:

La política laboral del Gobierno fue puesta ayer en tela de juicio en el Congreso durante el debate de la ley de reforma del Estatuto de Trabajadores. El proyecto pretende facilitar al empresario las contrataciones temporales, las de trabajadores en prácticas, etcétera, todo ello para conseguir mayor confianza y generar más empleo (1984, entradilla).

A esto, Fernández añadía que “los principales grupos de la oposición coincidieron en señalar que el proyecto de ley de modificación de determinados artículos del Estatuto de los Trabajadores no va a frenar el paro” (1984, párr. 1), lo que da a entender que el paro seguía siendo un problema importante para la sociedad, economía y política española y que no se esperaba un cambio a mejor con ese nuevo proyecto de ley.

Javier Valenzuela también hizo alusión al desempleo en el ya mencionado artículo “Los barrios del crimen” en *El País*:

Con más 200.000 parados sobre una población ocupada de 1,3 millones de personas, 35.000 chabolas e infraviviendas y entre 10.000 y 20.000 heroinómanos, según datos municipales, una de las principales producciones humanas del Madrid de los años ochenta no puede ser otra que la de delincuentes (1984, párr. 5).

El 15 de octubre de 1985, *La Vanguardia* publicaba una carta de M^a Antonia Andrés Alemany en la sección “Cartas de los lectores” titulada “Joven y con experiencia” que mostraba la difícil situación de los jóvenes en cuanto a encontrar trabajo se refiere del siguiente modo:

Señor Director: Soy estudiante universitaria de segundo ciclo y, al igual que muchos jóvenes, me encuentro ante el serio problema de no haber encontrado aún mi primer empleo.

Sin embargo no se pierde por mi parte la esperanza ya que, la mayoría de las veces que he presentado un impreso de candidatura para alguna oposición, ésta ha sido rechazada alegando como motivo la falta de experiencia profesional.

¿No parece una incongruencia que para dar trabajo (teniendo en cuenta que somos muchos los jóvenes en esta situación que contribuimos a aumentar la tasa de

desempleo), nos exijan una experiencia que mal podemos aportar si nunca nos ofrecen una oportunidad?

Aunque no me gusta esta palabra, creo que en cierto sentido nos podríamos sentir un tanto marginados (1985, párr. 1-4).

Al igual que con los temas anteriormente analizados, a través de estos ejemplos vemos que el problema del desempleo en España durante los años 70 y 80 fueron tratados en la prensa y también, especialmente, el desempleo entre los jóvenes españoles.

Otra realidad a la que el fenómeno quinqueni tuvo que hacer frente, y que vemos reflejada en numerosas películas de las analizadas para la realización de este trabajo, son los abusos policiales y de poder. A continuación veremos si la prensa de la época en la que nosotros nos estamos centrando, plasmó en alguna ocasión en sus páginas dichos abusos.

Javier Valenzuela habló sobre los abusos policiales en “Un año sin dar señales de vida”, artículo publicado en *El País* donde cuenta las últimas horas con vida de “El Nani”, quien desapareció tras ser llevado a comisaría. La policía también detuvo a Manzano, amigo de “El Nani” y sobre él Valenzuela escribió lo siguiente:

A Manzano, según su testimonio, le aplicaron durante la tarde y noche del 12 de noviembre el procedimiento de tortura conocido como *mesa o quirófano*. Dice que le pusieron un mono y un casco con visera, le tumbaron sobre una mesa, con la mitad superior del cuerpo en el vacío, y le golpearon (1984, párr. 9).

Tal fue el ensañamiento de los agentes de policía hacia Manzano que este tuvo que permanecer ingresado durante nueve días en el Hospital Provincial, “donde le diagnosticaron múltiples lesiones en cara, tórax y abdomen, le operaron en el estómago y le aplicaron 18 puntos de sutura” (Valenzuela, 1984, párr. 10).

Por su parte, Mariano Guindal apuntó lo siguiente en una noticia publicada en *La Vanguardia* en la que se hablaba de un folleto de la oposición: “La segunda parte se centra en los signos del malestar social como el crecimiento de la inseguridad, el aumento del consumo de drogas, el mal funcionamiento de la Administración, corrupción, abuso de poder, y pensiones (1985, párr. 9).

Otro ejemplo de abuso de poder plasmado en la prensa lo encontramos de la mano de Montse Figueres, quien escribió lo siguiente en la noticia “Funcionarios de prisiones de Cataluña irán a la huelga” de *La Vanguardia*:

“Presionan a los detenidos para conseguir que denuncien actos ilegales por nuestra parte”, contestó uno de los presentes a la acusación de abusos y malos tratos a los reclusos de la quinta galería de la prisión barcelonesa, negando las acciones de este tipo. “El trato con los presos ha mejorado ostensiblemente, identificándose con nosotros en las arbitrariedades de la dirección. Todos estamos encerrados en el mismo lugar.” Afirman que sólo se aplican medidas de dureza extrema a los delincuentes de gran peligrosidad, como el tristemente célebre “Vaquilla” (1986, párr. 5 y 6).

Para finalizar este acercamiento a la prensa propia de la época que estamos estudiando, hemos de tener en cuenta otra problemática propia del fenómeno sociológico quinquí que también tuvo una fuerte presencia en el cine quinquí, la nula oportunidad de reinserción o rehabilitación. A continuación veremos una serie de ejemplos de la prensa española.

El 9 de febrero de 1975, *La Vanguardia* publicó una entrevista realizada por Francisco González Ledesma y Félix Puyol a Rodolfo Soto Vázquez en la que le preguntaron si disponemos de los medios necesarios para lograr la reinserción del delincuente y el magistrado respondió que no porque “el aparato representativo de la justicia no dispone de los medios mínimos necesarios para realizar una acción social verdaderamente positiva. Yo no creo en la acción meramente punitiva, represiva” (1975, párr. 20).

Dos años después *La Vanguardia* volvió a hablar de la reinserción y la rehabilitación en sus páginas. En este caso, dicho periódico publicó los fines que definían a la naciente “Asociación de Reclusos” de Carabanchel en la noticia titulada “Se restablece la normalidad en la prisión de Carabanchel”. Según esta noticia, uno de los fines de dicha asociación era “lograr la unidad y solidaridad de todos los reclusos del país, con el objetivo fundamental de conseguir nuestra verdadera rehabilitación y reinserción en la sociedad, poniendo fin a la marginación y desprecio que sufrimos” (Como se citó en “Se restablece la normalidad, 1977, párr. 7).

Carles Trias Fargas también trató el tema en cuestión en la noticia “Los municipios rechazan el centro penitenciario” publicada en *La Vanguardia*. Aquí, Trias Fargas explica que la izquierda ve al delincuente como una especie de víctima marginada debido a “unos condicionantes socioeconómicos” (1980, párr. 4) y que dicha corriente ideológica opina que hay que luchar contra la delincuencia de dos modos:

De una parte, actuación sobre los repetidos condicionantes sociales, a fin de hacerlos desaparecer o, al menos, atenuar sus efectos; y de otra, y a nivel personal, la rehabilitación de quien ha delinquido, preparándolo para su inserción en una sociedad que deberá tender a ser cada vez más justa (1980, párr. 5).

En el artículo ya mencionado titulado “Nadie pondrá flores en su tumba” de Javier Valenzuela, el periodista, que está contando la historia de Marcelino González, “El Nani”, escribe lo siguiente: “Desde su detención, Marcelino había insistido en que lo llevaran al psiquiátrico de Bétera. No podía soportar la existencia en la cárcel. Pedía que lo soltaran, que le dieran droga o que lo curaran” (1982, párr. 24). En este mismo artículo, Valenzuela plasma estas palabras textuales de Pepa Sanz, esposa de “El Nani”:

“Fue la dependencia del polvo lo que le volvió loco”, dice Pepa, Y añade: “Sobre mi marido se ha dicho que era asesino, sanguinario, cruel, un mal bicho... Todo mentira. Era solo un pobre enfermo que necesitaba pincharse al día diez o doce veces, que se gastaba 30.000 o 40.000 pesetas al día en droga” (1982, párr. 18).

Un año más tarde, Valenzuela vuelve a tratar la problemática causada por la ausencia de rehabilitación de drogodependientes y por la nula reinserción de delincuentes. En “La Constitución los salvó del garrote vil”, Valenzuela cuenta lo siguiente:

Manuel Delgado había ingresado en el reformatorio de Santa Cruz de Tenerife a los trece años- “Allí entré que no sabía robar y aprendí a robar”, escribió una vez José Antonio BARGUES. Un informe de este establecimiento, fechado en 1971, confesaba el fracaso de la rehabilitación: “Hay que decir en favor de Delgado, que este centro carece de personal capacitado y de talleres profesionales para tratar a esta clase de individuos” (1983, párr. 9).

Este fragmento es un reflejo de la ineficacia de las cárceles españolas de la época a la hora de reinsertar y reeducar a los presos ya que, como podemos ver, el propio Manuel admitió que aprendió a robar estando entre rejas.

Como podemos ver, la prensa allá por el final de los años 70 y la década de los 80 también se hacía eco de estos conflictos que caracterizaron al fenómeno quinqueni y que incluso, entre otros motivos, impulsaron su aparición.

6. Conclusiones

Para comprobar si la hipótesis y objetivos planteados al principio del trabajo aquí presente han sido resueltos, hemos de realizar una reflexión final en cuanto a la materia analizada.

Puesto que nosotros partíamos de la hipótesis de que el cine quinquí actúa como fenómeno informativo de la sociedad quinquí de los años 70 y 80 en España, -hipótesis que coincide con nuestro objetivo general el cual era “analizar la posible existencia de una función informativa en el cine quinquí sobre la sociedad quinquí de los años 70 y 80 y de sus circunstancias”-, tras examinar cómo era ese fenómeno sociológico quinquí, cuáles eran sus características y cuáles eran las circunstancias económicas, sociales y políticas en las que se encontraba inmerso, y compararlo con lo mostrado en la gran pantalla a través del ya mencionado subgénero cinematográfico, podemos llegar a la conclusión de que la hipótesis queda confirmada y nuestro objetivo general conseguido.

Por una parte, observamos que esta hipótesis queda confirmada porque, tal y como hemos visto, el cine quinquí ponía su foco de atención en la problemática y las representativas circunstancias en la que se enmarcaban los jóvenes delincuentes del posfranquismo y la naciente democracia. Por otra parte, vemos que nuestro objetivo general queda cumplido ya que hemos analizado tanto el cine como la sociedad quinquí, lo que nos ha llevado a poder confirmar la ya mencionada hipótesis. El cine quinquí, por tanto, es una fuente informativa sobre este fenómeno sociológico.

Debido a que el planteamiento de esta hipótesis nos llevó a preguntarnos una serie de cuestiones, ahora podemos darle respuestas. A la pregunta “¿Posee el cine quinquí cierta función informativa?” hemos de responder que sí por el mismo motivo por el que nuestra hipótesis ha resultado confirmada.

A la pregunta “¿Demostró el cine quinquí una mayor responsabilidad informativa en los años 70 y 80 que los propios medios de comunicación?” tenemos que responder que sí puesto que, a pesar de que la prensa trató en numerosas ocasiones los problemas que hostigaban a las personas pertenecientes al fenómeno quinquí, tal y como hemos visto en el último apartado de este trabajo, el cine quinquí centraba toda su atención en dichos problemas y no los ocultaba entre una amplia variedad temática que nada tuviera que ver, sino que mostraba la vida quinquí en su plenitud. La prensa, por su parte, en ocasiones destinaba un pequeño espacio a hablar de esos temas, pero estos nunca llegaron a gozar de cierto protagonismo en las páginas de los periódicos.

Esta pregunta está ligada a uno de nuestros objetivos específicos, el de ‘‘confirmar si este subgénero cinematográfico adquirió una mayor función social a la hora de informar que la propia prensa al mostrarse como espejo de la sociedad de los años 70 y 80’’. Puesto que hemos llegado a la conclusión de que el fenómeno quinquí gozaba de un mayor protagonismo en el cine gracias al subgénero quinquí que en la prensa, podemos decir que este objetivo también queda conseguido.

La última pregunta que nos hicimos cuando planteamos la hipótesis fue si el cine quinquí y los medios de comunicación estaban enfrentados o, por el contrario, se complementaban. A pesar de que el fenómeno quinquí tenía una mayor presencia en el cine que en la prensa, prensa y cine quinquí se complementaban puesto que ambos llegaron a plasmar e informar sobre los problemas que estaban azotando a este fenómeno sociológico. Como hemos visto, tanto el cine quinquí como la prensa mostraron a la sociedad el problema de las drogas, de la delincuencia, de las altas tasas de desempleo y de la ausencia de métodos de reinserción y rehabilitación, entre otros.

Además de los objetivos ya mencionados, a la hora de realizar este trabajo nos marcamos otros cuatro objetivos específicos más. Uno de ellos era ‘‘describir características del fenómeno quinquí desde los años 70 hasta el final de la década de los 80 y comparar esta realidad con su representación en el cine’’. Este objetivo también queda conseguido ya que, para llegar a conocer si el cine quinquí actuaba como fenómeno informativo de la sociedad quinquí, hemos tenido que estudiar y describir las características de este fenómeno sociológico y, también, los temas plasmados en la gran pantalla. La conclusión es que los temas más representativos del cine quinquí son los problemas que hostigaban a estos jóvenes delincuentes en la realidad.

Otro de los objetivos específicos marcados en este trabajo era ‘‘estudiar si este subgénero cinematográfico pretendía mostrar el lado ‘‘oscuro’’ de la Transición española’’. Puesto que el Estado trataba de dar una buena imagen de España al exterior una vez terminado el franquismo e intentaba mantener al fenómeno quinquí oculto mostrando solo la cara de la sociedad española que más le beneficiaba, es decir, aquella sociedad en sintonía con la *movida madrileña*, y el cine quinquí, por su parte, se empeñaba en contar una y otra vez los problemas presentes en España a nivel social, económico y político, podemos decir que el cine quinquí sí pretendía mostrar la cara oculta y oscura de la Transición española. El cine quinquí trató de mostrar ese lado negativo pero existente.

