

**UNIVERSIDAD DE SEVILLA
MÁSTER EN ESCRITURA CREATIVA**

**Trabajo Fin de Máster
Convocatoria: 2022-2023**



**Desenterrando a los quinquis:
“análisis quinqui” de *Yonquis y yanquis* y *Salvajes* de José
Luis Alonso de Santos**

Investigación

MARÍA VICTORIA (MAYA) CARAVELLA CASTILLO

**TUTOR
Dr. Miguel Nieto Nuño**

Resumen

La presente investigación plantea una lectura de las obras de José Luis Alonso de Santos *Yonquis y yanquis* (1996) y *Salvajes* (1997) en base a un *análisis quinqu* desarrollado por la autora de este estudio. La hipótesis sugerida es la posibilidad de que el autor, dado el característico uso de elementos cinematográficos en la producción teatral de esta tercera etapa - enmarcada en el Neorrealismo -, podría haber optado por tomar ciertos elementos del Cine Quinqu, desarrollado a finales de los setenta y principios de los ochenta en España, para tratar temas sobre la marginalidad y las injusticias sociales de los años noventa.

Para ello, ante la falta de un corpus teórico acerca del Cine Quinqu lo suficientemente definido, esta investigación elabora un análisis propio basándose en la extracción de una serie de características comunes observadas a partir del visionado de tres películas de referencia: *Navajeros* (1980) de Eloy de la Iglesia, *Deprisa, deprisa* (1981) de Carlos Saura, y *Yo, El Vaquilla* (1985). A partir de ellas, se analizará el género cinematográfico en el que consideramos oportuno localizar estas obras, además de los personajes y los espacios como objeto de significación - símbolos - para representar los temas principales, que también extraemos. Una vez establecido este *análisis quinqu*, podremos acercarnos a las obras del dramaturgo que, como mencionamos, se caracterizan por el carácter intermedial y la introducción de elementos cinematográficos - reflejados, por ejemplo, en la música o la escenografía. Entre ellos, esta investigación inserta las *características quinqu* previamente descritas.

El interés de este estudio radica en cómo Alonso de Santos podría haber recuperado una fórmula revolucionaria - y caída en desgracia - que surgió por la necesidad de desenmascarar una realidad que los años setenta y ochenta se esforzaron en ocultar, con el objetivo de aplicarla una década después, bajo un propósito compartido - hacer reflexionar a la población -, y llegando, incluso, a mejorarla.

Palabras clave: José Luis Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*, *Salvajes*, quinqu, Cine Quinqu, *Navajeros*, Eloy de la Iglesia, *Deprisa, deprisa*, Carlos Saura, *Yo, El Vaquilla*, José Antonio de la Loma, intermedialidad.

Abstract

The following investigation proposes a *close-reading* of the Spanish playwright José Luis Alonso de Santos' theatrical texts *Yonquis y yanquis* (1996) and *Salvajes* (1997) adjusting to a *quinqui approach* which has been developed by the author herself for the purpose of this research. Its main hypothesis suggests the potential adaptation of certain characteristics of the Spanish Cine Quinqui - risen during the decades of the 70s and the 80s to expose the social injustices and the marginal world which had been covered, silenced and customized during Franco's dictatorship - into his pieces, determined to expose a likewise situation occurring by the end of the 90s.

In order to do so, this investigation intends to deepen into the main characteristics of this cinematic genre, determined to fix a self-made *quinqui approach* due to the lack of a proper theoretic background to rely on. Such approach has been established from the *close-watching* of three films of reference: Eloy de la Iglesia's *Navajeros* (1980), Carlos Saura's *Deprisa, deprisa* (1981), and José Antonio de la Loma's *Yo, El Vaquilla* (1985), from which a number of common characteristics has been enlisted. From that point on, this research proceeds to the analysis of the cinematic genre so as to try to define which frame suits it best, as well as of the characters and spaces as meaning conductors - symbols - to represent the main themes likewise extracted. Once this *quinqui approach* has been consolidated, the reading of Alonso de Santos' texts is possible, considering the marks of intermediality on them - illustrated through the use of music or scenography - and in which this research locates the aforementioned *quinqui characteristics*.

The interest of this investigation is rooted in Alonso de Santos' ability to recover a revolutionary - and devalued - formula, created to uncover a hidden reality, for the sake of applying it to his plays after a decade because of a shared purpose - impulse the public's meditation over their context. What is more, it is suggested that the author may reach the point of improving it.

Key words: José Luis Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*, *Salvajes*, *quinqui*, Cine Quinqui, *Navajeros*, Eloy de la Iglesia, *Deprisa, deprisa*, Carlos Saura, *Yo, El Vaquilla*, José Antonio de la Loma, intermediality.

Índice

1. Introducción.....	5
2. Fundamentación teórica.....	7
3. La Historia Quinqui: contexto histórico, social y político y orígenes del género cinematográfico. Del post-franquismo a los años 90.....	11
4. Características del Cine Quinqui.....	19
4.1. Género cinematográfico: Neorrealismo.....	19
4.2. Personajes.....	31
4.2.1. El quinquí.....	31
4.2.2. Fuerzas del orden.....	40
4.2.3. La mujer.....	42
4.3. Espacios.....	44
4.3.1. Los Suburbios, el Centro y la Frontera.....	45
4.3.2. El descampado.....	48
4.3.3. El reformatorio.....	49
4.3.4. El coche.....	52
4.4. Temas.....	54
4.4.1. Delincuencia/el robo.....	55
4.4.2. Las drogas.....	57
4.4.3. Rechazo al mundo de los adultos y abandono sistemático.....	58
4.4.4. Necesidad de asociación/amistad.....	60
4.4.5. La muerte.....	62
4.4.6. Determinismo.....	65
5. “Análisis quinquí” de <i>Yonquis y yanquis</i> y <i>Salvajes</i> : contexto teatral y análisis dramático de las obras de Alonso de Santos.....	69
5.1. Contexto teatral. El Neorrealismo de Alonso de Santos y antecedentes.....	69
5.1.1. Antecedentes: del Realismo al Neorrealismo.....	69
5.1.2. Contexto teatral de finales de los años 90: el Neorrealismo.....	72
5.1.3. Intermedialidad. Concepto y uso en Alonso de Santos.....	77
5.2. Aplicación del “análisis quinquí” a las obras de José Luis Alonso de Santos: <i>Yonquis y yanquis</i> y <i>Salvajes</i>	83
5.2.1. Intención autorial.....	84
5.2.2. Género: de tragedias cotidianas a tragedias quinquís.....	87

5.2.3. Personajes.....	94
5.2.3.1. Los quinquis de Alonso de Santos.....	95
5.2.3.2. Los adultos de Alonso de Santos.....	108
5.2.4. Espacios.....	121
5.2.4.1. La plaza.....	121
5.2.4.2. La casa.....	124
5.2.4.3. La cárcel.....	126
5.2.4.4. Otros espacios (el coche y el despacho de Ana).....	128
5.2.5. Temas.....	129
6. Conclusión.....	137
7. Referencias bibliográficas.....	143

1. Introducción.

¿Es que nadie recuerda a los quinquis?

El Pirri, 23 años: sobredosis. José Luis Manzano, 29 años: sobredosis. El Torete, 31 años: SIDA. El Vaquilla, 42 años: cirrosis hepática. José Antonio Valdelomar, 34 años: sobredosis. Estrellas de la televisión, portadas de revista, protagonistas del género que revolucionó el panorama cinematográfico de la España de finales de los años setenta y la primera mitad de los ochenta. Delincuentes marginales, adictos, enemigos públicos de primer orden. Llegaron con la música a todo volumen, el rugido de los motores del coche, el chillido del neumático al derrapar y sus ganas de vivir *deprisa, deprisa*. Irrumpieron en una sociedad que les había silenciado y excluido, y que posteriormente les romantizó, victimizó y utilizó de entretenimiento para, después de casi una década, volver a lanzarles a la oscuridad de la que provenían. El interés por la vida de los quinquis se perdió en los títulos de crédito finales y, con la misma rapidez con la que se llenaron las salas de cine, las butacas se quedaron vacías. Cuando sus voces se apagaron con una jeringuilla colgada de su antebrazo, nadie volvió a hablar de los quinquis, y sus memorias desaparecieron sin dejar, siquiera, el humo de los disparos.

José Luis Alonso de Santos da el salto al Neorrealismo a partir del estreno de *La estanquera de Vallecas* en 1981. En este momento, el Cine Quinqui, con autores como Eloy de la Iglesia, José Antonio de la Loma y Carlos Saura, gozaba de su máximo apogeo. En unos años de recorrido compartido, una vez se hubo completado la caída del género cinematográfico, el dramaturgo tomó el testigo, continuando con la labor que se había iniciado en pantalla. A pesar de los esfuerzos por ocultar esa realidad paralela a la sociedad, el autor se puso las rodillas en el inhóspito y abandonado reino de los marginales, el suburbio, para desenterrar con sus propias manos aquellos temas que se volvían a intentar sepultar. Trató una realidad incómoda y compleja con la que recuperaba los mismos personajes y temas que su predecesor caído trató de desarrollar con anterioridad. La obra del dramaturgo alcanzó su auge durante esta época, reafirmandose como uno de los autores más prolíficos, ambivalentes y destacables de la escena teatral nacional.

Esto es, en definitiva, lo que plantea esta investigación. Lo que sugerimos es que en un deseo por acercarse al público para hacerle reflexionar de forma crítica sobre este hecho en un contexto en el que, además, el teatro se había visto mermado en comparación con el cine, el autor, en actitud renovadora, incorporó elementos cinematográficos a sus obras. Teniendo en cuenta, por añadidura, el fuerte impacto que tuvo sobre la población el Cine Quinqui,

Alonso de Santos podría haber extraído ciertos elementos de estas películas y haberlos amoldado a su teatro para hacerlo reconocible y cercano para el espectador y así lograr el propósito que tanto él, como los cineastas, compartían.

El estudio de esta hipótesis se fundamenta, principalmente, en la búsqueda de estas características quinquis en el teatro de Alonso de Santos. En concreto, hemos optado por dos de sus obras más tardías, *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*, no solo por recuperar un material del autor que haya podido pasar más desapercibido ante el ojo popular sino porque, además, considerando la oscuridad que fue tiñendo sus obras según se acercaba el cambio de siglo, nos parece que dichos elementos resaltan de forma más evidente. Y no solo eso pues, poniendo a prueba el funcionamiento de dicha fórmula sacado del contexto para el que fue creada, se confirmaría la capacidad de adaptación, renovación e, incluso, perfeccionamiento de la misma por parte del dramaturgo.

Para poder rastrearlas, primero debíamos especificar dichas características. En base a esto, tras el visionado de tres películas quinquis de referencia - *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980), *Yo, El Vaquilla* (José Antonio de la Loma, 1985) y *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981) -, y un análisis comparativo, hemos elaborado lo que denominamos: “características quinquis”, fijando el género, personajes, espacios y temas más relevantes a los que recurren para transmitir su mensaje. Una vez concluida esta parte, nos disponemos a aplicar nuestro “análisis quinquí” en la lectura de las obras dramáticas ya mencionadas.

Para completar esta investigación, trazamos un recorrido por el contexto histórico por el que el Cine Quinqui surgió como una necesidad social y que vemos necesario ilustrar para comprender, además, las referencias a la contemporaneidad que se extraen de los textos tanto filmicos como teatrales. Trataremos, pues, las problemáticas derivadas de las políticas gubernamentales, económicas y sociales del post-franquismo, abarcando hasta los años noventa, en los que Alonso de Santos escribe estas obras. Por último, una vez concentrados en el análisis concreto de *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*, tras establecerlas en la estética neorrealista y comentar, como característica propia de esta corriente, la incorporación de elementos cinematográficos por el autor, comentaremos brevemente ciertos aspectos sobre intermedialidad y la tradición precedente a este respecto y, también, en cuestión de cómo el teatro fue utilizado con anterioridad como ventana al mundo de los marginados. Al concretar esto, finalmente, procederemos a la lectura de las obras, de la que extraeremos dichas características tenidas en cuenta como elementos adicionales de dicha intermedialidad.

2. Fundamentación teórica:

Antes de iniciar el análisis, es necesario dedicar unas líneas a lo siguiente: García Barrientos define el comentario de una obra teatral como una “expresión reflexiva de la lectura” (2007: 20) que pretende renovar sus significados (19). Para ello, el autor obliga a escoger una corriente crítica literaria. Según apunta el autor:

La interpretación y la crítica imponen una toma de distancia, una perspectiva, o hasta una tendencia desde la que describir y juzgar su objeto; distancias historicistas, psicoanalistas, marxistas, formalistas, pragmáticas, etc. (2007: 21)

De acuerdo a esto, y siendo la principal competencia de esta investigación indagar en dos textos dramáticos para revelar una serie de características del ámbito cinematográfico, consideramos oportuno acogernos a los estudios intermediales para comprender, además, que cine y teatro no son entidades independientes sino todo lo contrario.