“Averiguar si el cine quinqu conformaba una crítica del sistema de gobierno del momento” era otro de nuestros objetivos. Debido a que, como acabamos de mencionar, el cine quinqu intentó mostrar la cara negativa de la España posfranquista constituida por el fenómeno quinqu, esto nos lleva a pensar que sí que conformaba una crítica al sistema de gobierno de la época ya que, si no es el Gobierno el responsable de la pobreza, el desempleo, la miseria presente tanto en los barrios bajos como en las cárceles españolas, la delincuencia, los abusos policiales y la ineficacia a la hora de reinsertar a expresidarios y rehabilitar a politoxicómanos, ¿quién lo era?

Para finalizar, el último de nuestros objetivos específicos era “analizar si los actores que en su día a día eran auténticos quinqu encontraron en la interpretación un refugio para cambiar su estilo de vida”. Como hemos visto, José Luis Manzano, Ángel Fernández Franco, Juan José Moreno Cuenca, José Antonio Valdelomar, Sonia Martínez, José Luis Fernández Eguía y Miguel Ugal Cuenca, entre otros, siguieron con su estilo de vida arriesgado y desenfrenado. A pesar de haberse convertido en personajes famosos entre la ciudadanía española, estos jóvenes continuaron delinquiendo, entrando en prisión, consumiendo estupefacientes y falleciendo a consecuencia de este estilo de vida. Según esta reflexión, estos quinqu, a pesar de que pudieron encontrar en la interpretación un refugio para cambiar su forma de vida, no lo hicieron.

7. Fuentes documentales

Alfageme, A. (11 de julio de 1989). Cuando aprieta el mono. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1989/07/11/espana/616111208_850215.html

Alfageme, A. (11 de julio de 1989). Los fallecidos, por consumo de heroína en España crecieron en un 70% en el semestre de 1989. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1989/07/11/espana/616111206_850215.html

Alonso, G. (11 de febrero de 2019). Historia negra del cine quinquí: la reivindicación de un género que no dejó supervivientes. *ICON*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/02/06/icon/1549449208_098050.html

Álvarez, L. L. (10 de marzo de 2019). El día que Vox quiso fichar a 'El Vaquilla'. *La Razón*. Recuperado de <https://www.larazon.es/cultura/el-dia-que-vox-quiso-fichar-a-el-vaquilla-HC22315604/>

Andrés Alemany, A. (15 de octubre de 1985). Joven y con experiencia. *La Vanguardia*, p. 5. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1985/10/06/pagina-5/32863411/pdf.html?search=desempleo>

Anido, R. (2015). Sonia Martínez o la heroína atípica del cine quinquí. En Florido Berrocal, J., Martín-Cabrera, L., Matos-Martín, E., Robles Valencia, R. (Auts.), *Fuera de la Ley: asedios al fenómeno quinquí en la Transición española* (151-171). Granada: Editorial Comares.

Aranda, V. (Director). (1987). *El Lute: camina o revienta*. [Película]. España: Televisión Española (TVE), Multivideo S.A. y MGC Producciones Cinematográficas y Audiovisuales.

Aranda, V. (Director). (1988). *El Lute: mañana seré libre*. [Película]. España: Multivideo S.A.

Barrachina, J. (Director). (9 de marzo de 2018). Generación Vaquilla. [Reportaje de televisión]. En Ochéntame otra vez. *RTVE*. España: TVE y Grupo Ganga.

Barragán, A. (16 de mayo de 2018). ¿Qué fue del nuevo periodismo? Además de Tom Wolfe conoce a estos 4 autores. *Verne de El País*. Recuperado de https://verne.elpais.com/verne/2018/05/16/mexico/1526422650_630196.html

Barrentxea Marañón, I. (30 de enero de 2019). Las Ciencias Sociales y el cine. Cómo educar emociones. *Campus educación: Revista digital docente*. Recuperado de <https://www.campuseducacion.com/blog/revista-digital-docente/las-ciencias-sociales-y-el-cine/>

Bodegas, R. (Director). (1988). *Matar al Nani*. [Película]. España: Blau films.

Bordón 4. (1988). Al Torete. En *15 éxitos bordados*. [LP]. España: EMI Music.

Burning. (1980). No es extraño que tú estés loca por mí. En *Bulevar*. [LP]. España: Ocre.

Caballero, M. (14 de marzo de 2017). Dime cuándo naciste y te diré cuál es tu droga. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/papel/todologia/2017/03/14/58c68dd222601d26408b457f.html>

Cadena, J. (Director). (1981). *Barcelona sur*. [Película]. Coproducción España-México: Figaró Films y Figaró Mex.

Carmona, J. y Terremoto (2018). Vuela que vuela. En *El pico: banda sonora original de las películas*. [CD]. España: Lemuria Music.

Casas, Q. (10 de agosto de 2018). De la Iglesia y Manzano, una pareja en el lado salvaje. *El Periódico*. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180810/eloy-de-la-iglesia-y-jose-luis-manzano-una-pareja-en-el-lado-salvaje-6984563>

César Iglesias, J. (28 de febrero de 1979). Un vecino mató a "el Jaro", de un disparo, el sábado por la noche. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1979/02/28/madrid/289052662_850215.html

Cerrillo, A. y Fondevila, S. (14 de abril de 1984). Los amotinados en la Modelo se inyectaron la heroína y dejaron libres a los rehenes. *La Vanguardia*, p. 35. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1984/04/14/pagina-35/32834507/pdf.html>

Cervera, R. (15 de septiembre de 2002). ¿Por qué los 80 son tan míticos? *El Mundo Magazine*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/magazine/2002/155/1031852053.html>

Ciao, Ettore! (19 de enero de 2016). *Cinegraphia*. *El cine se escribe en imágenes*. Recuperado de <https://cinegraphia.com/post/137661244543/ciao-ettore>

Clemente, Y. (20 de noviembre de 2015). Evolución del desempleo (1975 – 2015). Paro y parados desde hace 40 años. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2015/11/18/media/1447871942_778264.html

Conesa, M. (20 de diciembre de 2003). Muere 'El Vaquilla' ocho días después de salir de la cárcel. *El Periódico*. Recuperado de https://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/sociedad/muere-el-vaquilla-ocho-dias-despues-salir-carcel_88086.html

Contreras Medina, F. R., y Gil González, J. C. (2016). Periodismo y arte: dos caminos creativos entrecruzados. *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico*, 22(2), 695-707. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/54230/49588>

Cooper, D. (16 de febrero de 2015). 10+1 mejores quinquis de los 80. *Un blog de listas que te da más*. Recuperado de <https://diezmasuno.wordpress.com/2015/02/16/101-mejore-quinquis-de-los-80/>

Cuesta, A. (2009). Los quinquis del Barrio. En A. Cuesta, M. Cuesta, E. Fernández Porta y S. Méndez. (2009). *Quinquis de los 80. Cine, prensa y calle* (p. 14-47). Barcelona: CCCB y Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona.

Curado Ferrera, A. (2015). *La estanquera de Vallecas: el último pasodoble del quinquí*. En Florido Berrocal, J., Martín-Cabrera, L., Matos-Martín, E., Robles Valencia, R. (Auts.), *Fuera de la Ley: asedios al fenómeno quinquí en la Transición española* (p. 213-229).

De la Fuente, I. (18 de julio de 1980). 'El Guille', desde la cárcel: 'Soy un pobre infeliz que quiere cambiar'. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1980/07/18/madrid/332767462_850215.html

De la Iglesia, E. (Director). (1978). *El diputado*. [Película]. España: Figaro Films y Producciones Cinematográficas UFESA.

De la Iglesia, E. (Director). (1980). *Navajeros*. [Película]. España: Coproducción España-México: Acuaris Films, Figaró Films y Producciones Fenix.

De la Iglesia, E. (Director). (1982). *Colegas*. [Película]. España: Ópalo films.

De la Iglesia, E. (Director). (1983). *El pico*. [Película]. España: Ópalo films.

De la Iglesia, E. (Director). (1984). *El pico 2*. [Película]. España: Ópalo films.

De la Loma, J.A. (Director). (1977). *Perros callejeros*. [Película]. España: Films Zodíaco, Profilmes.

De la Loma, J.A. (Director). (1979). *Perros callejeros II*. [Película]. Coproducción España-México: Films Zodíaco.

De la Loma, J.A. (Director). (1980). *Los últimos golpes de 'El Torete'*. [Película]. España: Films Zodíaco.

De la Loma, J.A. (Director). (1985). *Perras callejeras*. [Película]. España: Golden Sun.

De la Loma, J.A. (Director). (1985). *Yo, 'El Vaquilla'*. [Película]. España: Golden Sun, Jet Films e InCine S.A.

De Pedro, J. M. (2 de febrero de 2015). El cine quinquí de José Antonio de la Loma. *Culturaca*. Recuperado de <http://www.culturaca.com/el-cine-quinqui-de-jose-antonio-de-la-loma/>

Detenidos los componentes de una banda de presuntos delincuentes juveniles. (21 de septiembre de 1980). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1980/09/21/madrid/338383461_850215.html

Disposiciones para agilizar las normas electorales. (6 de enero de 1979). *La Vanguardia*, p. 9. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1979/01/06/pagina-9/33430776/pdf.html?search=desempleo>

DMAX enseña la sociedad del franquismo a través del NODO. (2 de diciembre de 2019). *Diario de Burgos*. Recuperado de <https://www.diariodeburgos.es/Noticia/ZBAA9253C-BBA2-1CFA-07945C6ADB46E344/201912/DMAX-ensena-la-sociedad-del-franquismo-a-traves-del-NODO>

Eduardo, A. (Director). (1980). *Revista de cine*. [Programa de televisión]. España: TVE. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JWBrgHg1KbM>

El fiscal pide 3.300 años de cárcel para ‘El Lute’ y sus hermanos. (14 de noviembre de 1978). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1978/11/14/ultima/279846001_850215.html

‘El Vaquilla’ muere en libertad tras pasar media vida entre rejas. (19 de diciembre de 2003). *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/vida/20031219/51262785862/el-vaquilla-muere-en-libertad-tras-pasar-media-vida-entre-rejas.html>

‘El Vaquilla’, un delincuente víctima de su propia fama. (27 de diciembre de 2003). *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/elmundo/2003/12/19/obituarios/1071840385.html>

Entrambasaguas Monsell, J. (2015). Del cine quinquí al cine neoquinquí: desacuerdo, resistencia, revuelta. *Colegas* (1982) de Eloy de la Iglesia y *Criando ratas* (2014) de Carlos Salada. En Florido Berrocal, J., Martín-Cabrera, L., Matos-Martín, E., Robles Valencia, R. (Auts.), *Fuera de la Ley: asedios al fenómeno quinquí en la Transición española* (231-252). Granada: Editorial Comares.

Fernández, B. (2 de marzo de 1984). El Gobierno reforma el Estatuto del Trabajador ampliando la contratación temporal y en prácticas. *La Vanguardia*, p. 11. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1984/03/01/pagina-11/32823087/pdf.html?search=desempleo>

Fernández, J. (26 de octubre de 2016). ¿Quién controla y financia los medios de comunicación que nos informan? *El salmón contracorriente*. Recuperado de <https://www.elsalmoncontracorriente.es/?Quien-controla-y-financia-los>

Fernández Santos, E. (4 de diciembre de 1992). Muere de sobredosis en el hospital penitenciario de Carabanchel. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1992/12/04/cultura/723423606_850215.html

Figueres, M. (15 de febrero de 1986). Funcionarios de prisiones de Cataluña irán a huelga. *La Vanguardia*, p. 24. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1986/02/15/pagina-24/32874076/pdf.html?search=abuso%20de%20poder>

Flores, A. (1982). Lejos de aquí. [Canción]. En la película *Colegas* (1982). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bo1zgFPV1Wg>

Flores, J. (29 de abril de 2020). Batalla de Normandía: las 11 magníficas de Robert Capa, las únicas imágenes del desembarco. *National Geographic*. Recuperado de

https://historia.nationalgeographic.com.es/a/batalla-normandia-11-magnificas-robot-capas-unicas-imagenes-desembarco_14326/3

Florido Berrocal, J., Martín-Cabrera, L., Matos-Martín, E., Robles Valencia, R. (2015). *Fuera de la Ley: asedios al fenómeno quinqui en la Transición española*. Granada: Editorial Comares.

Florido Berrocal, J. (2015). José Antonio de la Loma: un conquistador en el universo indígena del quinqui. En Florido Berrocal, J., Martín-Cabrera, L., Matos-Martín, E., Robles Valencia, R. (Auts.), *Fuera de la Ley: asedios al fenómeno quinqui en la Transición española* (131-149). Granada: Editorial Comares.

García, A. (22 de junio de 2017). 10 cosas sobre el actor mítico del cine quinqui que (probablemente) no sabías. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/06/22/tentaciones/1498122849_795792.html

García Santa Cecilia, C. (10 de mayo de 1988). “El Pirri” aparece muerto por sobredosis en Vicálvaro. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1988/05/10/cultura/579218412_850215.html

Gerena, M. (1976). Canto a la libertad. En *Canto a la libertad*. [LP]. España: Olympto.

Gómez L-Quiñones, A. (2015). Una nota de mal gusto: hacia una crítica del imaginario victimológico en *La estanquera de Vallecas*. En Florido Berrocal, J., Martín-Cabrera, L., Matos-Martín, E., Robles Valencia, R. (Auts.), *Fuera de la Ley: asedios al fenómeno quinqui en la Transición española* (173-193). Granada: Editorial Comares.

González Ledesma, F. y Puyol, F. (9 de febrero de 1975). Problema número cinco: la delincuencia, una responsabilidad de todos. *La Vanguardia*, p. 13. Recuperado de

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1975/02/09/pagina-13/34219004/pdf.html?search=reinserci%C3%B3n>

Guillén Hermosín, J. (2019). *Impacto de los estilos educativos parentales en los comportamientos delictivos de los menores internos a través del análisis de informes y entrevistas en el centro Txema Finez*. (Trabajo Fin de Máster). Universidad de Deusto. Bilbao.