Bruhn y Schirmmacher, en su libro *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*, definen la intermedialidad como el estudio de la interacción entre los diferentes tipos de medios y los cambios que pudieran darse al traspasar su contenido comunicativo de uno a otro (2021: 3), entendiendo este contenido como los diversos tipos de textos, imágenes, piezas musicales, etc. que se relacionan traspasando las fronteras convencionales (Bruhn y Schirmmacher, 2021: 4) - que tradicionalmente habían sido tajantes en aislar cada uno de ellos y asociarlos a una disciplina de análisis concreta:

Following the academic tradition of organizing study into different disciplines and therefore into different university divisions, we have left it to musicology to understand music and comparative literature departments to understand written literature, even though large portions of the history of music have to do with words and a lot of texts that are studied in literary studies are meant to be performed. For a long time, film studies as well as film directors were intensely interested in what they considered to be the ‘cinematic’ aspects of film (meaning the visual aspects) and neglected the fact that they were dealing and working with an audiovisual media type (Bruhn y Schirmmacher, 2021: 5-6)

Esta disciplina, que sirve de puente entre la “*media archaeology*”, los estudios mediales y los estudios multimodales, puesto que se centra en los aspectos técnicos - “*media archaeology*” -, en los aspectos filosóficos y estéticos de los medios - estudios mediales - y en la interacción de los significados creados por dichos medios - estudios multimodales (Bruhn y Schirrmarcher, 2021: 7), concibe cualquier herramienta de comunicación como productor de significados que se relacionan entre sí, tanto en un sentido técnico, como en el simbólico.

El cuerpo de este estudio comparte dicha idea, ya que no solo pretendemos aplicar un análisis extraído de un género filmico a un texto teatral, sino que lo hacemos partiendo de la idea de que existe dicha conectividad entre ambos medios. Para explicar esta relación entre teatro y cine, acudimos a figuras como Susan Sontag y el propio José Luis Alonso de Santos; adicionalmente, acudiremos al ensayo “Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality” de Chile Kattenbelt, el artículo de José Antonio Pérez Bowie “Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial” y el libro *Teatro y cine. Textos y miradas* de Rosa de Diego y Eneko Lorente.

Ya enfocados en la aparición de la intermedialidad en Alonso de Santos, de la cual las referencias al Cine Quinqui forman parte, haremos referencia a Antonia Amo Sánchez y Margarita Piñero, figuras imprescindibles para cualquier investigación sobre dramaturgo y a las que también recurriremos en el análisis de *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*.

Considerado esto, volvemos al propósito del análisis de las características quinquis en estas obras. Como apunta Curado Ferrera, “es posible, salvadas las distancias, leer el breve auge y caída del cine quinqui petrificado en los modos saineteros del teatro costumbrista de Alonso de Santos” (2015: 216).

La expansión fugaz del género cinematográfico entre las clases sociales más bajas, masificado y convertido en producto de la sociedad del espectáculo ha servido de argumento para justificar la falta de estudios focalizados en él. Su peso sociopolítico y crítico quedó subyugado a la estética filmográfica y, habiendo sido asociado únicamente a las clases obreras como un símbolo subcultural, no llegó a atraer el interés académico (Florido Berrocal, 2015: 132).

Este desdén ha dejado el Cine Quinqui desatendido y aunque se encuentran estudios esporádicos que analizan el contexto histórico y social o el contenido interno de las películas, la inexistencia de un corpus fundamentado y robusto que extraiga las características formales de este cine ha sido uno de los grandes obstáculos que se han encontrado en la realización de este trabajo. Por este motivo, el único volumen utilizado como referencia y citado en este

aspecto será *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la sociedad española*, editado por Joaquín Florido Berrocal, Luis Martín-Cabrera, Eduardo Matos-Martín y Roberto Robles Valencia y publicado en 2015. La lectura del conjunto de estudios recopilados en esta obra ha servido de oasis frente a la sequía teórica que confrontamos y ha permitido extraer no solo el contexto histórico de los *marginados* - la cara oculta de La Transición - sino también poder configurar una serie de definiciones y características del “quinquí” como sujeto y de “lo quinquí” como objeto - desarrolladas en breves -, fundamentales para el desarrollo de lo que hemos denominado “análisis quinquí” y que se aplicará en el comentario de la obra de José Luis Alonso de Santos.

Dada la importancia que el contexto histórico, político, económico y social tuvieron en el surgimiento de este tipo de cine, esta investigación aporta una perspectiva de los años sesenta, ochenta y noventa, para la que hemos recurrido, no solo a *Fuera de la ley*, sino también a otras fuentes como *La España democrática (1975-2000). Cultura y vida cotidiana* de Mario Pedro Díaz Barrado y la tesis doctoral de Santiago Ruiz Chasco, quien razona sobre cómo el urbanismo de Madrid se distribuyó en torno a la exclusión.

Dentro ya del “análisis quinquí”, haremos referencia a Gerard Genette, apoyado por André Gaudreault y François Jost (*El relato cinematográfico*) para asentar el vínculo que el cine y el teatro mantienen en base a la concepción de ambos como relato, lo que nos permite extrapolar las características de uno a otro.

Durante el análisis de las obras de teatro se llegó a la conclusión de que este estudio se centraría únicamente en aquellos aspectos dramáticos que tuviesen una relación directa con las características del género cinematográfico; no por falta de contenido o profundidad en la obra sino, más bien, todo lo contrario. De modo que desgraciadamente se han tenido que sacrificar elementos de gran interés para centrarnos en el tema que nos compete.

Previo a dicho análisis, analizaremos también la obra de Alonso de Santos en su contexto, estableciendo el Neorrealismo como la corriente estética a la que se suscribe. Mencionamos sus antecedentes, con propósito de rastrear las posibles influencias que hayan podido ser significativas en el autor, especialmente en cuanto al uso de la figura del marginado como protagonista. Aquí, incluimos a Morón Espinosa y Francisco Ruíz Ramón, entre otros. En cuanto al Neorrealismo, recurrimos, especialmente, a *El teatro en el siglo XX: (desde 1939)* de J. I. Ferreras (1990), los libros de César Oliva: *La última escena: (Teatro español de 1975 a nuestros días)* y *Teatro español del siglo XX*, ambos publicados en 2004, y el ensayo de Isabelle Reck “El teatro español de los noventa: el “humorismo” como clave estética” - forma parte del libro editado por Wilfried Floeck y María Francisca Vilches de

Frutos, también de 2004, *Teatro y Sociedad en la España actual* (del que se han extraído otros dos ensayos).

En cuanto a textos dirigidos explícitamente a Alonso de Santos como autor y al análisis de *Yonquis y yanquis*, podemos mencionar a José Rodríguez Richart “Temas sociales conflictivos en el teatro de José Luis Alonso de Santos” ambos provenientes del libro de Floeck y Vilches de Frutos (2004), Miguel Nieto Nuño con “La tragedia cotidiana: *Yonquis y Yanquis* de José Luis Alonso de Santos” y la introducción que hace César Oliva en la versión de *Yonquis y yanquis* y *Salvajes* que edita él mismo en 2002 y que se ha tomado de referencia para este trabajo.

3. La Historia Quinqui: contexto histórico, social y político y orígenes del género cinematográfico. Del post-franquismo a los años 90.

En el libro *La escritura dramática*, Alonso de Santos dedica una sección a comentar la importancia que tiene para el escritor conocer el contexto histórico puesto que “dará unos temas determinados a tratar, así como unas herramientas y un público concreto para su creación” (1998: 420). De hecho, utiliza *Yonquis y yanquis* como ejemplo ilustrativo de que estudiar el marco histórico dota de una mayor profundidad a la escritura y lectura de la obra. Hace referencia a la quinta escena del acto III, en la que la pelea entre los americanos y Nono, Charly y Ángel se entremezcla con los bombardeos de la guerra del Golfo que se televisan en ese momento:

sin atender al contexto, la obra tiene una lectura “superficial”, es decir, accedemos solo a una parte de lo que se está representando. [...] En un segundo nivel de lectura, si conocemos la época y lugar en que fue escrita, tendremos acceso a nuevos datos que nos van a permitir un mayor disfrute. [...] En un tercer nivel de lectura, el examen del contexto nos permitirá comprender (y compartir) los problemas que plantea el autor mediante su obra (Alonso de Santos, 1998: 422)

Es atendiendo a esto que detenernos en analizar el contexto histórico que rodeó al cine quinqui - y la posterior obra de Alonso de Santos - es de suma importancia puesto que resulta inconcebible, en cualquiera de los casos, analizar ambos productos sin tomar perspectiva de lo que estaba ocurriendo en España en ese momento, teniendo en cuenta, además, el carácter social y representativo que les caracteriza.

Desde sus orígenes, el cine quinqui se desarrolla con una voluntad activa de trasladar el “aura autorial” hacia una verdad objetiva (Martín-Cabrera, 2015: 112). Pretendía abrir una ventana hacia los sectores olvidados de la sociedad, marginales, embutidos por el sufrimiento, las injusticias, la pobreza y violencia sistemática extremas, la delincuencia y la drogadicción (Torres, 2015: 69-70). En su contexto teatral y con un afán de acercamiento a la sociedad y de lograr una comunicación directa con el público para el que representaba (Piñero, 2005: 298), Alonso de Santos abandonó el teatro vanguardista para aproximarse al Neorrealismo. De la misma forma que lo hizo el cine quinqui, el dramaturgo se acercó a las problemáticas sociales contemporáneas, y estaba, como afirma Marga Piñero: “decidido a

escribir sobre las peripecias del hombre de la calle, el hombre corriente, el antihéroe” (2005: 354) a partir de lo que la autora considera una “lectura lúcida de la realidad” (2005: 335). Ambos productos se construyen a partir de la “epifanía de antihéroes del submundo marginal y de los límites insalubres del lumpen. [...] Está hecho de la desesperación, el de individuos abocados a la criminalidad porque no tienen otra salida” (Curado Ferreras, 2015: 214).

Comencemos pues, primero, con una breve explicación de los hechos de los que bebió directamente el cine quinquí y sus antecedentes.

En *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*, se hace especial hincapié en la mitificación del proceso de Transición a la democracia durante los años 70. Matos-Martín lo define como un “relato” que quiso conceptualizarse dentro de términos como “operación modélica, reconciliación nacional, proceso pacífico, logro histórico” (2015: 91) y que, en su afán por integrarse en Europa, se redefinió a partir de la construcción de un “Estado de Bienestar” (2015: 92).

Lo cuestionable de este mensaje, abanderado por el “Bienestar”, la armonía y la cooperación, se demuestra al recordar la depresión económica que hundió al país en una crisis que ocupó la totalidad de los setenta y la mitad de los años ochenta. Este hecho, que se inicia con la Crisis del Petróleo y se vio agravado por la reconversión industrial, la deslocalización y la emigración masiva a las ciudades (2015: 93), enmarcó una época de precariedad caracterizada por el desempleo, la escasez de servicios, la pobreza, la violencia sistemática, los problemas de vivienda, el aumento de la delincuencia, el abandono a las clases más desfavorecidas, y el aumento en el consumo de drogas (Cuesta, 2015: 4, 5, 13). Los Planes de Urgencia Social y las Unidades Vecinales de Absorción - barrios de barracones controlados por los ayuntamientos -, se entendieron como una ayuda al ciudadano: ofrecía vivienda digna y reactivaba la construcción; no obstante, el ahorro en materiales y la celeridad en su edificación tuvo como resultado barriadas completas de paredes agrietadas y escombros que carecían de alumbrado, alcantarillado, escuelas, ambulatorios, y un largo etcétera (Cuesta, 2015: 5).

Este escenario tiene poco que ver con la imagen fiestera y celebratoria que, con los años, se ha proyectado de la España de los años 80. “La Movida Madrileña” aparece como una revolución ecléctica de color, brillo y diversión, un “movimiento festivo, hedonista, provocador, iconoclasta, espectacular, obsesionado por la moda y el pop, impulsado desde las instituciones, y protagonizado por la juventud de clase media” (Matos-Martín, 2015: 92).