Guindal, M. (4 de enero de 1985). Apoyo oficial de Alianza Popular al ingreso de Segurado en Unión Liberal. *La Vanguardia*, p. 3. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1985/01/03/pagina-3/32847781/pdf.html?search=abuso%20de%20poder>

Hernández Puertolas, J. M. (1 d enero de 1977). Hacia el millón de parados. *La Vanguardia*, p. 16. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1977/01/01/pagina-16/33634662/pdf.html?search=desempleo>

Huelga general ayer, en Getafe. (19 de mayo de 1982). *La Vanguardia*, p. 7. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1982/05/16/pagina-7/32943583/pdf.html?search=desempleo>

Izcara Palacios, S. P. (2014). *Manual de investigación cualitativa*. México: Editorial Fontamara. Recuperado de [http://www.grupocieg.org/archivos/Izcara%20\(2014\)%20Manual%20de%20Investigaci%C3%B3n%20Cualitativa.pdf](http://www.grupocieg.org/archivos/Izcara%20(2014)%20Manual%20de%20Investigaci%C3%B3n%20Cualitativa.pdf)

Imbert, G. (2015). Cine quinquí e imaginarios sociales. Cuerpos e identidades de género. *Área abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 15 (nº3), 57-67. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/48937/47270>

Jiménez, J. (27 de febrero de 2018). José Antonio de la Loma, mucho más que el inventor del 'cine quinquí'. *RTVE*. <https://www.rtve.es/noticias/20180227/jose-antonio-loma-mucho-mas-inventor-del-cine-quinqui/1682002.shtml>

Joric, C. (2015). Las tijeras de Franco. *Historia y vida*, 564, 62-70. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5022112>

José Joaquín Sánchez Frutos "El Jaro". (2013). *Crónica de la España negra*. Blog en línea desde el 11 de enero de 2011. Recuperado de <https://ladyalcon.wordpress.com/monograficos/jose-joaquin-sanchez-frutos-el-jaro/>

Julian Assange: Estados Unidos acusa de 17 nuevos delitos al fundador de WikiLeaks. (24 de mayo de 2019). *BBC*. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-48391860>

La heroína causó 189 muertes en España en 1986. (9 de mayo de 1986). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1987/05/09/sociedad/547509608_850215.html

Las prohibiciones más absurdas de Corea del Norte. (16 de abril de 2016). *Mundo Deportivo*. Recuperado de <https://www.mundodeportivo.com/elotromundo/actualidad/20160415/401129174272/co-rea-del-norte-kim-jong-un-prohibicione.html>

Leal, A. (28 de febrero de 2007). La nueva ley del cine. *Mundo obrero*. Recuperado de <https://www.mundoobrero.es/pl.php?id=528>

Ley de Prensa de 1938. *Boletín Oficial del Estado*, 550, de 24 de abril de 1938, pp. 6938-6940. Recuperado de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/550/A06938-06940.pdf>

Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta. *Boletín Oficial del Estado*, 66, 19 de marzo de 1966, pp. 3310-3315. Recuperado de <https://www.boe.es/boe/dias/1966/03/19/pdfs/A03310-03315.pdf>

Los Calis. (1986). Heroína. En *De la Alegría*. [LP]. España: Fonomusic.

Los Chichos. (1974). Quiero ser libre. En *Ni más ni menos*. [LP]. España: Philips.

Los Chichos. (1976). A dos amigos. En *No sé por qué*. [LP]. España: Philips.

Los Chichos. (1979). Vivía errante. En *Amor y ruleta*. [LP]. España: Philips.

Los Chichos. (1985). Campo de la Bota. En *Yo, 'El Vaquilla' (banda sonora original de la película)*. [CD]. España: Philips.

Los Chichos. (1985). El Vaquilla. En *Yo, 'El Vaquilla' (banda sonora original de la película)*. [CD]. España: Philips.

Los Chichos. (1985). Yo quiero a mai. En *Yo, 'El Vaquilla' (banda sonora original de la película)*. [CD]. España: Philips.

Los Chunguitos. (1979). ¡Ay! Qué dolor. En *Vive gitano*. [LP]. España: Odeon.

Los Chunguitos. (1979). Como yegua brava. En *Limosna de amor*. [LP]. España: EMI Music.

Los Chunguitos. (1980). Me quedo contigo. En *Pa ti pa tu primo*. [LP]. España: Odeon.

Los Chunguitos. (1980). Soy un perro callejero. En *Lo mejor de Los Chunguitos*. [LP]. España: Odeon.

Los Chunguitos. (1991). Dame veneno. En *Cara a cara*. [CD]. España: EMI Music.

López, A. (26 de junio de 2015). ¿De dónde surge llamar ‘cuarto poder’ a la prensa? *20 minutos*. Recuperado de <https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/donde-surge-llamar-cuarto-poder-a-la-prensa/>

Luna, J. A. (2 de junio de 2015). El cine como unión de todas las artes. *Hipertextual*. Recuperado de <https://hipertextual.com/2015/06/cine-como-arte>

Marcos Ramos, M. (2013). Representaciones del franquismo en Calle Mayor. En E. Camarero Calandria (Coord) y M. Marcos Ramos (Coord.) *II Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués. De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI. Actas completas*. (pp.216-224). Salamanca: Hergar Ediciones Antema. Recuperado de http://www.cebusal.es/?wpfb_dl=1483

Mariño, H. (15 de octubre de 2016). Eleuterio Sánchez: “Que un obrero vote al PP es un reflejo de la estupidez humana”. *Público*. Recuperado de <https://www.publico.es/politica/entrevista-eleuterio-sanchez-lute.html>

Márquez, R. (30 de junio de 2014). ¿Por qué el cine es un arte? *Zoom F.7*. Recuperado de <https://zoomf7.net/2014/06/30/por-que-el-cine-es-un-arte/>

Martín-Cabrera, L. (2015). Infrarrealismo, interseccionalidad y postsoberanía en el cine de José Antonio de la Loma. En J. Florido Berrocal, L. Martín-Cabrera, E. Martos-Martín y R. Robles Valencia (Eds.), *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*, (pp. 109-127). Granada: Editorial Comares.

Matos-Martín, E. (2015). Entre la exclusión y la inclusión: cultura *quinquí* y los años 80 en *Navajeros* de Eloy de la Iglesia. En J. Florido Berrocal, L. Martín-Cabrera, E. Martos-Martín y R. Robles Valencia (Eds.), *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*, (pp. 91-108). Granada: Editorial Comares.

Medrano y sus ‘quinquis’. (21 de mayo de 1965). *ABC*. Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19650521.html>

Monedero, J.C. (2013). *La Transición contada a nuestros padres. Nocturno de la democracia española*. Madrid: Catarata.

Moreno Cuenca, J.J. (1991). *Como cuando éramos niños, Ángel*. [Carta]. Recuperado de <http://www.bloodyplanet.com/foros/viewtopic.php?f=6&t=1399>

Montagut, A. (7 de febrero de 1985). Un hermanastro de ‘el Vaquilla’ muere al estrellarse cuando huía de la policía. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1985/02/07/espana/476578825_850215.html

Muere José Antonio de la Loma, director del filme «Yo, el Vaquilla». (8 de abril de 2004). *Diario de León*. Recuperado de <https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/muere-jose-antonio-loma-director-filme-yo-vaquilla/20040408000000710946.html>

Münch, L. y Ángeles, E. (2005). *Métodos y técnicas de investigación*. México: Trillas. Recuperado de https://es.slideshare.net/jessica_patric/munch-angeles-mtodos-y-tnicas-de-investigacin

Nagui Namakforoosh, M. (2005). *Metodología de la investigación*. México: Limusa. Recuperado de <https://books.google.com.mx/books?id=ZEJ7-0hmvhwC&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false>

Olaiz, A. E. (2016). ‘Cine quinquí’, injusticia y ciudad. *Semiosfera*, 4, p. 120-134. Recuperado de <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/SEM/article/view/3190>

Orden de 31 de octubre de 1985 por la que se regulan los tratamientos de deshabituación con metadona dirigidos a toxicómanos dependientes de opiáceos. *Boletín Oficial del Estado*, 269, de 9 de noviembre de 1985, p. 35424-35425. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1985-23115>

Parrado, D. (11 de junio de 2017). El drama del joven actor de ‘La estanquera de Vallecas’ que murió de sobredosis. *El Español*. Recuperado de https://www.elespanol.com/corazon/famosos/20170610/222727939_0.html

Pastor, J. L. (Prod.) y Quintanar, P. (Direc.). (20 de julio de 2019). Historia de nuestro cine - Coloquio: Jóvenes [vídeo]. RTVE. España: La 2. Recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-coloquio-jovenes/5349278/>

Pereda, E. (16 de diciembre de 1984). ‘El Torete’ y ‘El Vaquilla’, vidas paralelas. Los dos jóvenes se conocieron en el barrio barcelonés de La Mina y el primero representó la

vida del segundo en el cine. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1984/12/16/espana/471999620_850215.html

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. Recuperado el 22 de abril de 2020, de <https://dle.rae.es/hip%C3%B3tesis>

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. Recuperado el 29 de mayo de 2020, de <https://dle.rae.es/arte>

Real Decreto 2273/1977, de 29 de julio, por el que se modifica el Reglamento de Instituciones Penitenciarias. *Boletín Oficial del Estado*, 210, de 2 de septiembre de 1977, p. 19673 – 19680. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1977-21314>

Rey, A. (1984). “*El Vaquilla*”: una vida desbocada. [Vídeo]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ApvFt-wfY4>

Robles Valencia, R. (2015). *El Lute: Primer y último quinquí. Cierre e historización de lo quinquí* (Ed.). *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la Transición española* (p. 197-212). Granada: Editorial Comares.

Rumba 3. (1979). Y no te quedan lágrimas. En *Y no te quedan lágrimas*. [LP]. España: DB Belter.

Sánchez, Edith. (29 de diciembre de 2018). Familia disfuncional: 5 características. *La mente es maravillosa*. Recuperado de <https://lamenteesmaravillosa.com/familia-disfuncional-5-caracteristicas/>

Sánchez, Elena (Presentadora). (22 de noviembre de 2016). Historia de nuestro cine [vídeo]. *RTVE*. España: La 2. Recuperado de <https://mundolumpen.wordpress.com/2016/11/22/historia-de-nuestro-cine-perros-callejeros-presentacion/>

Saura, C. (Director). (1981). *Deprisa, deprisa*. [Película]. Coproducción España-Francia: Elías Querejeta P.C y Les Films Molière.

Segovia, M. (31 de julio de 2019). Euskadi indemnizará con hasta 390.000 euros a víctimas de torturas policiales. *El independiente*. Recuperado de <https://www.elindependiente.com/espana/2019/07/31/euskadi-indemnizara-con-hasta-390-000-euros-victimas-torturas-policiales/>

Semprún Guillén, A. (28 de febrero de 1979). Un madrileño acabó el sábado con la vida de ‘El Jaro’. Era el atracador que cayó fulminado de un disparo de escopeta cuando un joven bajó a la calle en defensa del amigo agredido. *ABC*, p. 57. Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19790228-65.html>

Se restablece la normalidad en la prisión de Carabanchel. (23 de febrero de 1977). *La Vanguardia*, p. 8. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1977/01/27/pagina-8/33636146/pdf.html?search=reinserci%C3%B3n>

Trias Fargas, C. (19 de febrero de 1980). Los municipios rechazan el centro penitenciario. *La Vanguardia*, p. 24. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1980/02/13/pagina-24/32897872/pdf.html?search=rehabilitaci%C3%B3n>

Tsanis, M. (21 de noviembre de 2018). La Transición del cine español: de la osadía a la estandarización. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/vida/20181121/453080786923/la-transicion-del-cine-espanol-de-la-osadia-a-la-estandarizacion.html>

Un hermanastro de El Vaquilla muere en un enfrentamiento con la policía. (4 de noviembre de 1994). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1994/11/04/espana/783903612_850215.html

Valenzuela, J. (1 de abril de 1984). Los barrios del crimen. 200.000 parados y varios miles de heroinómanos, base de la delincuencia madrileña. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1984/04/01/espana/449618403_850215.html

Valenzuela, J. (11 de abril de 1984). Un año sin dar señales de vida. El desaparecido Santiago Corella estaba en manos de la policía por un delito que no cometió. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1984/11/11/madrid/469023856_850215.html

Valenzuela, J. (12 de agosto de 1984). El 'mono' en la jaula. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1984/08/12/madrid/461157854_850215.html

Valenzuela, J. (14 de marzo de 1983). La Constitución los salvó del garrote vil. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1983/03/14/espana/416444421_850215.html

Valenzuela, J. (14 de noviembre de 1982). Nadie pondrá flores en su tumba. Se cumplen dos años de la misteriosa desaparición de Marcelino González, 'el Nani' el atracador valenciano más famoso de todos los tiempos. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1982/11/14/espana/406076405_850215.html

Valenzuela, J. (19 de junio de 1983). Carabanchel: toma un pincho y defiende tu vida. Con la llegada del calor, la prisión madrileña se ha convertido en un campo de batalla entre reclusos. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1983/06/19/madrid/424869856_850215.html

Valenzuela, J. (2013). *Crónicas quinquis*. Madrid: Libros del K.O.

Valenzuela, J. (24 de marzo de 1985). El campamento de ‘los yonquis’. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1985/03/24/madrid/480515059_850215.html

Valenzuela, J. (29 de marzo de 1984). 35 pesetas, la carretilla de un trapero, gasolina y neumáticos, botín de cuatro robos. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1984/03/29/madrid/449407457_850215.html

Vázquez, C.H. (2 de febrero de 2018). El Pirri: mito y realidad de un héroe de extrarradio. *Jot Down. Contemporary culture mag.* Recuperado de <https://www.jotdown.es/2018/02/el-pirri-mito-y-realidad-de-un-heroe-del-extrarradio/>

Vendrell, R. (24 de febrero de 2017). Los años salvajes de la Modelo. *El Periódico*. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20170224/los-anos-salvajes-de-la-modelo-5859357>

Vladero Carral, G. (20 de noviembre de 2015). Franco, el guionista de cine que autocensuró su obra. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2015/11/20/564e043222601d3e668b4641.html>

8. Anexos

8.1. Entrevistas

8.1.1. Entrevista a Paula López

Entrevista a Paula López, psicóloga criminal.

¿Qué opina de las largas condenas privativas de la libertad como por ejemplo la prisión permanente revisable?

Opino que es adecuada en ciertos casos. En caso sobre todo de psicopatía. La psicopatía es un trastorno de personalidad. Digamos, es una forma de ser que tienen ciertos delincuentes. O sea, no todas las personas que tienen psicopatía cometen delitos, pero sí que es verdad que dentro de la delincuencia hay muchas personas diagnosticadas con psicopatía. Eso no es un trastorno mental, no es una enfermedad. Es una forma de ser y entonces estas personas digamos que realizan muchísimas conductas antisociales. Es una forma de vida. Las personas diagnosticadas con psicopatía son personas muy egoístas, son personas que, para conseguir lo que ellos desean, no les importa pues hacer daño a otros o pasar por encima de quien haga falta.

Entonces, las personas que están diagnosticadas de psicopatía, como es una forma de ser, una personalidad, no es un trastorno, aunque estén muchos años en prisión, no se van a rehabilitar. Y si entraron pensando en matar a una familia o en hacer daño a su pareja, cuando salgan muchos años después, van a seguir pensando así. Entonces, en esos casos puntuales, a mí sí que me parece adecuado aplicar la prisión permanente revisable. Pero, ya te digo, esto tiene muchísimos matices. Hay que ver el caso.

¿Cree en la reinserción?

Yo creo en la reinserción, pero es verdad que en la práctica en muchísimas cárceles no se lleva a cabo la reinserción. ¿Por qué? Porque, para empezar, no todas las prisiones tienen los equipos de tratamiento ni los recursos necesarios para tratar a estos presos. Sí que hay prisiones que tienen, por ejemplo, tratamientos sobre drogodependencia o de temas sobre delitos sexuales, pero no todas las prisiones los tienen. Entonces, si un preso va a una prisión donde no tenga ese servicio, digamos, claro, ¿cómo se va a rehabilitar? Entonces creo que es buena en muchos casos pero con muchísimos matices.

¿Hay algún factor que despierte el deseo por delinquir o el comportamiento psicópata que mencionaba anteriormente, o viene innato en la naturaleza de algunas personas?

Sí, sí. Casi todos los trastornos mentales que son relacionados con la personalidad, tienen una parte pequeña que es, digamos, genética: el temperamento. El temperamento es la personalidad que traen los bebés al nacer. Sabes que hay bebés que lloran muchísimo y que duermen muy mal y le dan a los padres unas noches horribles, y otros bebés que son superbuenos y tranquilos. Eso es el temperamento, la personalidad que ya se trae al nacer. Entonces, eso es una parte muy pequeña que explica cómo es la persona de adulta, pero la gran parte, el gran peso lo va a tener la educación recibida.

Normalmente, los psicópatas han tenido una vida complicada, han tenido pequeños traumas infantiles. La mayoría de delincuentes, en general, han tenido una vida muy complicada. Pongo un caso así como muy estereotipado pero que es muy habitual: madre prostituta, padre alcohólico, malos tratos familiares, hermanos ya delinquen y trafican con drogas. Imagínate a ese niño que se mueve en ese ambiente. Para él eso es totalmente normal. La violencia, los gritos, resolver los conflictos de esa manera, lo van normalizando. Es lo que ha vivido.

Para nosotros, lo que hemos visto en nuestra casa es lo normal. Si en mi casa se grita, para mí gritar es normal, ¿sabes? Entonces, claro, digamos que un psicópata, ya en la primera infancia se va viendo. De hecho ya hay niños psicópatas.

En el caso de que alguien cometa un delito y lo condenen a numerosos años de prisión, el hecho de llevarse tantos años encerrado, ¿no sería negativo a la hora de reinsertarlo en el caso de que ese delincuente se pudiera reinsertar? ¿Llevarse tantos años en la cárcel puede provocarle dificultades a la hora de relacionarse, de formar una familia y cosas así?

Sí porque, además, hay un problema muy importante que es que esa persona lleva la etiqueta de que ha estado en la cárcel entonces, claro, ya se produce eso. De hecho esto los presos lo cuentan mucho, que ellos tenían a sus amigos y tenían a su familia, pero una vez que entran en prisión ya nadie va a verle. Cuando ya están en el segundo o tercer

grado, que es cuando ya empiezan a salir a la calle, ven que la gente ya no les tratan igual que antes porque ya te han puesto la etiqueta de “es que ese ha estado en la cárcel”. Entonces cuando quieren contratar a alguien dicen “es que claro, no voy a contratar a una persona que ha estado en la cárcel” y esto son estereotipos totalmente como “a saber por qué ha estado en la cárcel” o “a ver si me va a dar problemas”. Es verdad que el hecho de haber pasado por prisión ya te coloca una etiqueta que es muy difícil de quitarte. Aunque tú no lo vayas diciendo. Sobre todo imagínate cuando estamos hablando de pueblos pequeños o de poblaciones y barrios en los que se conoce todo el mundo. Entonces sí que es verdad que el paso por prisión cambia la vida, pero también, en muchos casos, les da la oportunidad de cambiar para bien. Como te digo, muchos delincuentes es que han entrado en prisión casi sin darse cuenta porque en su entorno era lo normal y hacían lo que todo el mundo hacía: traficar con drogas o robar para vivir. Van haciendo eso como algo normal porque lo hacen todos sus amigos o porque lo hace su familia o porque sus hermanos están hartos de entrar en prisión. Entonces para ellos es algo muy normalizado y no es hasta que están en prisión que se dan cuenta de que otra vida es posible. De hecho muchos necesitan eso para darse cuenta de que están viendo fatal a su familia y que la está haciendo sufrir mucho, por lo que lo tienen que cambiar. Allí le dan la oportunidad de estudiar, por ejemplo. Así que sí. Sí que sirve en muchos casos.

Es que ya no estamos hablando de que te lo digan tus amigos. Estamos hablando de la persona que te ha criado o cuando lo has visto en tus padres o en tus hermanos mayores que son figuras de autoridad para ti. Entonces, claro, lo que ellos te dicen es lo que para ti es importante. A ti a lo mejor te han dicho “lo más importante es que estudies, que seas independiente”. Pero si a ellos les han dicho “lo importante es que la policía es mala. No te fíes de la policía. Lo importante es que te busques la vida tú y que robes porque esos son ricos y no les importas”. Se han criado con esas normas sociales.

¿Todos los presos tienen terapia psicológica? ¿Tienen un seguimiento?

No. Todos los presos no lo tienen y además en todas las prisiones no hay este servicio. Debería haberlo, desde mi punto de vista. Es lo lógico. No hay dinero, entre comillas.

¿Esto puede ser culpa de los recortes? Los propios funcionarios de prisiones salen en los medios quejándose de la situación, de que necesitan más personal cualificado que trabaje con ellos.

Efectivamente. Sí, sí. Yo pienso que es que hace muchísima falta. Ya te digo, empezando por los criminólogos. Yo soy psicóloga y soy criminóloga y sé que los psicólogos sí que están en prisión, pero pocos. O sea, para que te hagas una idea, por ejemplo, el año pasado creo que salieron las oposiciones para trabajar de psicólogo en prisión. Si no fue el año pasado, fue hace un par de años. Pues había tres plazas para toda España. ¡Tres plazas para toda España! O sea, es que tres no es nada. No es nada. Y bueno, eso es para los psicólogos que están mejor en las prisiones, pero criminólogos, ya te digo, cero. A ver, alguno habrá, pero muy muy pocos. Entonces claro, hacen falta, lo que pasa es que estamos en las mismas, en lo de siempre, que para esto no se prevé que haya fondos.

Muchas veces decimos “le han echado veinte años, pero pocos son” y veinte años metido en una celda son muchos años. ¿Cómo afecta eso a la mente de una persona?

Sí. Lo que tú has comentado es como que, popularmente se tiende a que las condenas sean cada vez más largas, ¿no? “Deberían de estar toda la vida en la cárcel”, ¿no? Eso la gente lo dice muchísimo, que yo también te digo que la ignorancia es muy atrevida y la gente no sabe que estamos aquí pagando con nuestros impuestos a los presos que están allí. La gente tiende a decir eso pero la realidad es que es no sirve que estén más tiempo en prisión. Ni sirve el endurecimiento de las penas porque mira en EEUU que hay pena de muerte y hay mucha delincuencia. Mucha más.

Bueno, me preguntabas que cómo afecta a la mente el estar tanto tiempo privado de libertad, ¿no? Pues claro, eso es efectivamente lo que a los presos más les afecta, el hecho de no poder salir, entrar cuando tú quieras. Desde luego afecta muchísimo: puede producir síntomas depresivos –que no digo depresión-, síntomas ansiosos –que no digo ansiedad, lo mismo-, pero, claro, también es un periodo de reflexión. Es un tiempo para reflexionar sobre lo que has hecho y reflexionar sobre tu vida y hacer algo diferente. Hay muchos presos que estudian o hacen formación, salen con un objetivo de trabajo, salen sabiendo trabajar como electricistas o como fontaneros. Saben una profesión. Y gracias a haber estado en prisión, tienen esa profesión que pueden desarrollar. Entonces, claro, hay que tener en cuenta que les afecta negativamente pero, claro, si saben aprovecharlo bien puede ser un periodo de reflexión, pero, claro, evidentemente afecta mucho a las relaciones con la familia, se deterioran mucho las parejas, se pierden muchas cosas como los hijos, el aniversario.

¿Cómo trabaja un psicólogo o un criminólogo con una persona que ha matado o ha violado a alguien? ¿Qué tipo de terapia se le da a esa persona?

Depende muchísimo del caso. Depende del caso. Lo primero que hay que hacerse es la psicoeducación, es decir, ver qué valores tiene esa persona, qué piensa que es lo correcto, qué piensa que es lo incorrecto, para el tema de las normas sociales. Educarlo, es decir, enseñarle otra forma de ver la sociedad, otra forma de ver los valores, otra manera. Entonces, eso sería lo más básico, un poco de psicoeducación. Después de eso ya, en función del caso concreto pues hacerle una formación sobre, por ejemplo, en el caso de delincuencia sexual, pues es que hay un problema muy importante de machismo. España es un país muy machista todavía, muchísimo. A mí me hace mucha gracia cuando dicen ‘las mujeres son más machistas que los hombres’. No, perdona, las mujeres están en la misma sociedad que los hombres, ¿cómo quieres que no seamos machistas? A nosotras nos han educado para que seamos una buena mujer, una buena ama de casa, una buena esposa. Que trabajemos fuera de casa, pero que también sigamos haciendo las cosas de casa. Entonces, claro eso va en la cultura. Muchos delitos sexuales se basan en esa idea todavía de que el hombre es superior a la mujer o que tiene ciertos derechos sobre la mujer. Hay que trabajar eso. Hay que trabajar eso de forma que esos presos vayan empezando a ver esa igualdad, que no tienen el derecho, porque muchos es que piensan que tienen el derecho o que ella se lo merece porque iba provocando, etc. Provocando entre comillas te lo pongo. Entonces, claro, hay que buscar qué información le falta a esa persona, en qué lo tenemos que formar.

Luego también pues habrá personas que necesiten un tratamiento más clínico como trastorno de ansiedad, trastorno de depresión que le haya llevado a eso, trastorno obsesivo-compulsivo. Depende del caso de la persona habría que tratarlo de una manera o de otra.

Aparte de eso, la terapia de dependencia de drogas es otra cosa totalmente diferente, ¿no? Tú piensa que dentro de la población reclusa hay mucha drogodependencia. Muchísima. Y muchos de los presos están hay porque han actuado bajo el efecto de las drogas. Es que ni siquiera eran plenamente consciente de lo que estaban haciendo –que esto no los justifica-, pero que una vez que ellos se deshacían de la droga, se dan cuenta de que eso no estaba bien, pero cuando tienen una necesidad imperiosa de conseguir la droga y hacen

lo que sea para conseguir esa droga pues a veces han cometido delitos porque realmente necesitaban esa droga para vivir.

Entonces, claro, una vez que están rehabilitados, que están limpios, ven que no han actuado bien. El tratamiento de drogodependencia es un tratamiento independiente y diferente. Ya te digo, en unas prisiones se llevan a cabo los dos (tratamiento psicológico y tratamiento de drogodependencia), en otras ninguno, depende de la prisión.

¿Cree que en ocasiones se tiene más compasión con el criminal que con la víctima?

No. Yo creo que pocas veces se tiene compasión con el criminal, es decir, yo creo que todas las personas, a ver, todas las personas que no tienen conocimientos de psicología criminal o de criminología, si preguntas en la calle que qué piensan de tal criminal pues siempre te van a hablar mal de él. Te van a decir de todo: “que se pudra en la cárcel”, “se merece lo peor”. Sin embargo, como te contaba al principio, hay que ver qué vida ha tenido esa persona. Seguramente, si cualquiera de nosotras en vez de haber tenido la vida que hemos tenido, hubiéramos nacido en el seno de una familia desestructurada donde hay consumo de drogas, donde hay delincuencia, donde hay malos tratos, donde hay alcoholismo, donde hay todo eso, ¿quién te dice a ti que nosotras no hubiéramos terminado cometiendo delitos o prostituyéndonos o traficando con drogas? Claro, entonces creo que la gente no sabe que detrás de la delincuencia están esos problemas. No estoy justificándoles ni mucho menos, pero creo que la gente no entiende que no son malas personas todos los delincuentes. Creo que no entienden la vida tan difícil y tan dura que han tenido y que han tenido que salir adelante como han sabido lo han hecho mal, evidentemente, y se han equivocado, pero creo que la gente no comprende eso. Y cuando intentas explicárselo les cuesta ver. Ese es el problema, que a la gente le cuesta mucho verlo. Y lo ven como, perdóname la expresión, lo ven como un cabrón que se merece todo lo peor o que se merece la muerte. Esa es la creencia popular, lo que la gente te va a responder si le preguntas por cualquier persona, pero claro no van a entender todo lo que hay detrás de esa persona.

Normalmente creo que se empatiza poco con los criminales. Es que no es un problema de niño o de esa familia. Es un problema social. Es que claro, como no hay dinero para servicios sociales y como se prioriza el dinero en otras cosas pues... A lo mejor hacen falta más talleres para padres, para que los padres y las madres aprendan cómo educar a

sus hijos o aprendan cómo enseñarle los valores. Es que es un problema social la delincuencia.

¿Cree que si se utilizaran esos métodos que está comentando desde que los niños son pequeños, a la larga es mejor? No castigarlos cuando hayan cometido algún delito, sino prevenirlos desde que son pequeños para crear una sociedad concienciada.