Liberados del velo de represión y censura de la dictadura, los jóvenes ansiaban la “transgresión de la convención social” a través de actitudes antisistema, y encontraron nuevas

formas de ocio (Cuesta, 2015:15). El alcohol, el tabaco y las drogas más o menos fuertes se convirtieron, para la mayoría de los españoles, en “la más genuina representación de la juventud” (Comas, 1994: 26). Sin embargo, mientras que los adolescentes de familias estables económicamente - o adineradas - podían permitirse entrar en locales donde los “vigilantes de las puertas” les protegían del mundo “cutre” y contaminado de los yonquis (Comas, 1994: 28), la calle se convertía en el único espacio disponible para los chicos y chicas del extrarradio, donde introducirse en el mundo de las drogas era un proceso tan natural como aceptar un regalo de un amigo. Consecuentemente, engancharse a la heroína y empezar a delinquir, para poder costearla, venían prácticamente de la mano (Cuesta, 2015: 18 y 19). Este ambiente de vulnerabilidad y desprotección que otorga de forma metafórica la falta de un espacio controlado en el que “estar”, se hace tangible al desenmascarar la indiferencia del Estado en materias como la educación - la falta de plazas en el sistema público se tradujo en un significativo déficit de escolarización (Cuesta, 2015: 18) -, las elevadas tasas de paro, o los retrasos en los pagos que el INEM era incapaz de gestionar (Matos-Martín, 2015: 94). La situación dentro de los hogares se hacía insostenible y en muchos casos, “cansados de malos rollos”, los jóvenes tomaban otras vías para ganar dinero en compañía de sus “colegas” (Cuesta, 2015: 18).

Como apuntan los editores de *Fuera de la Ley* en la introducción del libro, estos jóvenes quinquis, delincuentes marginales con vidas “desechables”, no encajaban con “la estética hipermoderna y de diseño de La Movida” (Florido Berrocal, et al., 2015: X) que durante los años ochenta el gobierno hizo énfasis en apoyar, y dar cobertura, como símbolo radical del cambio de régimen hacia la libertad democrática y el acercamiento a Europa y Estados Unidos. La alcaldía de Tierno Galván en Madrid, por ejemplo, es un claro ejemplo de cómo los ochenta se cubrieron de lentejuelas, focos y luces cuyo reflejo no hizo sino deslumbrar a la población y cegarla de una realidad que quedaba oculta en la oscuridad. No obstante, figuras como Eloy de la Iglesia o José Antonio de la Loma - dos de los grandes exponentes del cine quinquí -, aparecieron con sus productoras independientes y películas de bajo presupuesto, y fueron más allá para hacerse “eco de los suburbios marginales” (Matos-Martín, 2015: 94).

El cine quinquí aparece para añadir perspectiva a una realidad parcializada. Abría una puerta a la opresión y al sufrimiento que la pobreza extrema, la violencia callejera, la corrupción y el oportunismo habían engendrado en los principales centros urbanos del país (Torres, 2015: 69-70). Como resultado aparece el “quinquí” como protagonista y, así, esta

figura “admirada y rechazada, fuente de compasión y de repugna, víctima y victimario” se convierte en el héroe de una nueva generación (Torres, 2015: 69).

No obstante, este fenómeno de masas duró apenas una década, y su relevancia fue tan mínima como efímera. Aunque obras como *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980), *Deprisa, deprisa* (1981), o la adaptación al film de *La estanquera de Vallecas* (1987) fueran éxitos en taquilla, este género quedó completamente relegado, igual que sus protagonistas, a un segundo plano. Intentando alcanzar una razón objetiva que explique esta desaparición repentina, Steven L. Torres señala que el “carácter sensacionalista, tremendista y truculento” de algunos filmes, haciendo hincapié en la temática centrada en su mayoría en “sexo, droga y acción”, las redujo únicamente a un cine “sobre, y para, adolescentes” (2015: 78). El proceso de mitificación se produjo tanto en cuanto al quinquí se le convirtió en héroe y ejemplo de conducta:

en el juego iniciático adolescente, el límite de la transgresión se estiró muchísimo en estos años hasta cobrar unos tintes bastante salvajes: fumarse un porro, robar un coche, practicar un tirón, meterse un pico o cometer una violación en grupo. En su ingenuidad infantil realmente creían ser los más listos, pensando que la vida de bandolero era una alternativa real al paro, a los bajos salarios y a todas las situaciones abusivas de las que eran víctimas (Cuesta, 2015: 16)

Se produce aquí una dicotomía a la que la sociedad española tuvo que enfrentarse: por una parte, la del criminal mediatizado que daba a los *chavales* de los barrios marginales una “válvula de escape ante la falta de horizontes” (Cuesta, 2015: 15) y que, por lo tanto, suponía un peligro. Y, por otra, la exposición de una serie de realidades paralelas a la sociedad que evocaba “compasión y admiración” (Torres, 2015: 71) y creaba conciencia de un individuo al que había que intentar “reinsertar” (Florido Berrocal et al., 2015: XII). De cualquier forma, lo interesante es, precisamente, la disociación del sujeto quinquí de su propia realidad quinquí. El quinquí se convierte en un personaje de fantasía atado a la gran pantalla puesto que, al darle voz y la “capacidad de enunciarse en primera persona” (Cercas, 2015: 39) comienza a existir en el imaginario popular. Según este planteamiento, desapareciendo el género, desaparecía el quinquí. La realidad, sin embargo, era radicalmente distinta.

El avance hacia los años 90 no mejoró la situación para los barrios más pobres. En su tesis doctoral, *Madrid, de norte a sur: análisis sociológico de las desigualdades sociales y la*

inseguridad ciudadana en los barrios de Lavapiés y Salamanca, Santiago Ruiz Chasco comenta la relación entre el desarrollo urbanístico de la España de esos años y el aumento de las desigualdades en la ciudad de Madrid: “el desarrollo de un modelo neoliberal ha ido de la mano de una profundización de las desigualdades sociales junto con el aclamado crecimiento económico” (2018: 12).

Los 90 fueron los años de la gentrificación, ya no solo porque los vecinos “de pleno derecho” de los barrios más céntricos tuvieran que trasladarse a la periferia debido a la revalorización de esas zonas, sino porque además tuvo lugar un proceso de “relleno” de las casas que habían quedado vacías, dando lugar a un aumento de los movimientos migratorios (Ruiz Chasco, 2018: 352). Los vecinos *de toda la vida* terminaron por generar una actitud de oposición frente a *los de fuera*, lo que se tradujo en “la búsqueda de chivos expiatorios que ayudasen a canalizar todas las angustias vinculadas al aumento de la inseguridad” (Ruiz Chasco, 2018: 427); esto es, en su mayoría, los extranjeros. De esta manera los barrios dejaron de ser lugares de encuentro comunal, sino más bien un “campo de batalla donde prevalecía la lucha por la supervivencia” y donde la solidaridad ya no se encontraba con tanta frecuencia (Ruiz Chasco, 2018: 165). De hecho, si las bandas callejeras que habían proliferado en décadas anteriores tenían como principal objetivo los estratos más “pudientes” de la sociedad, en este momento desviaron su atención a las minorías migrantes. El movimiento *skinhead*, abiertamente auto-declarado racista, inició su andadura en los años ochenta cuando las tribus urbanas pasaban desapercibidas entre la homogénea pluralidad de estilos. No obstante, a partir de 1985, la presencia de estos grupos neonazis comenzó a ser insostenible y la década siguiente alcanzó su cenit con la amenaza de sus partidas de caza. Alfredo Pascual, en un artículo para *El Confidencial*, escribía: “La primera mitad de los noventa fue tiempo de impunidad para los 'skins' [...]. Un recuerdo colectivo de los madrileños evoca imágenes de lugares como la plaza de los Cubos o el Parque del Oeste llenos de grupos de 'skinheads' sembrando el terror sin que la Policía interviniese”¹.

Esta tesis detalla también el efecto que tuvo la terciarización económica tras la entrada en la Unión Europea. Ciertamente, los índices de población activa subieron a cargo de trabajos precarios y no sindicalizados como los trabajos de hostelería, servicio doméstico, etc. Estos trabajadores eran descendientes de la oleada de migrantes de los años 60 y 70 que dejaron el campo para asentarse en los extrarradios de las ciudades. Llegando el momento de insertarse en el mundo laboral, sus opciones se limitaban a los trabajos de servicio “a otros”.

¹ PASCUAL, Alfredo, 2022. “Madrid, años noventa, alerta 'skin': cómo los neonazis tomaron las calles de la ciudad” En *El Confidencial* [en línea] 2 de mayo 2022, España.

Se configuraron así como “los nuevos trabajadores pobres, representantes del ataque al hecho del trabajo y la seguridad social, en un contexto de destrucción del Estado Social” y para el que la única alternativa era el paro o el trabajo desregularizado y precarizado” (Pascual, 2022: 13) - Ruiz Chasco especifica que durante la mitad del siglo XX llegó a haber mayor número de personas dedicadas al servicio doméstico que contratadas en el sector industrial, y serían estas personas, acompañadas por el resto de asalariados precarios, las que sufrirían con mayor intensidad la crisis de los años 80 y 90 (2018: 19). Ni siquiera se verían beneficiadas, años después, con los años de “vacas gordas” que permitieron respirar al país: a pesar de que la renta media de Madrid creciese exponencialmente, “la desigualdad entre los diferentes estratos de renta fue aumentando progresivamente” (Ruiz Chasco, 2018: 22). Paralelamente, se llevaba a cabo una campaña que hacía verdaderos esfuerzos por posicionar Madrid dentro del marco de interés europeo; por tanto, se empezó a invertir en una “marca de ciudad” que revalorizase el centro (106) y contuviese los *bajos fondos* mediante un aumento de la presencia policial en las zonas marginales (7), incluyendo equipamientos y comisarías (38). La consecuencia directa de estas medidas *pro-seguridad ciudadana* fue la recuperación de la cárcel como el recurso fundamental para acabar con la criminalidad, descartando la posibilidad de rehabilitación o reinserción (166).

Otra de las consecuencias que tuvo la apertura internacional fue la entrada del negocio de la droga. Los traficantes, especialmente de heroína, veían en España un lugar estratégico para sus transacciones de distribución. Los barrios de Madrid fueron los más damnificados, no solo por el número de *yonquis* que proliferaron por las calles de la ciudad, sino porque este problema entró en los “espacios urbanos destrozando familias, vidas, amistades y relaciones de confianza forjadas durante generaciones” (193). Por parte de los gobiernos, la acción disciplinaria se convirtió en algo esencial y, de esta forma, el problema de las drogas se convirtió en una cuestión de “orden público” que había que subsanar. De hecho, la arquitectura y el urbanismo de las ciudades se adaptaron, en gran medida, a esto.

Tomando como referencia a Estados Unidos, las ciudades - entre las que destacamos Madrid por su relación con Alonso de Santos - dejaron de ser espacios abiertos a la vida en comunidad sino que, más bien, se adaptaron a las clases medias y altas para garantizar su seguridad (131). Esto es, urbanizaciones cerradas, con chalets parcelados y unifamiliares, que chocaban enormemente con el “chabolismo vertical” (Cuesta, 2015: 5) que mantenía hacinada a la población de los barrios periféricos y en los que se conglomeró la criminalidad. En consecuencia, se convirtieron en “campos de batalla donde reina la lucha cotidiana por la supervivencia” (Ruiz Chasco, 2017: 165) e inevitablemente se engendró el estigma que aún

persigue a las zonas marginales. No obstante, lo curioso del asunto es que incluso en años posteriores en los que la conflictividad disminuyó un 24%, se continuó subrayando la existencia de un “Bronx madrileño” donde gobernaba el crimen organizado (39).

Ante estas circunstancias, la juventud, considerada la “protagonista social por excelencia”, fue la mayor damnificada:

a la vez que aumenta el consumo de drogas está condenada al paro debido al acaparamiento que la generación anterior hace de los puestos de trabajo más relevantes o mejor remunerados. Es la misma juventud que muestra, a veces, actitudes racistas e intransigentes (Díaz Barrado, 2006: 265)

Condenada a la precariedad y a la presión social por alcanzar la independencia - se definió al joven “inmaduro que no abandona el hogar porque está bien instalado en la irresponsabilidad social (Díaz Barrado, 266) -, se gestó una generación de jóvenes “conservadores y recelosos”, caracterizados por el “pasotismo o [por] vivir la *vida a tope* (drogas y autodestrucción)” (268). En referencia a lo segundo, la Ruta del Bakalao se convirtió en la actividad de moda de muchos jóvenes que dedicaban los fines de semana a setenta y dos horas de fiesta ininterrumpida por las discotecas de moda de la Carretera del Saler en Valencia². Atraídos por “el alcohol o las chicas”, se vieron inmersos en esta nueva “forma de diversión que mezcla[ba] la música repetitiva y machacona, el baile violento y las drogas de todo tiempo para cubrir el fin de semana” (268). Joan Oleaque, autor de *En éxtasis: El bakalao como contracultura en España*, habla de estos jóvenes como

los hijos de un nuevo sistema político y renunciaban a este cada fin de semana: se dedicaban a olvidarlo perdidos entre luces estroboscópicas, en una ceremonia que cambiaba cualquier tipo de compromiso por un individualismo colectivo absolutamente evasivo.