Claro. De hecho creo que es la clave. La clave es la prevención y la educación. Es que falta muchísima educación, pero ¿sabes qué pasa? Que si se hace una escuela de padres y madres, ¿sabes qué padres y madres van? Los padres que están implicados en la educación, los que están suscritos a revistas de padres, los que miran en internet blogs de cómo educar a los hijos. Los padres que verdaderamente tienen que ir a las escuelas de padres y madres no van porque no les interesa, no le dan importancia, tienen otras prioridades. Entonces, claro, creo que la base de toda la delincuencia es la educación. Es la base de todo. Y, además, muchas familias también piensan que eso se hace en la escuela. La escuela está para enseñar matemáticas, lengua, física, no para enseñarte valores o educación. Eso se supone que viene de casa. Claro que en la escuela también, ¿no?, pero eso se supone que tiene que venir de casa, si no de qué sirve que una maestra o un maestro le diga al niño ‘tienes que decir las cosas por favor’ o ‘tienes que tirar las cosas a la papelera’ si luego en casa no hacen eso. Es que no sirve de nada. La clave está en la educación y en tratar el caso de cada criminal de forma individualizada.

8.1.2. Entrevista a Sergio López, Haze

Entrevista a Sergio López, Haze, rapero y filólogo hispánico.

A lo largo de su carrera como artista musical ha creado numerosas canciones que hablan de temas un tanto "incómodos" como por ejemplo las drogas y las prisiones. ¿Diría que la música puede funcionar como fenómeno informativo? ¿Por qué?

A lo largo de mi carrera, en mis canciones, he tratado de mostrar aspectos de mi entorno: el barrio de Los Pajaritos y lugares colindantes, sobre todo. Este es el motivo por el cual he tratado el tema de las drogas y de la falta de libertad, pues, la falta de recursos y de cultura, así como una educación fallida, en un buen número de casos, son las causas que provocan en la población de esta zona tales consecuencias fatídicas, que tienen que ver con el consumo o comercio de estupefacientes y con la condena en centros penitenciarios.

Algunos autores como por ejemplo Fernando Ramón Contreras Medina, profesor en la Universidad de Sevilla, han teorizado sobre la conexión entre el arte y el periodismo. ¿Cree usted que ciertas disciplinas artísticas que retratan la realidad como por ejemplo el cine y la música pueden ejercer en cierto sentido una función periodística?

En mi caso, la labor de investigación y de búsqueda de fuentes de información han sido parte de mi trabajo para crear algunas canciones de trasfondo social ("La valla de la muerte", "Rompe tu silencio", "El Lute", etc.). Por tanto, podríamos decir que he realizado un trabajo periodístico. Tan solo con mencionar mi primer trabajo discográfico, *Crónicas del barrio*, se puede comprobar que mi tarea fue de mero cronista, de fuente de información directa de los bajos fondos sevillanos. Por otro lado, piense usted en el mundo literario, los ejemplos de escritores y escritoras que han ejercido el periodismo de forma paralela a su vida artística (Bécquer, García Márquez, Pérez Galdós, etc.).

¿Siente que artistas como usted en la actualidad o Los Chichos en su época ayudan a dar voz a sectores de la sociedad que por diversos motivos no la tienen?

Pienso que somos necesarios. Al igual que Benito Pérez Galdós fue un burgués que criticaba duramente la burguesía de su tiempo, músicos, como Los Chichos y yo

mostramos la dura realidad de los barrios, el dolor contenido, la miseria asfixiante, la maldad justiciera que surge del lado oscuro de la sociedad más pobre. Somos la voz del silencio.

Diversos autores opinan que la Transición española fue una mentira y que lo único que se intentó con ella fue limpiar la imagen del país tras salir de una dictadura tardía. ¿Diría usted que la imagen que dieron los medios de comunicación españoles sobre la Transición fue la correcta o cree que el arte fue más fiel a la hora de contar lo que ocurría en aquella época?

En realidad, no podría responderte a esta pregunta con rigor. Hasta donde sé, la Transición española fue una ardua negociación entre diversas instituciones y agentes sociales que culminó con una nueva Constitución y la vuelta a la Democracia. En el mundo del arte, en la música y el cine de los años 60 y 70, por ejemplo, tampoco es que se pudiera crear un relato propiamente realista, que enseñara a las claras lo que estaba ocurriendo, debido a la fuerte represión del régimen. Ahora bien, los cantautores de esta época, de manera velada, y algunas producciones cinematográficas, dejaron ver la difícil situación que estaba sufriendo un país empobrecido, aislado e ignorante.

¿Cree que el cine y la música han contribuido de forma negativa a la representación de los barrios obreros o cree que eso solo son interpretaciones distorsionadas?

Los barrios son barrios desde su origen. Es decir, en las zonas alejadas del centro, zona más "noble" de nuestras ciudades, de manera concéntrica, las más de las veces, desde los años 50 se fueron disponiendo muchos de nuestros barrios, zonas formadas por conjuntos de bloques de pisos bajos (o menos bajos), pensados para la nueva población trabajadora de la industria en las ciudades, por ejemplo (esto sin contar con las poblaciones chabolistas de distintos lugares de España, cuyo uno de sus últimos reductos es "El Vacie", de Sevilla). Por lo tanto, en tiempos de crisis, estas zonas en las que vive gente trabajadora, llenan sus calles de desempleados, de frustración y de desamparo, elementos fundamentales para entrar en el mundo de las drogas, el juego o el alcohol. Lo cual posibilita que el arte cinematográfico y musical, entre otros, pongan el foco en la realidad, que no es otra que la que se muestra en el género quinquí, por ejemplo.

Usted puso voz a la banda sonora de 7 vírgenes, película del subgénero neoquinqui.

¿Suele ver este tipo de películas en su tiempo libre? En caso de que su respuesta sea afirmativa, ¿qué aspectos positivos destacaría de películas del género quinquí realizadas por directores como José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia entre otros?

He visto las películas del Vaquilla, el Torete, *Pico 1*, *Pico 2*, *Barrio*, etc. También he visto *7 vírgenes*, *Grupo 7*, *El niño*, etc. De las películas del género quinquí, destacaría la minuciosa mirada al mundo de la delincuencia en unos tiempos inciertos, en los que la heroína, el "caballo", se ponía de moda en las calles, y muchos de nuestros jóvenes acabaron muertos por una sobredosis, la hepatitis o el sida. Pienso que es necesario mostrarlo, como terapia de choque, que es positivo que la sociedad, aunque esa no sea su realidad, sepa qué pasa en la periferia de sus ciudades o pueblos.

Hay quien opina que ese género de películas incita a la delincuencia porque convierte a los protagonistas en "héroes". ¿Qué opina sobre esto? ¿Cree que ignorar la realidad social de aquella época y no tratar estos temas en el ámbito cinematográfico hubiera sido lo correcto?

No es apología, es la realidad, y debe mostrarse. También se cuenta la historia del nazismo, del comunismo de Lenin, de la dictadura española, etc. Sin embargo, en estos casos, ¿quién las critica? ¿acaso muchas de estas producciones no proponen una imagen amable de gente abominable como Hitler, Lenin o Videla? Imagino que debe ser la crítica de un sector de la sociedad que vive lejos de esa situación, y no quiere que sus hijos y nietos descubran lo que los pobres y desgraciados tienen que hacer para comer. Ahora bien, con esto no quiero justificar la delincuencia. Es más, me confieso defensor del estudiante y del trabajador, del ciudadano que lucha por lo que tiene, con esfuerzo, con el sudor de su frente, sin hacer daño a nadie.

Usted viene de Los Pajaritos, barrio obrero sevillano. ¿A qué factores cree que se debe la delincuencia que habita en barrios como el suyo o como las 3000 viviendas?

Creo que ya he comentado mi parecer en una cuestión anterior. Sin embargo, voy a extenderme un poco más. La situación de pobreza y miseria que muchas familias padece en barrios como las 3000 viviendas y Los Pajaritos se debe al proceso de guetificación que están sufriendo: los más afortunados venden sus viviendas para ir a un lugar mejor; los menos afortunados, lo más necesitados, subsisten como pueden y, algunas mentes

asesinas, aprovechando el nido de tristeza y la necesidad de evasión, montan sus negocios de drogas en estas zonas, lo que termina por depauperar aún más los barrios, con el aumento de la delincuencia que traen estas circunstancias.

¿Diría que como sociedad todos somos responsables ya sea de forma directa o indirecta de que jóvenes que aún no han cumplido la mayoría de edad ya hayan delinuido o sean consumidores habituales de estupefacientes? ¿Cree que aún queda mucho por hacer en cuanto a concienciar a las personas de la importancia de esa responsabilidad social que todos tenemos?

No creo que seamos responsables. Los responsables directos de la delincuencia de los más jóvenes son, en primer lugar, sus familiares, su entorno educador más directo. Créame, los profesores en los colegios e institutos poco pueden reformar a los jóvenes maleados desde sus propias casas. Es algo muy complicado de solucionar. La educación en casa, esa es la solución.

Como filólogo y profesor, ¿cuánto diría que es de importante la educación en los jóvenes? ¿Por qué?

La educación es el alimento del alma que nos hará seres disciplinados, responsables y, en definitiva, buenos y útiles ciudadanos. Y terminaré citando a Malcolm X: *"Sin educación, no vas a ir a ningún lado en este mundo"*.

8.1.3. Entrevista Carlos Salado

Entrevista a Carlos Salado, director de cine y compositor musical.

Usted es el director de *Criando ratas*, película del nuevo género neoquinqui. ¿Cómo surgió la idea?

A mí me fascina el cine, ¿no? Ya dos géneros que me llevan enamorado que el cine realista, el cine más de calle y el cine de terror. Ambos géneros pues necesitaba tratarlos. Yo soy fiel amante el cine quinquí de Eloy, de La Loma y compañía, o sea, a mí me fascinaba y no solo eso, si no el cine de calle de cualquier país. He consumido cine de calle hasta de Corea.

Estaba estudiando cine, audiovisual, y todos los cortometrajes que a mí me mandaron realizar durante esos cuatro años, los hice de cine quinquí. Bueno, intentaba aprender a hacer cine quinquí con los recursos que me daban allí o con lo que a mí me enseñaban. Y aprendí haciendo y con el sueño de decir ‘‘hostias, algún día haré una peli’’. ¿Qué pasa? Que cuando termino la carrera hace ya 10 años digo ‘‘ ¿qué hago? ¿Me meto en una productora? ¿Me pongo a dirigir cortos? Es que yo quiero dirigir y nadie me va a dar presupuesto para dirigir’’. Si ahora, con el aval que tengo y con la carrera que tengo me es difícil conseguir presupuesto para levantar proyectos, imagínate con 23 años recién salido de la carrera. Y entonces pensé que si quería hacer mi película, la tenía que hacer o, es que no hay más. La tengo que hacer yo con mis medios, con mis recursos, con mis colegas y con la gente que conozco.

Me metí en un follón que lo flipas. Me enamoré de mi idea y de ese objetivo de hacer mi primera película y de hacerla de manera real porque necesitaba contar lo que estaba sucediendo en los barrios de manera verosímil y me metí en un proyecto que duró seis años de mi vida. La empecé con 23 o 24 años y la acabé con 30. Muy loco.

El cine de bajo coste es muy complicado porque el director ejerce al final de multifunción. Le toca hacer muchos trabajos. Es muy complejo. Yo hago anuncios de publicidad que se financian con 80.000€ y tengo problemas técnicos. En *Criando ratas* no había ni un duro y éramos yo con una cámara, mi socio en la producción y otro en el sonido. Éramos tres personas en un rodaje. O sea que yo tenía que hacer absolutamente todo y, ¿qué pasa? Que cuando hay poco presupuesto hay pocos empleados, es un cine colaborativo y, claro,

se estira en el tiempo. No hay más. A más dinero menos tiempo, a menos dinero pues mucho más tiempo.

¿Confiaste en tu idea desde el primer momento?

Todo el mundo me decía “esto es una locura, déjalo y haz otra cosa” y yo decía “qué va, qué va, esto hay que hacerlo, chaval. Yo estoy enamorado de la idea y sé que puedo hacer esta película”. Yo no me puedo arrepentir de nada porque durante todo momento hice lo que quería hacer, pero fue muy duro. Yo pesaba 12 kilos menos del estrés, de la ansiedad, del agobio, de los riesgos de un proyecto que no te dejaba vivir en otra cosa. Un proyecto que yo me di cuenta que hubo un momento a los dos años del proyecto o por ahí que mi madre me vio hecho una mierda, reventado, flaco, desnutrido, obsesionado y gestionando mis conflictos, y me dijo “si vas a padecer tu oficio, dedícate a otra cosa”. Yo me he dedicado al mundo del arte desde que soy niño. Toco la guitarra y el piano desde que tengo 9 años y siempre quise ser cineasta, y ahí me di cuenta de que la carrera de emprendedor o de director no es solo disfrutar del arte, es gestionar conflictos. Vivir mi oficio es gestionar conflictos. Es levantarme por la mañana y que me den 10 malas noticias y resolverlas.

Yo siempre diré que en el cine o en el audiovisual yo me he criado en el barro. Por eso cuando te dan presupuesto para hacer algo gordo como alguien se queje no vuelve a trabajar conmigo porque yo no me quejé. Delante de mi equipo y de los chavales de la calle yo siempre tenía una sonrisa en la cara. A mí me prometían un coche y me traían una moto. A mí me decía un chaval a las 5 estoy allí y venía a las 7 y a mí me tocaba esperarle dos horas, ¿sabes? Yo tuve que gestionar muchos conflictos y todo el rato proponer soluciones. Había que ser resolutivo, por eso siempre diré que me crié en el barro. *Criando ratas* para mí fue un doctorado. Esa peli es un milagro. Que esa peli esté hecha es un milagro. No era posible y la hice. Estar 6 años, no derrumbarse por el camino, no desmotivarse, que metan a tu protagonista preso durante un puto año y tú todos los domingos ir a verlo a la cárcel y decirle “te estoy esperando si te echan 8 meses como si te echan uno o dos años”. Cambiar todo el guion mientras él estaba preso, seguir rodando durante todo ese año todas las secuencias donde él no salía, hacer la película más coral, meter a muchos más personajes, etc.

Y una vez que él salió de la cárcel, ¿grabaste las escenas que faltaban?

Cuando sale, tú piensas que él de un día para otro no sale. A Ramón le dejan salir una vez durante dos días con una pulsera telemática en la mano y vuelve a entrar dentro durante dos meses. Entonces teníamos dos días para rodar y esos días Ramón, en vez de estar con su familia, Ramón está rodando diciendo ‘yo te di mi palabra y yo acabo la peli’. Después entra preso otro mes y medio y durante ese periodo se preparaba todo el rodaje y otra vez lo mismo: salir dos días y estar rodando. Su familia estaba en el rodaje para poder estar con él. Y así sucesivamente. No se terminó en un finde. Se terminó en varios fines de semana. Y luego ponte a hacer la posproducción.

Yo también tenía que llegar a fin de mes así que hubo un momento en que yo estaba trabajando en publicidad durante 8 horas, componiendo orquestas sinfónicas que es una locura y luego estar trabajando en mi obra, estar montándola, estar editándola, editando el sonido y estar quitando todas las marcas de la película porque claro, cuando la hicimos nos dio igual todo eso y cuando te enfrentas a la hora de la verdad dices ‘hostias, que tengo que publicar esto y no puedo sacar la marca Mercedes ni Camel, ni la marca de la ropa esta. Una locura.

¿Qué similitudes hay entre el género quinquí y el neoquinquí? ¿Y diferencias?

Los medios dicen que *Criando ratas* es neoquinquí. Al final es cine quinquí contemporáneo, no hay más. Es cine quinquí puro y duro: chavales de la calle, traficantes, drogadictos, gente que ha pasado por la cárcel, gente que ha vivido el mundo de la droga de primera mano, etc. Ellos mismo ruedan la película. Yo creo que esa es la premisa básica del cine quinquí. *Criando ratas* no se rueda ni en los barrios obreros, se rueda en la propia barriada, en el barrio más humilde que pueda haber que en gran parte es las 1000 viviendas de Alicante. Es cine de cámara en mano, cine sucio, cine de autor puro y duro. Es cine quinquí cuarenta años después, por eso le han puesto el ‘neo’ que al final es ‘contemporáneo’.

En estilo sí que veo una gran diferencia y en cuanto a formato, distribución y demás. En cuanto a género con chavales de la calle rodando una película sobre delincuencia en la misma barriada que es lo que hacía el cine quinquí. Ahora, obviamente estamos en 2020 y no en 1980: se trafica de otra manera, se habla de otra manera, se opera de otra manera...

Por eso es ‘‘neo’’, cine quinqu contemporáneo que es igual que cine quinqu moderno, pero no deja de ser cine quinqu.

En lo que sí se diferencia es en el formato. Es un cine que yo desde el primer día que lo planeé supe que se iba a consumir en móviles en el patio del recreo. Mi sueño no era verla en la gran pantalla ni en los festivales de cine porque yo sabía que no me iba a dar para ir a esos festivales de cine. Yo no quería eso. Quería una peli que se consumiera de manera gratuita en los móviles de los chavales de los barrios cuando todavía Youtube no había pegado fuerte. Antes de rodar la peli yo hice un pedazo de plan estratégico que lo flipas: sabía lo que quería, sabía cuál era mi público, sabía por qué iba a funcionar... Era un plan de la hostia de 50 páginas con todo, con mis debilidades, mis fortalezas, mi lenguaje, con lo que iba a hacer, cuál iba a ser mi estrategia y qué quería hacer.

Mi sueño era que los chavalicos lo consumieran en los móviles y eso, claro, es un formato de consumo súper extraño, ¿no? Yo las primeras veces que iba a los medios me decían ‘‘¿no vas a festivales de cine? Y yo decía ‘‘qué va, esto es otra movida’’. Yo me lo pude permitir porque yo no buscaba retorno económico. Comprendo que haya películas que no se lo puedan permitir, pero yo solo buscaba el retorno artístico, el reconocimiento, la notoriedad, la oportunidad. Incluso el canal de Youtube está desmonetizado. No ha habido ni un solo euro de *Criando ratas*. Es regalada, pero bueno, yo me lo pude permitir. Otra productora que a lo mejor invierte un millón de euros en un proyecto dice que no puede tirar de Youtube porque no se lo puede permitir. Tiene que hacer otro modelo de negocio.

¿Cree que directores de este género como por ejemplo Eloy de la Iglesia y José Antonio de la Loma se centraban en ese beneficio económico o que se centraban más en plasmar cómo era la sociedad en esos momentos?

Eso no lo sé. Hombre, no creo que el principal objetivo de Eloy fuera el dinero porque él era un artista y su cine lo demuestra. Ahora, que es un negocio, pues evidentemente. Es que es una industria. Es que a lo mejor el objetivo de Eloy era artístico y social, pero el objetivo del que invierte, el objetivo de la productora, de los socios capitalistas, de las marcas que entran pues, hombre, ese objetivo es únicamente monetario porque es una industria igual que las zapatillas, igual que la música, igual que la venta de guitarras. Es un oficio esto y hay que comer. O sea, que es un híbrido.

¿Tiene el cine quinqué en cierto modo una labor periodística?

Todo cineasta que quiera hablar de un tema lo primero que tiene que hacer es investigar, o sea, tú no puedes escribir un guion de lo que no conoces. Cuando se ha hecho en alguna película es cuando el espectador se siente estafado, timado porque lo que ve no se corresponde con la vida real. Eso puede ser porque la productora no ha tenido tiempo, porque la investigación puede ser arriesgada, porque no hay presupuesto o por cualquier otra cosa, ¿no?

Creo que los actores igual. Un actor no puede interpretar a una persona con discapacidad si no ha estado dos meses conviviendo con una persona con discapacidad y así con todo. Un actor no puede interpretar a un minero si primero no se junta con un minero y este le dice lo que hace hasta la hora de comer. Tienes que conocer de lo que vas a hablar. El cineasta tiene mucho de periodista porque tiene que investigar.

El éxito de *Criando ratas* es la investigación que tiene que es real, que es algo tan real como lo que sucede en los barrios. Yo recuerdo que mi obsesión fue ‘‘voy a hacer algo de verdad’’ porque yo cuando veía algunas películas de delincuencia no me las creía.

Cuando era un chaval veía por Alicante a 3 chavalicos en una moto que habían robado, a otros pegando un palo, a otros traficando y luego veía películas y decía ‘‘esto es mentira, no hablan así, no visten así, no atracan así’’. Es mentira, no me lo creo por mucho que hayan metido millones de euros. No me lo creo.

Realmente, para la gente que hacemos cine hiperrealista, la tarea de investigación y periodística es que es fundamental. Es la premisa básica para que algo salga bien. Es de lógica. Es como si a un compositor le dicen ‘‘compón copla’’. Si no ha escuchado copla no puede componerla. Es que no hay más. Necesitas saber cómo funciona lo que quieres tratar.

¿Diría que el cine quinqué además de entretener tiene función educativa e informativa? ¿Por qué?

Totalmente. Hay muchos tipos de artistas. Hay artistas que solo quieren entretener. Hay artistas que quieren invitar a la reflexión que ese es mi caso o el caso de Eloy de La Iglesia. En mi caso como artista yo es que necesito mandar mensajes y contenido y

establecer líneas de debate. Hacer que la gente piense, removerles la conciencia, conmoverlos. Ese es el objetivo del artista. Lo bueno que yo por ejemplo con *Criando ratas*, cuando la planteé, sabía que era un reflejo social, cultural, histórico, político, artístico, de ahí que me hayan invitado un montón de universidades a dar charlas de diferente índole. He ido a dar charlas a universidades de marketing, pero también he estado para chavales de trabajo social y para gente de ciencias políticas. Es que, claro, la película, al ser un reflejo social, puedes analizarla desde muchos puntos de vista y lo mejor de todo es que una vez pasen los años si quieren saber cómo eran los quinquis a día de hoy pueden poner *Criando ratas*. Es un pedazo de documento para saber cómo eran los quinquis y lo que hacían. O sea, que creo que el cine sí es una herramienta educativa. Yo no doy lecciones. Yo como cineasta considero el tema de la delincuencia muy complejo, pero sí que considero que lo mostré tal y como es, entonces sí que considero que puede ser una herramienta.

¿Cree que el género quinquí es fiel a la realidad o en cambio hace uso del espectáculo para llamar la atención de un mayor número de personas?

En mi caso, yo intenté reflejar la realidad tal y como sucede, como son los chavales, como son las nuevas mafias que existen aquí –que las tuve que investigar también-, o sea, intenté reflejar cómo son los quinquis en España, cómo operan, cómo funcionan. Mi objetivo no era un espectáculo, era reflejar una realidad a través de una mirilla, que a alguien desde su sillón no le haga falta trasladarse a las calles para ver lo que sucede, que puedan ir a través de una mirilla y decir ‘‘hostias, eso existe. Eso está ahí’’. Ese era mi objetivo.

Ahora, que decirte lo que tienes que pensar o buscar culpables o buscar causas ya no es mi oficio. Para eso ya están los profesores, los educadores, trabajadores sociales, los políticos para establecer soluciones, etc. A mí me han llamado muchos profesores de colegios y de centros de menores o de cárceles. Yo, por ejemplo, *Criando ratas* la he proyectado en varias cárceles y he dado charlas allí con los presos, entonces sí que me consta que se ha utilizado como herramienta educativa, pero ya ellos sabrán cómo la usan. Yo ahí ya no me meto. Ellos sabrán cómo analizan la peli y cómo la tratan.

Me han llamado de muchos centros de menores para decirme que les ha ayudado mucho y chavalitos también. Otra cosa que mola de esto es lo que no estaba en los 80. Ahora

puedes leer a tu público y eso es acojonante. A mí me llegan mensajes de peña fanática diciéndome que la han visto 15 veces, gente que comenta que le ha ayudado a salir de la droga, gente que se siente identificada y dice “tío, yo he vivido eso” o “mi hermano ha vivido eso” o “tu peli nos ha ayudado a mí y a mis colegas a dejar de hacer eso”. Eso es una pasada. Es un premio.

Este género suele destacar por su hiperrealismo. Como director de cine, además del recurso de utilizar a verdaderos quinquis como protagonista de este tipo de películas, ¿qué otras técnicas subrayarías de este género cinematográfico?

Mi código era el hiperrealismo, pero el del cine quinquí de los 80 no lo llegaba a ser tanto como el mío. El mío huye de la iluminación. Con el mío al final intenté huir de todo artificio aunque ya por el hecho de que sea cine hay artificio, pero intentar huir. No usar railes, no utilizar una *steadycam*, no utilizar iluminación artificial nunca, que los diálogos fueran improvisados para mí era algo fundamental. O sea, que había un guion escrito con personajes, tramas, giros y tal, pero que los personajes hablaran como ellos hablar y que improvisaran. Rodé a multicámara casi todo para no tener que hacer cortes y que así todo fuese más real.

Consiste en utilizar todos los medios que tengas, o dejar de utilizarlos, para que sea más realista. Es decir, que lo bueno de mi peli fue que la precariedad de medio hizo que la peli fuera más real. Es convertir tu mierda en abono. Yo creo que esa frase para mí es perfecta. Es buena porque es tal cual. Tenía tan poco que mi peli fue mucho más realista y mucho más sucia, ¿sabes? Mucho más verídica.

¿Opina que este género ha contribuido de forma negativa a la representación de los barrios obreros o cree que eso son interpretaciones distorsionadas?

Yo creo que es que hay tantas películas representando el barrio obrero... Además, es que yo no creo que represente el barrio. Yo creo que representa una parte. Yo nunca he dicho “voy a hablar del barrio”. Voy a hablar de la delincuencia en los barrios. De eso es de lo que yo he hablado. Luego hay historias de superación, de madres coraje, de críos que cumplen sus sueños sin recursos, o sea, hay muchas historias de barrio positivas y esperanzadoras. Yo me he centrado en un colectivo. Mi peli habla de ese colectivo que

opera en los barrios más bajos. Yo no me he metido a hablar de la delincuencia en los barrios altos, o como los quieras llamar, en los barrios ricos, que también hay delincuencia, otro tipo de delincuencia. Yo no he hablado de esa delincuencia, he hablado de esta. Pero, vamos, que hay otros cineastas que tratan historias fascinantes de barrios obreros de familias "normales" como toda la clase media/baja española.

Hay quien opina que el cine quinquí incita a la delincuencia porque convierte a los protagonistas en "héroes". ¿Qué opina sobre esto? ¿Cree que ignorar la realidad social de aquella época y no tratar estos temas en el ámbito cinematográfico hubiera sido lo correcto?

El cine, en general, no solo el cine quinquí, ha hablado toda la vida del antihéroe. Tú ves *Scarface* y a Al Pacino haciendo de Tony Montana y Tony Montana es el peor de los criminales, esnifa cocaína como si fueran cereales, mata a su mejor amigo, asesina a gente, etc. Pero termina la peli y el espectador quiere ser Tony Montana. Tony Montana es el puto amo. ¿Por qué? Pues porque hay un código en el cine que tú como espectador entiendes, ¿no? Se genera un antihéroe que es malo pero no es tan malo como los más malos porque tiene códigos éticos, tiene moral, tiene sentido de la lealtad, de la honorabilidad, de la palabra. Eso es lo que hace que el personaje, que tiene tantos obstáculos y enemigos, llegué a provocar empatía. Empatizas porque hay personajes más malos.

Tú ves en *Criando ratas* a El Cristo y El Cristo tiene algo de coraje, de valentía y al final él está al margen de la ley y opera solo. No tiene a nadie a su lado. No tiene ni siquiera un escudero. Está él solo contra el mundo. Y al final pues crees que la banda que le ataca, la banda de búlgaros, son peores. El ser humano empatiza enseguida porque tiene esa capacidad, pero no considero que esto pase solo con el cine quinquí. Pasa con todo el cine. Es que tú ves a Freddy Krueger que no es ni antihéroe, sino que es villano que asesina a niños y dices "joder, cómo me mola Freddy Krueger". Luego en el caso de chavales como El Cristo, donde hay una delgada línea entra la realidad y la ficción, se crea esa empatía y aparece ese icono, ¿no? Como ahora dicen "ese nuevo icono del cine quinquí" porque tú lo ves y sabes que su vida ha sido muy parecida. Es un chaval auténtico que te está contando algo de verdad, que tiene un carisma brutal dentro y fuera de la pantalla, que ha luchado, se ha reinsertado, ha conseguido salir del mundo de la

calle, ha conseguido hacer del cine una motivación en su vida, entonces dices ‘joder, tío, eres un ejemplo a seguir a pesar de que hayas cometido delitos en tu vida’.