Una evasión necesaria ante un contexto marcado por la amenaza de ETA, la inestabilidad, los conflictos sociales y la violencia, que se sumó a la decepción colectiva que se generó ante la gestión del gobierno del PSOE, que trajo la democracia y las políticas de izquierdas al país,

² ALFONSO, Clara, 2022. “¿Por qué se llamaba la “Ruta del Bakalao”?” En *Las Provincias* [en línea] 19 de noviembre 2022, Valencia.

pero también agresivas reformas económicas, inflación y desempleo³. Consecuentemente, las drogas como el éxtasis y la cocaína se convirtieron, también, en un signo de La Ruta, y con ello, un ambiente en el que originalmente primaba la diversión e incluso un ambiente de comunidad, se convirtió en un hervidero de *skins* que no dudaban en acaparar la entrada de las discotecas como escenario de sus palizas.

Testigo de este desarrollo histórico por los setenta, ochenta y noventa de nuestro país, Alonso de Santos se había colocado “por derecho propio en uno de los puestos cimeros de la dramaturgia española” y había logrado “ser reconocido como el autor que más posibilidades de éxito tenía en su momento” (Ferrerías, 1988: 167). Rondando los años ochenta, durante la gira de *Del Laberinto al 30*, llegó a la conclusión de que las vanguardias habían dejado de ser interesantes para el público. *La Estanquera de Vallecas* (1981) nace en este momento, atendiendo a lo que él consideraba la necesidad de representar en el escenario a las personas para las que, valga la redundancia, representaban la obra (Piñero, 2005: 298). A partir de este momento, se podría establecer lo que se conoce como la época Neorrealista del autor y en la que se enmarcan las obras que fundamentan este ensayo: *Yonquis y yanquis* (1996) y *Salvajes* (1997).

Alonso de Santos pierde el interés en escribir acerca “de Dioses, Reyes, Nobles Señores o Burguesía acomodada” (citado en Curado Ferreras, 2015: 214) o, en definitiva, “los marginados” (Piñero, 2015: 313), y se centra en “los personajes que se levantan cada día en un mundo que no les pertenece buscando una razón para aguantar un poco más” (Curado Ferreras, 2015: 214). Esto es aplicable al cine quinquí. Llama la atención el momento de transformación del autor de la Vanguardia al Neorrealismo, en pleno auge del género cinematográfico, que continúa incluso cuando las películas quinquís perdieron el interés del público. Simbólicamente, parecería que Alonso de Santos tomó el relevo de las manos de Eloy de la Iglesia o José Antonio de la Loma. Ante el riesgo de caer en el olvido, el dramaturgo rescató a los quinquís de entre los *escombros* de los suburbios para volver a situarles ante el ojo público, esta vez, encima de un escenario.

³ GONZÁLEZ FÉRRIZ, Ramón, 2020. *La trampa del optimismo. Cómo los años noventa explican el mundo actual*. España: Debate. En MARTÍN, Javier P. “Cuando el infierno (y el cielo) estaban en Valencia: así fue la Ruta del Bakalao que el tiempo ha borrado” *ICON* [en línea] España, Debate, 10 de noviembre 2022.

4. Características del cine quinqu:

El siguiente punto tiene como principal objetivo extraer las “características quinquis” que posteriormente aplicaremos a las obras de José Luis Alonso de Santos. Como base fundamental, tendremos en cuenta las películas: *Navajeros* (1981), *Yo, El Vaquilla* (1985) y *Deprisa, deprisa* (1980).

Para llevar a cabo un análisis que pueda ser aplicado al teatro, esta investigación parte de la idea preestablecida de que una película es, esencialmente, un relato. Nos acogemos a la definición de Gerard Genette que determina que “el *relato* designa la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto de [...] discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc” (1972a: 81). En *El relato cinematográfico*, André Gaudreault y François Jost establecen que, partiendo de que dichos acontecimientos deben ser ordenados, el relato requiere “todo un trabajo sobre la temporalidad que introduce una lógica distinta a la del simple transcurso del tiempo referencial” (Gaudreault y Jost, 1995: 43).

Una película está condicionada por el montaje, es decir, por la ordenación de los diferentes planos. Al concebir una película en términos de *relato*, aceptamos que dichos planos son sinónimos de “enunciados” (Gaudreault y Jost, 1995: 30) y, por tanto, que una película se compone por diferentes enunciados. Por este motivo, podemos hablar de narratividad y se legitima de manera coherente el ejercicio de análisis tal y como lo concibe Genette: “el estudio de las relaciones, por una parte, entre el discurso [el relato] y los acontecimientos que relata [...] y, por otra, entre ese mismo discurso y el acto que lo produce, real [autor] o ficticiamente [narrador]” (Genette, 1972a: 83).

Después del visionado de las películas - a partir del cual extrajimos los puntos comunes y definitorios del cine quinqu -, decidimos centrarnos en los siguientes elementos narrativos para analizar: el género cinematográfico (haciendo referencia a la intención y función del discurso), personajes arquetipo, los espacios como contenedores de significado y metáfora, y los temas tratados.

4.1. Género cinematográfico: Neorrealismo.

A pesar de haber sido un género anulado por la crítica cinematográfica por el “primitivismo del trazo”, las “construcciones barroquizantes” y su estética “zafia, oportunista y panfletaria” (Hernández y Pérez, 2004: 66-67), existe un misterio en torno a estas producciones que ha incapacitado a la crítica de incluir el cine quinqu dentro de una categoría concreta. Los desacuerdos son tan notables y la definición tan aparentemente

compleja que, ni siquiera para considerarlo un producto de la hibridación de géneros, hay consenso. En esta investigación pretendemos, si no escoger una etiqueta definitiva, al menos una que se aproxime lo suficiente.

En “Entre la exclusión y la inclusión: cultura quinquí y los años 80 en *Navajeros* de Eloy de la Iglesia”, Matos-Martín define las películas quinquís como “películas duras, viscerales, de estética neorrealista y vocación documentalista, hechas con un presupuesto bajo (con actores y actrices no profesionales), a menudo protagonizadas coralmente por múltiples personajes, y con una intencionalidad de crítica social” (2015:95). Adicionalmente, Steven L. Torres, especifica en “Las contradicciones del cine quinquí” que el interés de los directores apuntaba con exclusividad a la representación de la realidad suburbana:

El cine quinquí representaba formas generalizadas de pobreza extrema en la periferia urbana, así como la violencia callejera que se producía en algunos de los principales centros urbanos de España. [...] También aspiraba a hacer públicas las diversas formas de corrupción y de oportunismo que manifestaban jueces, políticos, periodistas, sacerdotes, policías y miembros de la Guardia Civil de la época. Dicha exposición servía como denuncia de la violencia ilegal y del abuso físico y psicológico que frecuentemente experimentaban aquellos que habían sido detenidos, arrestados o encarcelado (2015: 70)

Hacemos un alto en el camino en las palabras de Matos-Martin: “de estética neorrealista y vocación documentalista”. Nos cuestionamos si es necesario acudir a la hibridación para definir este cine; también, si la fórmula mixta ficción-documental es acertada y, finalmente, si esta suspensión en el limbo intergénero entre la “ficción documentada y el documental ficcionado” (Imbert, 2015: 66), pudiera haber sido una de las principales causas de la romantización, ficcionalización y la íntimamente relacionada falta de credibilidad e incompreensión.

Antes de continuar, nos disponemos a hacer una serie de aclaraciones en cuanto a las dos primeras formas que se nos ofrecen para categorizar el cine quinquí: Neorrealista y documental. En cuanto al Neorrealismo, la teoría literaria es muy específica: corriente que se relaciona con el empleo de actores no profesionales que, junto a la localización de las escenas en espacios reales, cargan de naturalismo la trama. Se rechaza el estereotipo y lo pintoresco en favor de la conmoción, la reflexión socio-política y la defensa de las miserias y anhelos de

lo cotidiano⁴. El documental, sin embargo, parece cargarse de la misma ambigüedad que rodea al mundo quinqu:

Indagando entre los múltiples análisis que circunscriben el cine documental, encontramos definiciones complementarias en cuanto a su captación de la realidad. Así, por ejemplo, José Rojas Bez en su artículo “El documental, entre definiciones y definiciones” - “todo registro filmico directo de la realidad positiva o inmediata [que ignora] lo llanamente comunicativo [...] y lo cabalmente artístico” (2015: 284) -, no parece contradecir a Étienne Soriau en *L’univers filmique* - “la presentación de seres o cosas existentes positivamente en la realidad afilmica [y] que existe en el mundo cotidiano, independientemente de toda relación con el arte de la filmación”⁵. Tampoco parece discordante con la idea del documental como “extensión de la realidad” (2018: 124) que Pilar Carrera y Jenaro Talens analizan en su estudio sobre *El relato documental*. Estos dos últimos autores profundiza en el término, ofreciendo una serie de características concretas: en primer lugar, establecen que un documental debe estar “hecho de los denominados *hechos reales*”, es decir, “materiales de archivo que pueden referirse a acontecimientos históricos, fragmentos de películas, etc” (139) pero gestionados de forma que “nos haga ver con ojos nuevos lo que aparentemente ya conocíamos” (274); en segundo término, se habla de un enunciador “esencialmente heterodiegético”, es decir que “no pertenece al conjunto de personajes de la historia”⁶ - no obstante, los autores revisan las ocasiones en las que el narrador se persona como un “*medium* o intermediario” o, en el caso de la autobiografía, en las que se convierte en “objeto de estudio” (149); en tercer lugar, aclaran que el documental no debe sacarse del ambiente concreto del que se habla y, cuarto, se obliga al espectador a mantener una distancia prudencial - en “disposición de *making-off*” - que impide la identificación del espectador (157). Concluiríamos con el concepto más conflictivo y es, en definitiva, la alusión a la espontaneidad y “naturalidad” que se espera del documental. A pesar de que estas obras abren la puerta a la improvisación, se hace especial hincapié en la planificación que gobierna el montaje - “el guión nunca est[á] del todo escrito y, por tanto, lo inesperado puede irrumpir; [sin embargo], su rol y su lugar están previstos por la propia estructura del relato, que los administra con naturalidad” (75).

⁴ MINISTERIO de Educación y Formación Profesional, *s.f.* “Neorrealismo”. En: Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado [en línea] Disponible en: <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque2/pag4.html>

⁵ SOURIAU, Étienne, 1992. *L’Univers filmique*. Paris: Flammarion. Citado en GAUDREAUULT, André y François Jost, 1995. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, p. 41.

⁶ GENETTE, Gerard, 1972b. *Figures*. Paris: Seuil. Citado en: CARRERA, Pilar y Jenaro Talens, 2018. *El relato documental*. Madrid: Ediciones Cátedra, pg. 148.

Aquí encontramos la primera controversia puesto que, ellos mismos apuntan, no faltan “aquellos que critican el documental por distorsionar la realidad cuando su supuesta función habría sido reflejarla sin más, clonarla” (273). Carrera y Talens defienden la obligatoriedad de *montar* la película para generar el relato; sin embargo, también admiten que “el espectador debe dar crédito y considerar genuinas y no fabricadas las marcas referenciales para que el contrato enunciativo documental siga en pie” (152).

Matos-Martín no es el único autor en referirse a este carácter híbrido. Gerard Imbert, en uno de sus trabajos sobre el “Cine ‘quinqui’ e imaginarios sociales”, plantea la localización de estas obras en un espacio de confusión con dos extremos diferenciados: “una base documental por un lado y, por el otro, la búsqueda de sensaciones fuertes, el jugar con la emoción y la identificación primaria, que hacen mella en ciertos sectores del público juvenil” (2015: 66). Es a este autor al que se le plantea la problemática que sugerimos en este apartado. Imbert se agarra a los tres directores a los que nos referimos en este trabajo para avisar, en el caso de Antonio de la Loma, del peligro de caer “en el sensacionalismo y la espectacularización de la violencia, con un discurso fácilmente recuperable por los sectores conservadores, obsesionados por la inseguridad callejera” (264); en Eloy de la Iglesia, de la tendencia a crear imágenes “complacientes y proclives a la exhibición” (264); y, finalmente, en Carlos Saura, de la proyección de un mito popular como un “alegato existencial”, es decir, “un homenaje triste a una generación” (66).

De opinión radicalmente contraria, Juan Vicente Córdoba (director de la película *Quinqui Stars*, 2018) determina que estas películas no podían ser consideradas documentales: “puede ser un documento de algo vivido, pero no llegan a distinguir lo que es real de lo que es falso documental” (*Cine Quinqui - Entre la realidad y la ficción*, 2021, 6:44-6:57). En la misma línea, Mary Cuesta - crítico de arte, autora de cómics, y estudiosa de referencia del contexto quinquí - sitúa este cine como objeto resultante de la mezcla de varios géneros cinematográficos pero encajados en la ficción. La crítica aborda el origen de estas películas en un espacio entre el *Cine Exploitation* o Cine de Explotación, es decir, “un cine en el cual [la sociedad española] ve por primera vez los barrios, la entrada de la aguja en la vena, niños fumando... unas representaciones muy transgresoras para la época” (14:45-15:16); y el *Cinema Verité*: un tipo de películas no guionizadas, que se construían de manera natural ante la cámara - de mano, normalmente - y que prescindía de elementos de subjetividad narrativa⁷.

⁷ MINISTERIO de Educación y Formación Profesional, *s.f.* “Cinéma Vérité”. En: Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado [en línea] Disponible en: <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque2/pag5.html>

Teniendo en cuenta las opciones que hemos encontrado, las diferencias entre cine de ficción y documental no llegan a ser claras en ningún caso y ya no es que nos encontremos con un tipo de películas que fluyen entre distintos géneros, es que, directamente, los géneros parecen fluir entre sí. No obstante, si queremos tomar una decisión debemos intentar matizar esta distinción y, para ello, atendemos a los conceptos de *veracidad* y *verosimilitud*. Entendemos el primero como el registro de los hechos tal cual ocurren en la realidad y, el segundo, como un punto medio entre “la mimesis o imitación de lo real conocido y la invención ligada a la imaginación” (Iriondo Aranguren, 2015: 160), para establecer al documental dentro del territorio de la veracidad y a la ficción como operante de la verosimilitud.

Volvemos a Carrera y Talens para ampliar esta idea. Para ellos, la frontera entre ambas categorías se levanta en torno a dos ideas: por una parte, establecen que “el realismo se declara patrimonio de la ficción. El documental, por el contrario, no pretende ser realista, sino real” (124-125). Ya hemos hablado con anterioridad de que el documental se crea *a partir* de lo real; la ficción, sin embargo, aunque imite la realidad, nunca podrá trascender la “irrealidad”, es decir, la realidad ficcionada que, por añadidura, siempre es reconocible por parte del espectador: “a partir del momento en que trato con un relato, sé que no es la realidad. Existen novelas o películas extraídas de historias verdaderas, pero el espectador, [...], no lo confunde con la realidad porque no están aquí y ahora” (Gaudreault y Jost, 1995: 28). Vinculado íntimamente, encontramos el segundo planteamiento; esto es: aunque esté *basada en hechos reales*, la ficción está liberada de la responsabilidad discursiva que se le exige al documental (Gaudreault y Jost, 1995: 141), es decir, se ve exonerada “de sus responsabilidades retóricas, esto es, políticas, en el tratamiento de los temas, mientras se manifiesta en realidad, un punto de vista específico que en modo alguno reniega de la pretensión de sentar cátedra sobre un tema cuando no directamente, a pontificar sobre él” (Gaudreault y Jost, 1995:142).

No obstante, manteniendo la pretensión de suavizar la ambigüedad que creemos rodea al cine quinqué, vamos a observar las características de cada uno de los géneros e intentar rastrearlas en las películas propuestas por esta investigación: *Navajeros*, *Yo*, *El Vaquilla*, y *Deprisa, deprisa*.

Comenzamos por el *Cinema Vérité* porque, bajo nuestro punto de vista, si bien es cierto que podría constituir una fuente de inspiración para el cine que nos compete - especialmente en torno al uso de técnicas rudimentarias para su realización -, no encaja en cuanto a la ausencia de guión, por ejemplo. Mientras que el cine francés es una defensa de la naturalidad,

el cine quinquí, y las películas a las que referimos, están claramente pautadas. Es especialmente evidente en *Yo, El Vaquilla*, por ejemplo: la película comienza en el tiempo presente, en el penal de Ocaña, con un *speech* del propio Juan José Moreno Cuenca explicando al espectador quién es y por qué es importante que se conozca su historia. Este momento de monólogo, que invita a la improvisación, es en realidad la reproducción de un discurso carente de fluidez y que genera una gran disonancia entre el personaje y las palabras que utiliza:

Soy Juan José Moreno Cuenca, aunque todos me llaman “Vaca” o “Vaquilla”. Ya lo ven, nací aquí, a este otro lado de la sociedad [tras la puerta de barrotes que compartimenta el pasillo de la cárcel]. Y nunca pude, o nunca supe, pasar al otro lado. Ahora me he propuesto hacerlo, y sé que no será fácil. Mi mayor enemigo ha sido esa fama que me fue envolviendo de niño hasta atarme de pies y manos. Hoy me piden que cuente mi vida. [...] Para mí será una oportunidad para conocerme. Para ustedes, quizá sea una forma de entender quién diablos es ese sujeto del que tanto hablan sin saber por qué (*Yo, El Vaquilla*, 1985, 00:14-58:00)

La guionización en *Navajeros* se observa, ya no solo desde un punto de vista filmico - la película plantea claramente una narración -, sino a nivel de producción de la propia película. Su actor principal, José Luis Manzano (El Jaro), nunca había sido escolarizado y, por tanto, no sabía leer. Eloy de la Iglesia, en lugar de aprovechar la ocasión para que el joven crease sus propios diálogos, decide contratar a una profesora con la que trabajar y, así, memorizarlos (Fuembuena, 2018: 115). Quien, sin embargo, parece haberse ajustado más a la exigencia de la espontaneidad es Carlos Saura: el director explicó en varias ocasiones que no dio el guión - o la propia trama- por finalizado hasta que no hubo trabajado con los actores; en el programa *Café de Noche*, conducido por José Luis Pécker, el cineasta admite haber cambiado “muchas cosas según las historias que me han contado” (1981, 03:16 - 03:27). En una entrevista que la revista *Fotogramas* realizó a Berta Socuéllamos (Ángeles en *Deprisa, deprisa*), la actriz explicaba: “la verdad es que casi todos los diálogos y escenas de la película los volvimos a crear nosotros hablando con Carlos, para que se correspondiesen más con nuestra forma de ser” (*Fotogramas*, 1981).

Un buen número de características comunes acercan al cine quinquí al Neorrealismo. Empezamos por las localizaciones, una característica compartida con el documental, como hemos visto.

En *Yo, El Vaquilla* encontramos imágenes rodadas en el Campo de la Bota (barriada de chabolas en la que nació y se crió Juan José Moreno) y sus alrededores, en Girona (donde se muda su madre una vez sale de la cárcel), e incluso Perpignan (buscados por la policía, la tía de “Juanjo” - para quien El Vaquilla trabajó robando junto con su hermanastro y su banda - huye con los niños a la ciudad francesa). El Madrid representado en *Navajeros* es también muy representativo de la época: Gerard Imbert menciona “una discoteca que podría ser El Sol”, el Café Globo, Plaza de Castilla, el Parque del Retiro..., lugares que identificaría cualquier joven de la época (2015: 65); al igual que Saura, que asentó el equipo de rodaje en los mismos barrios en los que había buscado a sus protagonistas: Villaverde y Vallecas (*Historia de nuestro cine*, 2016, 04:32).

Hablando de protagonistas, hallamos también la presencia de actores no profesionales. Se priorizó “la naturalidad, el desparpajo y la autenticidad” (*Historia de nuestro cine*, 2019, 7:52) de los actores naturales del contexto cultural en el que se desarrollaban sus películas. Así encuentra Eloy de la Iglesia a su actor por referencia, José Luis Manzano, que, tras la película de *Navajeros*, se convertiría en el personaje principal de todas las que realizase hasta la trágica muerte por sobredosis de heroína del actor.

Este adolescente vivía en la UVA (Unión Vecinal de Absorción) de Vallecas con sus siete hermanos y hermanas, nunca fue escolarizado y trabajaba cuidando los animales de la parcela familiar (Fuembuena, 2018: 7). De forma similar, Luis Parés explica de Saura: “tenía, desde el primer momento, la idea de que no podía ser interpretado por actores. Él buscaba la verdad de esos barrios bajos y no podían ser canalizadas por un rostro conocido. Él se fue a buscar a sus protagonistas a esos mismos barrios” (*Historia de nuestro cine*, 2016, 04:16 - 04:30).

El efecto que tuvo esta elección sobre la población es uno de los motivos que aleja al cine quinquí del cine documental. Nos referimos a la identificación.

Una de las consecuencias más llamativas del cine quinquí fue la fuerza de atracción que imprimió sobre los jóvenes de los barrios marginales que se veían, por primera vez, en el *mass media*.

Bien recurriendo a los mismos quinquís de los que trataba la película, como es el caso de *El Vaquilla* o *El Torete* con de la Loma, o bien a jóvenes desconocidos extraídos de sus barrios para convertirlos en estrellas de cine, se consiguió que una generación de chicos condenados a la exclusión se descubriese representado en pantalla, lo que se tradujo en su indiscutible éxito y popularidad. Juan Vicente Córdoba, director de cine y natural del barrio de Vallecas, habla de su propia experiencia en el programa de Elena Sánchez:

Yo viví como adolescente de Vallecas esas dobles sesiones de cine de barrio. Lo que nos atraía a mis amigos y a mí es que eran personajes muy cercanos a lo que vivíamos en el barrio: El Torete, El Pirri, El Vaquilla, Manzano... fueron personajes que tuvieron la fortuna de llegar a un casting y ser elegidos, pero había muchos que nos encontrábamos con ellos todos los días en los billares, en el colegio, en las calles o los descampados. [...] Eran esos héroes que se acercaban a nosotros (*Historia de nuestro cine*, 2019, 4:23-5:20)

Consecuentemente, los quinquis pasaron por un proceso de romantización que les convirtió en modelos a seguir y referentes. Con los cambios en las formas de ocio de las que hablábamos en el contexto histórico, estas películas sirvieron como “manual de instrucciones”: El Vaquilla, por ejemplo, cuenta que un joven de diecisiete años con el que coincidió en la cárcel cometió su primer delito inspirado por *Perros Callejeros* (*Ochenteame Otra Vez*, 2018, 12:00).

Prestamos atención ahora al vínculo con el documental. Gerard Imbert entiende que “el discurso especular se apoya en una serie de *effets du réel*”, es decir, “la presencia en la narración de insertos, descripciones fuertemente realistas y estáticas, propias de una mirada documental” (65). En esta misma página, continúa su argumento haciendo referencia a la película de *Navajeros*, cuya trama está “puntuada” por las intervenciones de la voz en *off* del periodista (José Sacristán) a cargo de la investigación de El Jaro: incluye estadísticas, datos sociológicos y biográficos, etc. Por ejemplo:

[El Jaro] se escapó veintinueve veces del correccional. (1980, 01:51) [...] Entre el millón y medio de parados que hay en el país, más del 25% son jóvenes. Casi un 50% de los detenidos durante los últimos meses son menores de 18 años. (1980, 12:10) [...] De los jóvenes detenidos por la policía en el último año solo un 2% vivía en zonas urbanas lujosas, un 5% en barrios bien situados socialmente, un 19'5% en casas de tipo medio, el 73' 5% restante en los suburbios. En total, el 88% de los jóvenes detenidos eran hijos de obreros manuales. (1980, 33:54)

Un uso similar se encuentra en el cine de De la Loma; no en *Yo, El Vaquilla*, pero sí en su película más afamada *Perros Callejeros* (1977) - se coronó como el origen del cine quinquí. Al principio de esta película, una voz en *off* hace un repaso del problema de delincuencia juvenil que somete al país:

Uno de esos problemas es el de la delincuencia juvenil y dentro de ella un reducido grupo de menores, entre los 12 y los 16 años, lanzados a una carrera de delitos hasta ahora exclusivos de los malhechores más veteranos. Miles de coches robados y estrellados, asaltos a tiendas, robos de armas, atracos a parkings, gasolineras, incluso a bancos: una escalada impresionante que ha supuesto un terrible balance. “El Pacorro”, 14 años, muerto al ser sorprendido robando un coche. “El Loquillo”, 16 años, muerto en una fuga por un coche robado. Pepe “El Majara”, 15 años, muerto al asaltar un parking. El problema existe, está ahí y no podemos volverle la espalda. Por desgracia, no es el problema de un barrio, como algunos pretenden, ni de un distrito, ni siquiera de nuestra ciudad, sino de todas aquellas que sufren las consecuencias del aumento de la población desenfrenado y sin control, de una sociedad lanzada por la pendiente de la vida fácil, del lujo y del exhibicionismo. [...] Todos estamos implicados en el problema y, en el fondo, todos somos culpables y hacer algo para remediarlo. Levantando la mano de la justicia, desde luego, pero sin olvidar la caridad y la posibilidad de redención de esos muchachos (00:05-01:42)

Debemos hacer dos apuntes en cuanto a ambas introducciones. Por una parte, a pesar de que el documental contemple la existencia de la voz del enunciador o de sus colaboradores (Carrera y Talens, 58), se identifica la necesidad de que sea un agente heterodiegético. De que el periodista de *Navajeros* es un personaje ficticio dentro de la obra no cabe ninguna duda. A esto sí que se ajusta el narrador de *Perros Callejeros*, cuya identidad se desconoce. Sin embargo, el aporte claramente moralizante de la segunda mitad es un aporte tan evidentemente ideológico que rompe con la idea de *objetividad* que mencionamos y que puede generar el rechazo en el público. Ocurre lo contrario en ficción, a la que se da “vía libre para acometer todas sus funciones políticas, sustrayéndose a la crítica ideológica” (44); de hecho, volviendo al Neorrealismo, sí que se espera que haya un compromiso con el contexto social al que se hace referencia, a través de la reflexión sociopolítica y la defensa de las miserias cotidianas. En cuanto a esto, la preocupación de tanto De la Iglesia, como De la Loma y Saura por representar la realidad social, económica y cultural alternativa que estaba desarrollándose en la España marginal de los años setenta y ochenta es indudable.

Comenzamos con los claros referentes del cine quinquí: Eloy de la Iglesia y José Antonio de la Loma. Ambos compartían el gusto por compartir las experiencias de lo marginal, lo

ajeno, con el objetivo de abrir los ojos a la población y hacerles entender una cara de la moneda que el sistema mantenía apretado contra la mesa.

Eduardo Fuembuena, que estudió en profundidad a Eloy de la Iglesia para la redacción de *Lejos de aquí* - bioficción dedicada a la relación entre de la Iglesia y José Luis Manzano, su actor fetiche -, habla, en una entrevista para el periódico digital Nueva Tribuna, de cómo el director de *Navajeros* se acercó a los marginados desde su propia marginalidad: vasco, homosexual, comunista y drogodependiente (Fuembuena, 2021). Por su parte, José Antonio de la Loma, a pesar de haber sido criticado por un acercamiento “paternalista y redentorista” (*Historia de nuestro cine*, 2019, 7:02) que podía alejarle de la objetividad, daba muestra de sus intenciones desde sus primeros proyectos: obligar a la sociedad española a enfrentarse a una realidad de la que, según el director, toda la sociedad era cómplice.

Eloy de la Iglesia se manifestaba uno de los pocos directores de la época “[preocupado] de temas marginales, de los problemas del suburbio, de toda esa masa que rodea la gran ciudad y que son de alguna manera ciudadanos de tercera” (*Cine quinquí - Entre la realidad y la ficción*, 2021, 15:17-15:51). José Manuel Cerviño, actor de confianza para el director de *Navajeros*, hace referencia a su “mirada”, que “prescinde del cine “de diseño” (*Versión Española*, 2002, 11:15-11:40) para contar la trágica historia de El Jaro, un joven delincuente del Madrid vallecano de los años setenta. Su intención, explica Fuembuena en su libro, era “ofrecer al espectador un cine coyuntural en el que su militancia política resultase menos obsesiva, un cine que respondiese a problemas concretos y cotidianos en el contexto político-social inmediato, pero con una dialéctica mucho más popular y tomando un riesgo tan grande como el de llamar a las cosas por su nombre” (2018: 82).

José Antonio de la Loma, a través de sus *biopics*, pretendía desmentir una imagen que, consideraba, había sido manipulada por los medios de comunicación de manera injustificada: “Lo que me interesa y el propósito de esta película es que la gente conozca la verdadera imagen de Juan José Moreno Cuenca y entierre Al Vaquilla porque a través de los medios de comunicación especialmente sensacionalistas se ha creado una imagen que no tiene nada que ver. La película lo deja muy claro y espero que esto sea beneficioso para él” (*Ochentéame otra vez*, 2018, 14:31-14:36).

El caso de Carlos Saura es significativo por su llegada al cine quinquí: con *Deprisa, deprisa*, el director se introducía por primera y única vez en el género. Luis Parés, crítico de cine, comentaba que la película fue un “cambio de registro, un tanto radical respecto a sus películas anteriores, porque abandona su estilo metafórico y críptico para volcarse en algo que puede ser una crítica más social, más directa” (*Historia de nuestro cine*, 2016, 02:03-02:26).

A diferencia de sus predecesores, el cineasta no se acogió a las personalidades quinquis del momento, sino que indagó, directamente, en la realidad de las clases populares: en una entrevista con José Luis Pécker - director del programa *Café de Noche* de la Cadena SER -, explicaba que *Deprisa, deprisa* era “una historia cotidiana que se puede ver además todos los días en los periódicos. Miras en la página de sucesos y ahí está el tema” (1981, 03:16 - 03:27). A raíz de esta película, el director se acercaba “a esos muchachos que están fuera de la ley”, de los que había muchos “en las ciudades, en España, y es evidentemente un problema” (*Café de Noche*, 1981, 02:04 - 02:20) con una mirada abierta a la comprensión y al aprendizaje. En esta misma entrevista, Saura admitía haberse hecho consciente de los mitos que contaminaban la percepción que tenía la sociedad de estos jóvenes:

Hay demasiada literatura encima de estos muchachos. Estos muchachos por lo menos en el trato que he tenido con ellos tienen una apariencia como de muy normales, muy naturales. Como muy cualquiera de nosotros. [...] Creo que habría que tener más cuidado con esa alegría con la que se dice “delincuentes comunes” (1981, 03:57-04:25)

De tener en cuenta únicamente este deseo por representar otras alternativas a la realidad hegemónica, aún podríamos encontrar características comunes al documental que nos hicieran dudar de si el peso del documental es lo suficientemente fuerte como para seguir hablando de hibridación. El motivo es la existencia de lo que se conoce como Documental Conspirativo: “reivindica una versión de los hechos alternativa a la versión oficial [y] prometen al público una versión extraoficial de los acontecimientos no sesgada por los intereses de los poderes fácticos” (Carrera y Talens, 67). No obstante, no podemos ignorar la expresión ideológica de los directores, que no disimulan su punto de vista a la hora del montaje.

De Antonio de la Loma, Steven L. Torres juzga la posición que adopta para entrar en el mundo quinquí. El crítico expone su “punto de vista del conquistador que llega a tierras incógnitas e intenta aplicar al *otro* una serie de estándares que trae de su propia cultura” (2015: 135). Antonio de la Loma escogía a sus protagonistas con el convencimiento de que así podría “allanarles el camino a [la] redención” (*Ochenteame otra vez*, 2018, 14:51-15:06). Esta postura de salvador, que Jordi Costa define como “humanista y redentorista”, tuvo el efecto contrario en estos jóvenes que, como hemos comentado, pasaron a formar parte del imaginario popular como héroes de la gran pantalla, a expensas de la imagen de “víctima de

la sociedad” que el cineasta quería implantar en los espectadores. Así, cualquier llamada a la reflexión crítica queda completamente diluida en admiración (Torres. 2015: 136).

Del laureado Eloy de la Iglesia se ha alabado su cine como una “radiografía social” del mundo marginal (Entrambasaguas Monsell, 2015: 235) que, sin embargo, también ha sido motivo de juicio. Parte de la crítica calificó de “zafia, oportunista y panfletaria” una obra que, como señala Antonio Gómez L-Quiñones, se consideró repetitiva en el tratamiento excesivo de la “drogadicción, la criminalidad callejera, los espacios marginales, el desempleo y la violencia policial” a través de imágenes que se definieron como escabrosas y tremendistas (2015:187). Algunos ejemplos de estas imágenes - por las que el cine quinqu se vincula al Cine de Explotación - son: encuentros sexuales entre Jaro (de dieciséis años) y la Mejicana (de mediana edad) en los que los cuerpos desnudos de ambos se exponen sin censura, o la violación en grupo de Jaro en un ajuste de cuentas con El Marqués - un joven líder de una banda dedicada al tráfico de drogas y al que el protagonista roba a punta de navaja (*Navajeros*, 1980, 41:48-45:02).

Terminamos este análisis determinando que, si bien es cierto que el cine quinqu podría utilizar algún recurso del documental, hablar de hibridación es incorrecto. Las características propias del género como el tipo de narradores o los espacios de filmación naturales no tienen el suficiente peso y, por añadidura, son elementos que encontramos en otros géneros y que, como hemos podido comprobar, se ajustan más a las características propias de estas películas. Ni Eloy de la Iglesia ni Saura plantean demasiadas dudas en cuanto al carácter ficticio de sus obras: son películas realistas y verosímiles, basadas en hechos o contextos reales pero si pretensiones que se excedan de la exposición de una realidad que contextualiza un relato de unos personajes.

Navajeros comienza con el texto: “esta historia está basada en hechos reales, aunque son imaginarios todos los personajes que en ella aparecen” (1980, 00:06). Este “basado en hechos reales” es una herramienta que permite a la ficción tratar el “afuera”, pero con la libertad que ofrece mantener la puerta de la imaginación siempre abierta. Utilizando este argumento de autoridad, el espectador asume de buen agrado “lo que se cuenta sin cuestionar la forma discursiva” (Carrera y Talens, 129-130) puesto que ha asumido que lo que está viendo pertenece a la *irrealidad* y que, por tanto, lo que debe de hacer es una “interpretación de la imagen que ve” y sustraer el significado (Gaudreault y Jost, 36). El espectador de estas películas sabe cómo reaccionar ante la sutilidad del mensaje metafórico y reacciona de acuerdo a ello. De manera contraria, De la Loma sí que interrumpe la ficción con elementos que corresponden a los códigos que el espectador tiene asumidos como documentales: la

aparición testimonial de El Vaquilla, la entrevista que se va intercalando entre escenas de su niñez, o incluso los planos fijos que recuerdan al “cine-ojo” (Gaudreault y Jost, 130) de Vertov mostrando a vecinos reales de El Campo de la Bota expuestos frente a la cámara. Estos elementos, a los que Martín-Cabrera se refiere en su ensayo, prueban la “voluntad de desplazar el aura autorial hacia una realidad que pretende objetiva y no mediada, a fin de producir una verdad” (112). Sin embargo, son insuficientes, dado que se compaginan con escenas muy similares al cine de acción más comercial. De acuerdo con Vicente Córdoba, las escenas de persecución entre la banda del Vaquilla y la policía, con su conducción temeraria, derrapes, tiroteos, etcétera, se “ficcionalizan para que haya esa motivación de acción de película de policías y ladrones” (*Cine quinquí - Entre la realidad y la ficción*, 2021, 7:35 - 7:44). De esta forma, el crédito que el espectador debe dar a las imágenes se rompe por completo y tiene como resultado, o bien un documental fallido, o bien una ficción que no convence.

En cualquier caso, de acuerdo a lo planteado en este punto, podemos resaltar que, en líneas generales, el cine quinquí desarrolla una ficción fundamentada en una realidad social que, en esos años, permanecía oculta y relegada a lo marginal. Por esto, y por la intención de exponer dicha realidad, enfrentarla al público y hacerle reflexionar, consideramos finalmente que el género quinquí pertenece al Neorrealismo.

4.2. Personajes:

De acuerdo a lo comentado, el Neorrealismo indaga en las sombras de la realidad para generar sus historias. Como parte de este género, el cine quinquí bebe de esta temática para “pronunciarse sobre el presente social, político, o de la época” (*Cine quinquí*, 2021, 1:01-1:11). Para ello, utilizan diversos recursos entre los que destacan, indudablemente, el desarrollo de sus personajes.