8.1.4. Entrevista a Eduardo Fuembuena

Entrevista a Eduardo Fuembuena, historiador, escritor y biógrafo de José Luis Manzano y Eloy de la Iglesia.

Usted es el escritor de *Lejos de ti*, libro que trata la vida de José Luis Manzano. ¿Cómo fue la vida de este conocido actor?

Manzano sería el pringáillo de buen corazón, o la víctima de una sociedad. Llegó a la gran pantalla de forma muy inadvertida, casual, por un capricho o una corazonada de Eloy. El joven se dejó conducir por el director y obedeció como era su costumbre. Funcionó en el cine y él encontró algo que hacer en la vida: ser actor. Y así fue el primer José Luis Manzano. Un icono genuino. Fue el chico mismo tiempo que el actor de Eloy de la Iglesia. Un actor natural con una forma de entender la interpretación para la cámara sin filtros, y encarnó prototipos de la juventud que él conocía bien. Luego vino el largo parón (el cine español no da segundas oportunidades). Pasó sus últimos años viviendo en un estado de ansiedad prolongado frente a la incertidumbre de su situación vital y sin comprender que el mundo del cine le había dado la espalda.

¿Es cierto que el joven actor tenía dificultades a la hora de aprenderse los guiones porque no sabía leer? En caso de que su respuesta sea afirmativa, ¿podría decirnos cómo solucionó esa dificultad?

Antes de su mayoría de edad, tenía nociones de comprensión oral y escrita, pero no suficientes como para estudiar. Como Eloy buscó a Manzano solo unas semanas antes de comenzar a rodar *Navajeros* y no se podía cubrir el tiempo mínimo de formación, memoró el guion de la película con alguien próximo a Eloy que se lo pasaba y se lo hacía repetir. Llegó a rodaje con el texto aprendido, incluidos los diálogos de los otros personajes. Concluido el rodaje de *Navajeros*, Eloy le puso una profesora privada que consolidó su alfabetización en menos de cuatro meses, hasta que Eloy la despidió en un ataque de celos. Años después, en el verano de 1989, un sacerdote llamado Pedro Cid lo ayudó a consolidarla una vez más. Si nos atenemos a las cartas de Jose posteriores a 1990, no tenía especial dificultad para redactar. Es importante puntualizar que solo en *Colegas*, *El pico* y en parte de *Navajeros* se escucha la verdadera voz de Manzano. En el resto de su

filmografía se le dobló por un convencionalismo establecido en la industria cinematográfica española de entonces o por malicia de Eloy de la Iglesia.

Por todos es sabido que José Luis Manzano mantuvo una especial relación con Eloy de la Iglesia. ¿Sabría decir cómo surgió dicha relación?

Documentado de manera concienzuda antes de plasmarlo en mi libro: como cliente, el 25 de octubre de 1978. Como actor para interpretar al Jaro, a partir del 20 de diciembre de 1979 y hasta el 20 de febrero de 1992.

¿Diría usted que esa relación fue positiva para ambos? ¿Por qué?

La relación entre el ángel del arroyo y el director marxista estuvo marcada por tintes de toxicidad y por la fuerza invisible del destino inevitable, sin distinción de los pasos a seguir o tal vez conducido por estos y que se revela como verdad terrible al final de nuestros días. Aunque en la sociedad mundialista de hoy se tienda a codificar las relaciones humanas de la misma manera, indistintamente del género, en un afán por normalizar y homogeneizar las cosas, no creo que esta situación sea extrapolable a la España de 1978-79 y al encuentro de estos dos seres en particular. Por lo tanto, el término "relación de pareja" hubiese resultado tal vez algo exótico incluso en el salón del apartamento de Eloy. Dicho esto, muchas realidades se entienden incluso sin necesidad de ser definidas, tal vez porque parecen incuestionables. También los vínculos establecidos entre Eloy y Jose y los sentimientos más o menos elevados que alguna vez pudieron tenerse ellos, en particular hasta la época de *Colegas*. Sobre todo la fidelidad, no desde luego sexual. A partir de unas circunstancias cambiantes, de las que el joven desinformado partía por lo general con desventaja, se llega fácilmente a la exposición a unos factores externos establecidos en el contexto sociopolítico de una determinada fase de nuestra historia reciente (el posfranquismo), y finalmente a las dependencias a una sustancia, la heroína, cuyo consumo conlleva la destrucción personal e implica bien otras dependencias personales. Llegó un momento en que, en cierto modo, ninguno de los dos podía salvarse sin alejarse del otro, pero al mismo tiempo sus vidas nunca dejaron de discurrir paralelas en un torbellino de destrucción personal motivada en el desconocimiento, en el caso de Manzano, o del hedonismo más exacerbado, en el caso de Eloy.

Eloy de la Iglesia, a través de sus películas, ha tratado ciertos temas “delicados” en aquel momento como por ejemplo la drogadicción, la delincuencia, la homosexualidad y la miseria, ¿era Eloy de la Iglesia un hombre comprometido con la sociedad de su época?

Lo fue porque se le dio visibilidad. Fue uno de los primeros, si no el primero en hacer público su homosexualismo cuando estaba penado y nunca ocultó su militancia política en el PCE. Tampoco en clandestinidad. Su verdadera valentía no surgía en la esfera privada de Eloy, sino en la pública del director. Para bien y para mal, los principales diarios, generalmente del espectro político progresista recogieron sus opiniones. Por eso mismo fue tan valorado por su público natural, no solo de jóvenes, para el que realizaba sus “panfletos” de denuncia: porque se atrevía con los temas candentes en la sociedad que ningún otro director en su sano juicio se hubiese atrevido a tratar. Dirigir para Eloy era una manera de desahogarse y de liberarse de aquello que lo oprimía, como verse en entredicho por su partido a causa de su sexualidad. Eloy hizo *Los placeres ocultos* porque creía que había que hacerlo en ese momento y porque le apetecía, no desde luego por una cuestión moral. Tener moral para él era obrar de acuerdo con lo que te dices que tienes que hacer, la moral implica siempre la obediencia o asumir verdades establecidas y él no las consideraba ni verdades ni mentiras.

¿Qué aspectos positivos destacaría usted de las películas realizadas por este director? ¿Y negativos?

Casi todas sus películas comparten una visión humanista aunada a una mirada solidaria por los más desprotegidos. De hecho, dio voz a los marginados y a los jóvenes, relegados porque no suponían votos computables para los políticos de la democracia, y puso en escena de forma amorosa la poética de la juventud. Se sintió en la necesidad de denunciar los claroscuros de la transición, la pervivencia del aparato totalitario en la Administración y en la sociedad española en su conjunto, al sistema corrupto que sucede al franquismo. Y lo hizo en películas como *El pico 2*, además de en proyectos que no pudo realizar. Por otra parte, Eloy pecó de ser ingenuo en muchos aspectos, sobre todo por su confianza ciega en Santiago Carrillo, líder y secretario general del partido en el que militaba, el PCE, algo muy propio de quien ha militado en clandestinidad y que se hace extensible a

la mayoría de sus compañeros y camaradas. También el confundir a menudo lo personal con lo colectivo, en contarse de forma abierta en sus ficciones, algo que se terminó por pagar.

El cine quinqu utiliza una serie de estrategias de lo más curiosas para acercarnos a la realidad, siendo una de ellas que las películas de este subgénero de cine social están protagonizadas por verdaderos quinquis como por ejemplo Ángel Fernández Franco y Juan José Moreno Cuenca. ¿Cree que en películas como *El Pico*, *Navajeros* o *Colegas*, José Luis Manzano se estaba representando a sí mismo de algún modo?

No a él sino una realidad que él conocía bien y que le había tocado padecer, pero Manzano no nació delincuente. Que terminara realizando un acto delictivo que lo llevó a la cárcel de Carabanchel al final de su vida es responsabilidad de toda la sociedad en su conjunto.

Hay quien opina que el cine quinqu es un género inadecuado porque incita a la delincuencia. ¿Está de acuerdo con esta idea? ¿Por qué?

Supongo que estos se basan en malas experiencias vividas por muchos, y no les falta razón. Algunos colegas de Eloy pensaban también que estas películas habían tenido unas consecuencias devastadoras en la juventud del momento. Yo creo que la mala impresión está siempre en el receptor. Tampoco voy a entrar a valorar y emitir juicios sobre los que no pueden defenderse como no lo hago en mi libro. A Eloy lo masacraron todos los medios oficiales, salvo la marxista, que era *Mundo Obrero*, el diario del PCE y *Contracampo*. Fue tachado de «oportunista» o de «escandaloso», por una corriente ideológica de la prensa y también por la otra. Eloy decía que si los temas de sus películas escandalizaban a otros era una cuestión subjetiva y asunto de quienes se escandalizaban, no desde luego de él, que se valía de la libertad de expresión alcanzada entonces para poner en primer término verdades incómodas. Él nunca respondió a ese pacto de silencio establecido en todos los ámbitos de poder del país con la muerte de Franco.

¿Piensa usted que este cine además de tratar de entretener contaba con cierta función pedagógica?

Como casi entonces. Era casi un requerimiento poner de manifiesto alguno de los valores universales humanistas, luego tomados por el cristianismo, como son el bien, la bondad y la belleza o resaltar otros valores, los del ideario marxista como la conciencia de procedencia y de clase, el bien de la colectividad y la militancia política activa. Nada que ver con ahora donde el trabajo suele ser a la inversa, el de entretener mientras se la destruye y se la intoxica. Desde luego que De la Iglesia demostraba una y otra vez tener una voluntad de acción que infringía toda condición establecida y hacía de su cine una herramienta para cambiar la sociedad, a partir de la denuncia directa de sus aspectos más sórdidos y sucios.

Allá por los años 70 y 80 el cine quiqui gozó de una notable popularidad, ¿diría que en la actualidad se está volviendo a valorar lo que este subgénero trataba de contarnos y transmitirnos?

Desde hace unos pocos años se ha comenzado a revalorizar en el mercado cultural a De la Iglesia. Eso conlleva que las instituciones públicas y privadas abran la veda y permitan que se lucren y ganen prestigio una serie de sujetos de contrastada procedencia, uno de los suyos. El problema es que los proyectos a los que se da salida no hacen justicia a la memoria de Eloy o perpetúan la mentira oficial.

¿Qué puede decirnos sobre la Ley Miró aprobada durante los años 80? ¿Se trataba de una ley clasista? ¿Diría que fue positiva para el desarrollo del cine español o en cambio fue negativa? ¿Afectó de algún modo dicha ley al cine quinquí?

La curva del número de espectadores del cine español iba en descenso durante toda la década de los setenta, acentuó su caída en los años 1978-1979 por las cuestiones conocidas de baja calidad de la media de las producciones autóctonas y el reclamo de exitosas películas extranjeras. En 1982, al final del cual el PSOE ganó las elecciones generales, la porción de espectadores de películas producidas en España se cifraba en un 22,9 % de cuota de mercado⁴³. A partir de 1984, primer año evaluable tras el Decreto-ley Miró, la cuota media de mercado se situó en un 16,6 %. En 1986 descendió al 12,5 %. Y seguía cayendo en picado. La gestión del cine español por parte de la intrépida

⁴³ FUNDESCO: *Op. cit.* aporta datos más recientes que los contenidos en los boletines informativos de la Dirección General de Cinematografía. ICAA de cada año.

señora Miró fracasó o, más exactamente, la elección de la inmensa mayoría de las películas a las que dio salida desde el Ministerio de Cultura no conectó con el espectador. El PSOE había anulado del todo la vertiente industrial del sector y se centró en la producción personal de sus adeptos. En este ajuste de cuentas, que se entiende tan bien como en el marco competitivo de exalumnos de la Escuela Oficial de Cine, triunfaron directores y productores amigos, más algunos intérpretes y técnicos, que se enriquecieron con rapidez a la par que consolidaban su estatus profesional, mientras que a otros se les marginó y terminaron arruinados.

Siempre se podrá argüir en defensa de las ayudas del Fondo de Protección al Cine que esos 1400, 1800 o 2500 millones de pesetas, según los años, significaban, una bagatela en los presupuestos generales del Estado y no eran sino el resultado de la política cultural del PSOE, como de otras políticas proteccionistas y de ayudas a fondo perdido. Sin embargo, las retribuciones partidistas y políticas no dejan de testimoniar que el rápido enriquecimiento sin riesgos de unos pocos elegidos estaba por encima de los puntos más imaginativos del programa socialista. Eloy nunca había dado claras muestras de colaboracionismo, pero estaba muy protegido por su amiga Pilar Miró. El director fue parte interesada y beneficiada mientras la Miró ocupó el sillón de directora de la Dirección de Cinematografía, luego del ICCA. Antes del Decreto-ley Miró, había podido hacer un cine naturalista y de un populismo radical, en unos años de vacío legal con la UCD en el Gobierno. Pero luego hizo *El pico 2* y *La estanquera...* y el PSOE no se lo perdonó. Todo se acabó para De la Iglesia cuando Pilar Miró presentó su dimisión al ministro de Cultura y dejó la dirección del ICAA. Los que vinieron luego impidieron la producción de sus nuevas películas si nos atenemos a la necesidad del proteccionismo de Estado que ya por entonces era indispensable para la producción de una película. Además, casi todos los productores le dieron la espalda. Eloy llegó a afirmar al final de su vida que había sido necesario que el otro partido, el de la derecha, llegara al Gobierno de la Nación para que le dejaran volver a rodar. Después de que se firmase el acta de adhesión de España a la CEE y una vez confirmada la victoria del PSOE en el referéndum sobre la permanencia de España en la OTAN, la radicalidad política y luego la acracia de Eloy importunaba con sus costumbres y deslucía en la imagen del país que interesaba exportar a los Gobiernos del PSOE.

8.2. Fichas de análisis

A continuación se presentan las fichas de análisis utilizadas para estudiar las técnicas y los temas tratados –o no- en las películas que han servido de materia para la realización de este trabajo. Las fichas se encuentran ordenadas de forma cronológica.