4.2.1. El quinquí:

El quinquí - pobre, drogodependiente, gitano, inmigrante - se define mediante la marginalidad. Como tal, fueron apartados de la sociedad, relegados al silencio y a la *otredad*⁸. Con una cultura derivada del régimen franquista que “abogó por evitar representaciones cinematográficas realistas de la pobreza extrema” (Torres, 2015: 70), el quinquí, como sujeto, se personificaba como un representante del “reverso abyecto de estos felices y autoritarios

⁸ SAID, Edward, 1979. *Orientalism*. New York: Vintage Books. Citado en TORRES, Steven L, 2015. “Las contradicciones del cine quinquí en el seno de la reconfiguración del estado liberal”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 67-90

años sesenta” (Martín-Cabrera, 2015:114). La labor de los medios de comunicación consistió en combatir esta imagen, limitando su identidad a la sensación de peligro y amenaza constante que suscitaron los medios de comunicación sobre el “alarmante” ascenso de la delincuencia juvenil (Labrador Méndez, 2015: 43). De esta forma, el quinqui pasó a ser víctima de lo que Martín-Cabrera define como “lucha de razas”, a partir de la cual, convertido en un “peligro biológico”, se enfrentó a la exclusión como medida de protección, es decir, debían ser “[extirpados] del cuerpo social” (119). En otras palabras, el autor de “Los quinkis nunca fueron blancos” escribe:

el quinqui representa justamente aquello que amenaza a la sociedad por dentro, porque son una raza monstruosa (mezcla de gitanos y payos), poseen un origen histórico impuro y confuso (moriscos: musulmanes convertidos al catolicismo), mantienen un modo de vida y un forma de trabajo (el nomadismo) incompatible con los valores capitalistas occidentales y, por todo ello, son inclinados al crimen, son el reverso de la ley, la otra raza que hay que dominar por el bien de la sociedad (121)

Por este motivo se hace imprescindible la figura de un agente mediador que sirva de nexo de unión entre el *afuera* al que el quinqui estaba relegado y la sociedad (Martín-Cabrera, 113). En este sentido, la representación cultural que ofrecían los cineastas del género se ponía en valor. No obstante, contrario a dotar de identidad, la mediación del quinqui dio paso a una ficcionalización por la cual se convirtió en un “personaje sin subjetividad y sólo con presencia”, es decir, “un sujeto vacío [...] tan hueco como los héroes de las novelas de caballerías o los personajes del cómic de aventuras” (Labrador Méndez, 2015:39). Carente de individualidad, el quinqui pasó a ser una especie de “*fármakon*⁹ derrideano” que, como explica Steven L. Torres, fue inducido en una paradoja en la que era percibido de forma positiva o negativa según el contexto en el que se encontrase (69). Es por este motivo que el quinqui, dependiendo del observador, podía concretarse como símbolo de delincuencia, ya no solo condenada puesto que representaba “los nuevos objetos que inva[dieron] el espacio informativo y de narración audiovisual: violencia, sexo y droga” (Imbert, 62), sino también admirada:

⁹ DERRIDA, Jacques, 1981. *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. London: The Athlone Press. Citado en TORRES, Steven L, 2015. “Las contradicciones del cine quinqui en el seno de la reconfiguración del estado liberal”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqui en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 67-90

forman parte del imaginario sentimental y de fascinación popular que genera el mundo delictivo del quinqui, porque éste, al transgredir la ley, pone de manifiesto su arbitrariedad, su carácter no universal y de clase, sus crímenes evidencian [...] que la ley no nace de la naturaleza sino de las ciudades incendiadas (Martín-Cabrera, 114)

Asimismo, el quinqui pasó a convertirse en el reflejo del “descontento colectivo” (Robles Valencia, 2015: 206) de una parte de la sociedad española de los años 70 y 80 que acudía al cine a contemplar esas narrativas que respondían a las inquietudes y ansiedades que producían, precisamente, esos cambios que se estaban desarrollando en el país. Aun “inseguro de caer dentro o fuera de la línea de exclusión-inclusión”, los personajes e historias suscitaban la fascinación del público (207). Martín-Cabrera coincide y, en otras palabras, explica:

Estos delitos ponen al descubierto un sistema legal profundamente injusto, porque hacen visible el secreto abierto: que la ley sirve solo a una clase, los explotadores y sus sirvientes dóciles. De este modo, el criminal o el quinqui se transforman en héroes populares, transgreden un tabú, el de la aplicación universal de la ley, hacen visible un deseo colectivo y soterrado de las clases populares: darle la vuelta al orden establecido, cuestionar su racionalidad y su territorialización durante la transición a la democracia, como continuación del régimen franquista por otros medios (117)

Desprovisto de identidad, el quinqui pasó a convertirse en un mito. En relación a esto, Robles Valencia hace referencia a la definición que Roland Barthes elabora sobre los procesos de mitificación¹⁰. El co-editor de *Fuera de la ley* traduce:

El mito no niega las cosas, por el contrario, su función es hablar sobre ellas; simplemente, las purifica, las convierte en inocentes, les da una justificación eterna y natural, otorgándoles claridad que no es, sin embargo, la propia de una explicación sino la de una confirmación factual (Robles Valencia, 204)

¹⁰ BARTHES, Roland, 1972. *Mythologies*. New York: Hill and Wang. p. 143. Citado en ROBLES VALENCIA, Roberto (2015) “*El Lute: primer y último quinqui. Cierre e historización de lo quinqui*”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqui en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 197-212.

Si bien es cierto que, atendiendo a Barthes, no se niega la existencia del sujeto, sí que se crea una identidad paralela y generalizadora que arrebató la individualidad de los marginados. Pierden su presencia en la realidad y pasan a ser objeto - personaje - de la *irrealidad*. De esta forma adquiere una condición que le permite ser analizado, estudiado e, incluso, interpretado, y de ahí que adquiera diferentes significaciones. Es en base a esta categoría de personaje de ficción por la que nos disponemos a extraer las características del quinqui, esencial protagonista, lógicamente, del cine quinqui.

En líneas generales, las películas ofrecen un retrato de un “sujeto masculino pobre, hipersexualizado y de raza inferior” (Martin-Cabrera, 2015: 118). Germán Labrador Méndez es más específico al recalcar que estas

fábulas requieren un sujeto inculto, cuyo linaje, genealogía y redes familiares se reducen al mínimo, así como su educación, dotándolo a cambio de atributos instintivos y, derivadamente, expulsándolo de la comunidad nacional así como de cualquier otra institución imaginaria a la que podría haber pertenecido (2015: 45)

Tanto El Jaro (*Navajeros*), como El Vaquilla (*Yo, El Vaquilla*), como Pablo, El Meca y Sebas (*Deprisa, deprisa*) se asocian con este arquetipo. Todos ellos son jóvenes delincuentes, violentos y en su mayoría drogadictos; pero también de un origen humilde asociado al “habitual historial de desarraigo emocional o de malos tratos” (Cuesta, 2015: 17). En su mayoría, son víctimas de la falta de recursos en el sistema público - abandonan la escuela sin inconvenientes o nunca son escolarizados, en primer lugar - (18) y tienen que buscarse la vida en un escenario de pobreza, desamparo y deshumanización (Matos-Martín, 94).

Tomamos, por ejemplo, al Jaro, en primer lugar. Desde el comienzo de la película el espectador se encuentra con un joven adolescente, que ronda los dieciséis años y que vive en la calle solo; concretamente “en portales, bugas reventaos o la *kel* de alguna puta” (*Navajeros*, 1980, 03:40). Al parecer, se niega a volver a casa por la pareja de su madre - secuencias después descubriremos que su madre trabaja como prostituta (*Navajeros*, 1980, 35:57) y que él se escapó de casa a los doce años (*Navajeros*, 1980, 40:08). Por este motivo asumimos que dejó - o nunca llegó a ir a - la escuela, argumento que se refuerza a mitad de la película, cuando intentando leer un recorte de periódicos en el que lo mencionan, su discurso será un silabeo lento, interrumpido y más acorde con un niño en etapa de aprendizaje que de un joven adolescente. Víctima de este contexto, delinque para sobrevivir. En una escena compartida con su grupo de amigos -Butano (de familia gitana), Chus y Pepsicolo - le vemos cometiendo

una serie de atracos a peatones - señoras claramente adineradas vestidas con abrigos de visón -, joyerías, tiendas de música, cabinas, y un largo etcétera (*Navajeros*, 1980, 04:06).

La película de *Yo, El Vaquilla* nos serviría para ilustrar los orígenes del quinqui ya que, en este caso, el protagonista, Juanjo alias El Vaquilla, no tiene más de doce años. En su caso, ni ha sido abandonado ni vive en la calle pero, sin embargo, nace en un contexto de completa marginalidad: sumado a su residencia en la zona de chabolas del Campo de La Bota, se le une pertenecer a una familia gitana. Antes incluso de nacer, la vida de “Juanjo” ya estaba marcada por la tragedia: la muerte del primer marido de su madre y padre de sus hermanos mayores, el abandono de su padre a raíz de su concepción y, años más tarde, cuando había encontrado una figura paterna en José Antonio Moreno Cuenca, la muerte del mismo durante un asalto a una casa (1985, 05:46). En este contexto, entendemos que El Vaquilla no delinque por una necesidad propia sino como herencia familiar. El robo es algo tan natural que su madre, en cuanto fallece José Antonio, decide sustituirlo en la banda porque “con algo tendré que dar de comer a mis hijos” (*Yo, El Vaquilla*, 1985, 06:40); y no solo eso, su propio tío, al salir de la cárcel, le invita a participar en sus futuros atracos: “Me han dicho que eres un genio. A lo mejor un día de estos salimos tú y yo a robar juntos” (*Yo, El Vaquilla*, 1985, 11:00). Juanjo aprende que robar es un método accesible para conseguir las cosas que necesita o desea: su primer robo fue en el colegio, de donde cogió unos cuantos lápices para conseguir monedas con las que jugar al fútbol y comprar cigarrillos para él y sus amigos (*Yo, El Vaquilla*, 1985, 12:00). Este acto funciona como detonante para toda una carrera dedicada a esto: junto con su hermanastro, su banda y su hermana - novia de uno de ellos -, participa en numerosos atracos a oficinas o comercios, practica de forma ociosa el robo de bolsos por tirón, etc.

Al igual que El Jaro, Juanjo tampoco está escolarizado; sin embargo, la diferencia entre ambos es capital puesto que el segundo sí que tiene acceso a la escuela gracias a los esfuerzos de su madre y será el propio sistema educativo el que le expulse, literalmente, después de robar en el colegio. Alcanzando el final de la película, y el apogeo del Vaca como delincuente profesional, su madre le propone volver: “Podrías ir al colegio, o a una academia. A ti siempre te gustó estudiar” (*Yo, El Vaquilla*, 1985, 01:06:30), pero ya es demasiado tarde.

Finalmente, llegamos a la pandilla de Pablo, El Meca y Sebas. Su caso refleja la completa indefensión de estos jóvenes abandonados tanto por su familia como por el sistema y que, desprovistos de protección y disciplina, asumen la única alternativa prevista para ellos: la delincuencia. El abandono de sus familias se manifiesta por su ausencia: a excepción de la abuela de Pablo que vive en un pueblo que visitan una vez en toda la película, no hay ningún tipo de mención a los padres de estos jóvenes que, aparentemente, gozan de completa

independencia. Por otra parte, el desapego sistemático se refleja en torno al espacio físico en el que se mueven los personajes: zonas rodeadas de matorrales y setos, pero en las que no abunda la vegetación porque, en su mayoría, solo hay tierra removida, escombros, maquinaria oxidada o montañas de basura y desperdicios.