PELÍCULA	Perros callejeros
DIRECTOR	José Antonio de la Loma
ACTORES PRINCIPALES	Ángel Fernández Franco ('El Torete'), Miguel Ugal Cuenca, Jesús Miguel Martínez, César Sánchez y Basilio Fernández Franco
AÑO DE ESTRENO	1977
	ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS UTILIZADAS
HIPERREALISMO	SÍ
FINAL TRÁGICO	SÍ
MÚSICA NARRADORA	NO
QUINQUI PROTAGONISTA	SÍ
	ANÁLISIS DE LOS TEMAS TRATADOS
DROGAS	SÍ
DELINCUENCIA	SÍ
PROBLEMAS FAMILIARES	SÍ
AUSENCIA DE FORMACIÓN	SÍ
PROSTITUCIÓN	SÍ
HOMOSEXUALIDAD / TRANSEXUALIDAD	NO
MISERIA	SÍ
PARO	NO
ABUSOS DE PODER	SÍ
NULA REINSERCIÓN / REHABILITACIÓN	SÍ

PELÍCULA	El diputado
DIRECTOR	Eloy de la Iglesia
ACTORES PRINCIPALES	José Sacristán, María Luisa San José, Agustín González, José Luis Alonso y Ángel Pardo
AÑO DE ESTRENO	1978
	ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS UTILIZADAS
HIPERREALISMO	NO
FINAL TRÁGICO	SÍ
MÚSICA NARRADORA	SÍ
QUINQUI PROTAGONISTA	NO
	ANÁLISIS DE LOS TEMAS TRATADOS
DROGAS	SÍ
DELINCUENCIA	SÍ
PROBLEMAS FAMILIARES	SÍ
AUSENCIA DE FORMACIÓN	SÍ
PROSTITUCIÓN	SÍ
HOMOSEXUALIDAD / TRANSEXUALIDAD	SÍ
MISERIA	SÍ
PARO	NO
ABUSOS DE PODER	SÍ
NULA REINSERCIÓN / REHABILITACIÓN	NO

PELÍCULA	Perros callejeros II: busca y captura
DIRECTOR	José Antonio de la Loma
ACTORES PRINCIPALES	Ángel Fernández Franco ('El Torete'), Teresa Giménez, Basilio Fernández Franco, Reyes Poveda y Bernard Seray
AÑO DE ESTRENO	1979
	ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS UTILIZADAS
HIPERREALISMO	SÍ
FINAL TRÁGICO	SÍ
MÚSICA NARRADORA	SÍ
QUINQUI PROTAGONISTA	SÍ
	ANÁLISIS DE LOS TEMAS TRATADOS
DROGAS	NO
DELINCUENCIA	SÍ
PROBLEMAS FAMILIARES	SÍ
AUSENCIA DE FORMACIÓN	NO
PROSTITUCIÓN	SÍ
HOMOSEXUALIDAD / TRANSEXUALIDAD	SI
MISERIA	SÍ
PARO	SÍ
ABUSOS DE PODER	SÍ
NULA REINSERCIÓN / REHABILITACIÓN	SÍ

PELÍCULA	Los últimos golpes de El Torete
DIRECTOR	José Antonio de la Loma
ACTORES PRINCIPALES	Ángel Fernández Franco ('El Torete'), Bernard Seray, Berta Singerman, Isabel Mestres, Fernando Guillén y Basilio Fernández Franco
AÑO DE ESTRENO	1980
ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS UTILIZADAS	
HIPERREALISMO	NO
FINAL TRÁGICO	SÍ
MÚSICA NARRADORA	SÍ
QUINQUI PROTAGONISTA	SÍ
ANÁLISIS DE LOS TEMAS TRATADOS	
DROGAS	NO
DELINCUENCIA	SÍ
PROBLEMAS FAMILIARES	SÍ
AUSENCIA DE FORMACIÓN	NO
PROSTITUCIÓN	NO
HOMOSEXUALIDAD / TRANSEXUALIDAD	NO
MISERIA	SÍ
PARO	SÍ
ABUSOS DE PODER	SÍ
NULA REINSERCIÓN / REHABILITACIÓN	SÍ

PELÍCULA	Navajeros
DIRECTOR	Eloy de la Iglesia
ACTORES PRINCIPALES	José Luis Manzano, Isela Vega, Jaime Garza, José Luis Fernández Egia ('El Pirri') y Enrique San Francisco
AÑO DE ESTRENO	1980
	ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS UTILIZADAS
HIPERREALISMO	SÍ
FINAL TRÁGICO	SÍ
MÚSICA NARRADORA	SÍ
QUINQUI PROTAGONISTA	SÍ
	ANÁLISIS DE LOS TEMAS TRATADOS
DROGAS	SÍ
DELINCUENCIA	SÍ
PROBLEMAS FAMILIARES	SÍ
AUSENCIA DE FORMACIÓN	SÍ
PROSTITUCIÓN	SÍ
HOMOSEXUALIDAD / TRANSEXUALIDAD	SÍ
MISERIA	SÍ
PARO	SÍ
ABUSOS DE PODER	SÍ
NULA REINSERCIÓN / REHABILITACIÓN	SÍ

PELÍCULA	Deprisa, deprisa
DIRECTOR	Carlos Saura
ACTORES PRINCIPALES	José Antonio Valdelomar, Berta Socuellamos, Jesús Arias y José M ^a Hervas
AÑO DE ESTRENO	1981
	ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS UTILIZADAS
HIPERREALISMO	SÍ
FINAL TRÁGICO	SÍ
MÚSICA NARRADORA	SÍ
QUINQUI PROTAGONISTA	SÍ
	ANÁLISIS DE LOS TEMAS TRATADOS
DROGAS	SÍ
DELINCUENCIA	SÍ
PROBLEMAS FAMILIARES	SÍ
AUSENCIA DE FORMACIÓN	NO
PROSTITUCIÓN	NO
HOMOSEXUALIDAD / TRANSEXUALIDAD	NO
MISERIA	NO
PARO	NO
ABUSOS DE PODER	NO
NULA REINSERCIÓN / REHABILITACIÓN	NO

PELÍCULA	Barcelona sur
DIRECTOR	Jordi Cadena
ACTORES PRINCIPALES	Silvia Solar, Josep Sais, Damiá Barbany, Alicia Orozco y José Luis Manzano
AÑO DE ESTRENO	1981
	ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS UTILIZADAS
HIPERREALISMO	NO
FINAL TRÁGICO	SÍ
MÚSICA NARRADORA	NO
QUINQUI PROTAGONISTA	SÍ
	ANÁLISIS DE LOS TEMAS TRATADOS
DROGAS	SÍ
DELINCUENCIA	SÍ
PROBLEMAS FAMILIARES	SÍ
AUSENCIA DE FORMACIÓN	NO
PROSTITUCIÓN	SÍ
HOMOSEXUALIDAD / TRANSEXUALIDAD	SÍ
MISERIA	SÍ
PARO	SÍ
ABUSOS DE PODER	SÍ
NULA REINSERCIÓN / REHABILITACIÓN	SÍ

PELÍCULA	Colegas
DIRECTOR	Eloy de la Iglesia
ACTORES PRINCIPALES	Rosario Flores, Antonio Flores, José Luis Manzano, José Luis Fernández Eguia y Enrique San Francisco
AÑO DE ESTRENO	1982
	ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS UTILIZADAS
HIPERREALISMO	SÍ
FINAL TRÁGICO	SÍ
MÚSICA NARRADORA	SÍ
QUINQUI PROTAGONISTA	SÍ
	ANÁLISIS DE LOS TEMAS TRATADOS
DROGAS	SÍ
DELINCUENCIA	SÍ
PROBLEMAS FAMILIARES	SÍ
AUSENCIA DE FORMACIÓN	SÍ
PROSTITUCIÓN	SÍ
HOMOSEXUALIDAD / TRANSEXUALIDAD	SÍ
MISERIA	SÍ
PARO	SÍ
ABUSOS DE PODER	NO
NULA REINSERCIÓN / REHABILITACIÓN	NO

PELÍCULA	El pico
DIRECTOR	Eloy de la Iglesia
ACTORES PRINCIPALES	José Luis Manzano, Javier García, Lali Espinet, Enrique San Francisco y José Manuel Cervino
AÑO DE ESTRENO	1983
	ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS UTILIZADAS
HIPERREALISMO	SÍ
FINAL TRÁGICO	SÍ
MÚSICA NARRADORA	NO
QUINQUI PROTAGONISTA	SÍ
	ANÁLISIS DE LOS TEMAS TRATADOS
DROGAS	SÍ
DELINCUENCIA	SÍ
PROBLEMAS FAMILIARES	SÍ
AUSENCIA DE FORMACIÓN	NO
PROSTITUCIÓN	SÍ
HOMOSEXUALIDAD / TRANSEXUALIDAD	SÍ
MISERIA	NO
PARO	NO
ABUSOS DE PODER	SÍ
NULA REINSERCIÓN / REHABILITACIÓN	SÍ

PELÍCULA	El pico 2
DIRECTOR	Eloy de la Iglesia
ACTORES PRINCIPALES	José Luis Manzano, Lali Espinet, Fernando Guillén, Jaume Valls y José Luis Fernández Eguía ('El Pirri')
AÑO DE ESTRENO	1984
	ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS UTILIZADAS
HIPERREALISMO	SÍ
FINAL TRÁGICO	SÍ
MÚSICA NARRADORA	SÍ
QUINQUI PROTAGONISTA	SÍ
	ANÁLISIS DE LOS TEMAS TRATADOS
DROGAS	SÍ
DELINCUENCIA	SÍ
PROBLEMAS FAMILIARES	SÍ
AUSENCIA DE FORMACIÓN	SÍ
PROSTITUCIÓN	SÍ
HOMOSEXUALIDAD / TRANSEXUALIDAD	SÍ
MISERIA	SÍ
PARO	NO
ABUSOS DE PODER	SÍ
NULA REINSERCIÓN / REHABILITACIÓN	SÍ

PELÍCULA	Yo, 'El Vaquilla'
DIRECTOR	José Antonio de la Loma
ACTORES PRINCIPALES	Raúl García Losada, Juan José Moreno Cuenca ('El Vaquilla'), Xavier Vinader, Teresa Giménez y Daniel Medrán,
AÑO DE ESTRENO	1985
	ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS UTILIZADAS
HIPERREALISMO	SÍ
FINAL TRÁGICO	SÍ
MÚSICA NARRADORA	SÍ
QUINQUI PROTAGONISTA	SÍ
	ANÁLISIS DE LOS TEMAS TRATADOS
DROGAS	NO
DELINCUENCIA	SÍ
PROBLEMAS FAMILIARES	SÍ
AUSENCIA DE FORMACIÓN	SÍ
PROSTITUCIÓN	NO
HOMOSEXUALIDAD / TRANSEXUALIDAD	NO
MISERIA	SÍ
PARO	SÍ
ABUSOS DE PODER	SÍ
NULA REINSERCIÓN / REHABILITACIÓN	SÍ

PELÍCULA	Perras callejeras
DIRECTOR	José Antonio de la Loma
ACTORES PRINCIPALES	Sonia Martínez, Teresa Giménez y Susana Sentís
AÑO DE ESTRENO	1985
	ANÁLISIS DE LAS ESTRATEGIAS UTILIZADAS
HIPERREALISMO	NO
FINAL TRÁGICO	NO
MÚSICA NARRADORA	NO
QUINQUI PROTAGONISTA	NO
	ANÁLISIS DE LOS TEMAS TRATADOS
DROGAS	SÍ
DELINCUENCIA	SÍ
PROBLEMAS FAMILIARES	SÍ
AUSENCIA DE FORMACIÓN	NO
PROSTITUCIÓN	SÍ
HOMOSEXUALIDAD / TRANSEXUALIDAD	SÍ
MISERIA	NO
PARO	NO
ABUSOS DE PODER	SÍ
NULA REINSERCIÓN / REHABILITACIÓN	NO

PELÍCULA	El Lute: camina o revienta
DIRECTOR	Vicente Aranda
ACTORES PRINCIPALES	Imano Arias, Victoria Abril, Antonio Valero y Paco Maestre
AÑO DE ESTRENO	1987
	ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS UTILIZADAS
HIPERREALISMO	SÍ
FINAL TRÁGICO	SÍ
MÚSICA NARRADORA	NO
QUINQUI PROTAGONISTA	NO
	ANÁLISIS DE LOS TEMAS TRATADOS
DROGAS	NO
DELINCUENCIA	SÍ
PROBLEMAS FAMILIARES	NO
AUSENCIA DE FORMACIÓN	SÍ
PROSTITUCIÓN	NO
HOMOSEXUALIDAD / TRANSEXUALIDAD	NO
MISERIA	SÍ
PARO	SÍ
ABUSOS DE PODER	SÍ
NULA REINSERCIÓN / REHABILITACIÓN	NO

PELÍCULA	El Lute II: mañana seré libre
DIRECTOR	Vicente Aranda
ACTORES PRINCIPALES	Imanol Arias, Jorge Sanz, Pastora Vega, Blanca Apilánez y Ángel Pardo
AÑO DE ESTRENO	1988
	ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS UTILIZADAS
HIPERREALISMO	SÍ
FINAL TRÁGICO	SÍ
MÚSICA NARRADORA	NO
QUINQUI PROTAGONISTA	NO
	ANÁLISIS DE LOS TEMAS TRATADOS
DROGAS	NO
DELINCUENCIA	SÍ
PROBLEMAS FAMILIARES	NO
AUSENCIA DE FORMACIÓN	SÍ
PROSTITUCIÓN	SÍ
HOMOSEXUALIDAD / TRANSEXUALIDAD	NO
MISERIA	SÍ
PARO	NO
ABUSOS DE PODER	SÍ
NULA REINSERCIÓN / REHABILITACIÓN	NO

PELÍCULA	Matar al Nani
DIRECTOR	Roberto Bodegas
ACTORES PRINCIPALES	Frédéric Deban, José Pedro Carrión, Eulalia Ramón, Chema de Miguel y Fermi Reixach
AÑO DE ESTRENO	1988
	ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS UTILIZADAS
HIPERREALISMO	SÍ
FINAL TRÁGICO	SÍ
MÚSICA NARRADORA	SÍ
QUINQUI PROTAGONISTA	NO
	ANÁLISIS DE LOS TEMAS TRATADOS
DROGAS	SÍ
DELINCUENCIA	SÍ
PROBLEMAS FAMILIARES	SÍ
AUSENCIA DE FORMACIÓN	NO
PROSTITUCIÓN	NO
HOMOSEXUALIDAD / TRANSEXUALIDAD	SÍ
MISERIA	NO
PARO	NO
ABUSOS DE PODER	SÍ
NULA REINSERCIÓN / REHABILITACIÓN	NO