Habitualmente, el quinqui se caracteriza por las reacciones instintivas, extremas y *a lo grande*. En relación, Gerard Imbert responde: “si no puede haber identidad sino exacerbada, no hay violencia sino espectacularizada ni cuerpo sino ostentado, sobre-expuesto” (62); en otras palabras, en la búsqueda de identidad los quinquis sobrepasaban los límites y en cuanto a esto la expresión reafirmante de su masculinidad es fundamental:

El género tiende a convertirse en un factor especialmente importante para aquellos varones que experimentan una desventaja de clase y racial, sobre todo aquellos que no pueden acceder al trabajo asalariado y que por tanto tampoco pueden alcanzar aquel tipo de masculinidad que vendría a ser la propia de las clases dominantes pseudo-pacificadas - es decir, para aquellos jóvenes que ni siquiera pueden alcanzar la llamada “masculinidad hegemónica”, la cual se asocia con la disciplina, el autocontrol, etc. De ahí que algunos jóvenes tiendan a adoptar una masculinidad oposicional o “de protesta”, la cual se hace pública a través de la dominación y la humillación de otros con el fin de proyectar su superioridad. (Torres, 2015: 86)

Así, su identidad se construye en torno a la violencia, y de la misma forma se compagina con la expresión de su sexualidad:

El quinqui encarna la violencia soberana por excelencia. Tal y como la entiende Foucault, la masculinidad soberana se define por el poder de dar la muerte, que constituye soberanía en el ámbito político, así como por el poder de eyacular, que constituye soberanía en el ámbito sexual. El vigor ilimitado del delincuente quinqui se proyecta mortalmente mediante navajas y escopetas recortadas, las cuales remiten a una genitalidad hiperbólica (Labrador Méndez, 40)

A pesar de su juventud, la hipersexualización del quinqui es más que evidente. Precoces, “portadores de un deseo que es desenfrenado, incontrolable y, en última instancia, puramente instintivo, animal e “incivilizado” (Martín-Cabrera, 122), vemos en El Jaro y El Vaquilla

ejemplos claros de esta tendencia. Aunque el segundo no llega a consumir, sí que muestra el descaro suficiente como para tomar los pechos a la mujer de su tío, que se acerca a él medio desnuda mientras está tumbado en la cama. En el caso de El Jaro, la reivindicación de su masculinidad es indiscutible. Él mismo se describe así: “tengo solo 16 años pero con más rabo que la Pantera Rosa, ¿vale?” (*Navajeros*, 1980, 07:06). Además, es percibido como un conquistador con fuerte apetito y actividad sexual: “al Jaro no se le seca tan fácil” (*Navajeros*, 1980, 19:48), y dejan entrever que busca activamente satisfacer sus deseos: “pues esta noche se pasará por la discoteca, a buscar un chochito fresco” (*Navajeros*, 1980, 19:52). En relación, una de las mayores tragedias del personaje - además de su muerte -, es la posibilidad de que le hayan “capao”: aunque solo le hayan extirpado un testículo, él se lamenta: “ya jamás seré un hombre” (*Navajeros*, 1980, 01:04:55).

Como apunta Martín-Cabrera, esta experiencia de lo sexual es otra forma de disidencia que pone de manifiesto la exclusión del quinqui del orden social natural. El autor señala que la tendencia de representar a las amantes de los quinquis como mujeres de mediana edad constituye “una fantasía de naturaleza edípica” que “materializa en la gran pantalla una fantasía sexual que aparece prohibida por el tabú del incesto” (122). En base a esto, concluye: “su sexualidad está claramente codificada dentro de los tabús y prohibiciones propios de cierta heteronormatividad regulada por un Estado moderno, salido además de una dictadura en la que la separación entre iglesia, estado y patriarcado nunca se produjo” (123).

A pesar de esto, las películas parecen no dejar de enfatizar, que a pesar de estas características, no dejan de ser, en definitiva, niños. Carlos Saura es muy sutil en este aspecto. A través de símbolos, mezcla, por ejemplo, cervezas, botellas de ron y papelinas de heroína con los vasos de leche que suele beber El Meca. Antonio de la Loma, por su parte, lo presenta en forma de rabieta: a mitad de la película, Juanjo roba una pistola a un guardia de seguridad con lo que, a partir de ese momento, tanto él como su hermanastro y su banda ganan poder suficiente como para dar un paso más allá en sus actividades delictivas - ya no se limitan a la noche, sino que atracan a plena luz del día. En plena celebración de uno de estos episodios, Tonet - su hermanastro - y el Penca - el novio de su hermana - rompen la pistola en medio de un juego entre ambos. Juanjo reacciona con pucheros y una “pataleta”, es decir, como un niño (*Yo, El Vaquilla*, 1985, 51:28-53:20). En el caso de Eloy de la Iglesia, se ha analizado la misma representación de la niñez pero desde un punto de vista más metafórico y a través del cuerpo: la exposición sin censura del cuerpo masculino es característica del cineasta. Siendo José Luis Manzano su protagonista recurrente, el retrato de los quinquis es el de “jóvenes de cuerpos y ademanes adolescentes que, a pesar de la virulencia de su comportamiento,

desprenden una imagen de fragilidad física y vulnerabilidad psicológica” que se refleja “hasta en su delgadez, como si hubieran crecido prematuramente, llegando a un mundo para el que no están preparados” (Imbert, 63).

Esta idea flotante del niño-delincuente activa el cariño del público español que, como refiere Amanda Cuesta, siente simpatía hacia la figura del “pícaro”, tan arraigada en nuestro acervo cultural (2015: 17). Todo ello se añade al ejercicio de victimización que los propios directores ejecutan sobre sus personajes que, convertidos en una figura idealizada, un “buen otro”¹¹ de “dimensión semi-angelical”, tienen permiso para reaccionar de forma violenta o contestataria puesto que se asociará a la “instrumentalización o manipulación” (Gómez L-Quñones, 2015: 175-176). En otras palabras, los quinquis - víctimas de las injusticias de un sistema que oprime y discrimina - no son responsables de sus actos. Esta actitud se evidencia no solo en el monólogo introductorio - ya mencionado - de *Perros Callejeros*, sino también, en *Navajeros*, en cuyos primeros minutos Eloy de la Iglesia no pierde la oportunidad de citar al pensador chino Ten-Si que expresaba: “Los hombres no se hacen criminales porque quieran, sino que se ven conducidos hacia el delito por la miseria y la necesidad” (1980, 00:26).

Las elecciones estéticas del quinqui son también dignas de mención. En estas películas, obtenemos un individuo que se asocia a “un lenguaje descuidado y vulgar, formas de vestir tribales, andares desafiantes, mala educación, carisma desbordante, etc.” (Labrador Méndez, 39). Con respecto al lenguaje, se destaca la fuerte “oralidad [...] que no carece de connotaciones eróticas o, por lo menos, sensitivas” (Imbert, 64). Además, es el uso de este sociolecto el que reafirma su identidad con el uso de palabras originadas del caló, relacionadas con los estratos bajos de la sociedad, acentos *de barrio* muy marcados, etc.

El uso dialógico de la heteroglosia, con su cuidadosa reproducción de las prácticas lingüísticas de los delincuentes urbanos, quienes frecuentemente recurrían a palabras y expresiones agitanadas e ininteligibles para el resto de la población, enfatizaba aún más la imposibilidad de la comunicación recíproca entre grupos sociales, a la vez que confirmaba la relativa insularidad estigmatizada de la comunidad quinqui (Torres, 83)

¹¹ ENNS, Diane, 2012. *The Violence of Victimhood*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press. Citado en GÓMEZ L. Quiñones (2015) “Una nota de mal gusto: hacia una crítica del imaginario victimológico en *La Estanquera de Vallecas*”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqui en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 131-150.

Por otro lado, la forma de vestir del quinqui también es significativa puesto que se analiza como otro punto de confrontación hacia el “modelo masculino heredado del franquismo (*el macho ibérico*)” (Imbert, 63) - ropa ceñida, los pantalones que moldean la figura, las camisetas ajustadas y medio abiertas hasta la altura del pecho, etcétera.

Es en cuanto a la estética en la que Mery Cuesta encuentra dos categorías en las que enmarcar al quinqui: el de Antonio de la Loma y el de Eloy de la Iglesia. El quinqui de este último, el “quinqui madrileño”, lo describe como “mucho más explosivo, mucho más pop, mucho más atractivo” (*Cine quinqui - Entre la realidad y la ficción*, 2021, 11:39-11:56) y le otorga mayor sofisticación puesto que “le gusta ir a conciertos, tomarse tripis, llevar chupas súper molonas” (*Cine quinqui - Entre la realidad y la ficción*, 2021, 13:05-13:14). Esto se comprueba en *Navajeros* y *Deprisa, deprisa*, donde los grupos de amigos van a la discoteca, a conciertos, etc. El quinqui de Antonio de la Loma, por el contrario, “recurre al flamenco y al flamenco-pop, tradiciones autóctonas ligadas a la cultura gitana” (Torres, 82). En *Yo, El Vaquilla*, la escena de la tercera boda de la madre de Juanjo replica la imagen de familia y boda gitana estereotípica: un clan numeroso, en círculo, tocando palmas y cantando mientras una niña baila en el centro. En relación a esto, Steven L. Torres se muestra muy crítico:

A veces se creaba la ilusión de que existía un deseo de llegar a conocer mejor a los gitanos, incluso de dignificarlos (*Yo, El Vaquilla*) [pero] en realidad se trataba de la simple empatía que producía la mirada de la cámara, pues jamás se aprecia un intento significativo de profundizar en su cultura. Más bien al contrario, se tendía hacia la representación tópica, esencialista y superficial, en la que tan sólo se mostraban prácticas ampliamente conocidas por el público, como el flamenco, el cante y el baile - y el robo como forma de vida (82)

Concluimos este epígrafe con una recopilación de las características fundamentales del quinqui: delincuente adolescente - por lo general hombre - nacido en un ambiente de completa marginalidad y sometido al abandono tanto familiar como sistemático. Muestra una estética marcada y un lenguaje propio, además de una sexualidad precoz y muy desarrollada, y está implicado en el mundo de las drogas - como negocio o para el consumo. Por añadidura, tiene una identidad dual, puesto que genera rechazo pero, al mismo tiempo, compasión y admiración; y se le otorga el papel de víctima, héroe y verdugo.

4.2.2. Fuerzas del orden:

La representación de la policía, la Guardia Civil y el sistema judicial en las películas quinquies es reflejo del cambio de mentalidad que experimentan las nuevas generaciones. Como sugiere Labrador Méndez, lejos de admirar al policía como “imagen de bondad e idealismo [,] el romanticismo de esa generación tenía más que ver con el guevarismo, la contracultura, la teología de la liberación, la lucha sindical, las guitarras eléctricas o los atracos a bancos (38),

En contraposición al aura de heroicidad que envuelve al quinqui, las fuerzas del orden personifican la violencia injustificada, el abuso de poder, la corrupción y el oportunismo; en palabras de Matos-Martín, eran “personajes corruptos, autoritarios, herederos del régimen anterior, crueles con los más vulnerables y dados a los malos tratos” y añade que “la democracia es para ellos la verdadera causa del problema” (102) - esta es una alusión a *Navajeros*, en la que como respuesta a la orden de cesar la violencia contra Jaro durante un interrogatorio, el agente responde: “cuando una señora venga diciendo que le han robado el bolso de un tirón, o alguien de que le han robado su automóvil, que se lo vaya a contar a la democracia y a la madre que la parió” (1980, 52:01). En resumen, con estas escenas, el cine quinqui pretendía

hacer pública [...] la violencia ilegal y del abuso físico y psicológico que frecuentemente experimentaban aquellos que habían sido detenidos, arrestados o encarcelados por las autoridades, siendo las víctimas, casi siempre, miembros de las fracciones precarias del proletariado y del subproletariado urbano (Torres, 70)

La respuesta contestataria de los aludidos - es significativo el tatuaje del Jaro: “abajo la policía y viva la golfería” (*Navajeros*, 1980, 06:40) -, genera lo que Lawrence Grossberg y Henry Giroux definen como una “guerra contra la juventud”¹². Torres hace referencia a los estudios del primero que determinan que, asociándose los problemas de la criminalidad a los adolescentes del extrarradio, se convertían en enemigos que debían ser eliminados. Víctimas de la deshumanización, sus vidas carecían de valor y, por tanto, se legitimaba la aplicación de la violencia sobre ellos:

¹² GROSSBERG, Lawrence, 2010. “Los Estudios Culturales, la guerra contra los/as chicos/as y la reconversión de la modernidad estadounidense”. En Lawrence GROSSBERG. *Estudios Culturales. Teoría, Política y Práctica*. Valencia: Letra Capital, pp. 212-251

[Hubo] un intento de convertir a la juventud en chivo expiatorio, considerándola no ya como el síntoma de problemas sociales y económicos más amplios, sino como el problema en sí. Las vidas de los jóvenes se devalúan aún más en estas películas a través de la puesta en escena de persecuciones policiales en las que los agentes disparan y matan a los jóvenes aparentemente desechables como respuesta al simple robo; una respuesta desproporcionada que no solamente naturaliza la violencia policial, sino que también privilegia el derecho sacrosanto a la propiedad privada por encima del derecho a la vida de los miembros de las fracciones precarias de la sociedad posindustrial (80)

A esta devaluación de los “chicos” (Grossberg, 2010) se refiere la propia madre de Juanjo cuando él, tras varias entradas y salidas del correccional, insiste en seguir dedicándose a los robos. Su madre es muy explícita al responder que cuando la policía tiene que actuar contra ellos, “dispara y no pregunta la edad” (*Yo, El Vaquilla*, 1985, 01:06:58). A la hora de abrir fuego contra ellos, no importa si son adolescentes o adultos, o que no hayan dado indicios de ir armados, la única forma que encuentran de enfrentarse a ellos es iniciando un tiroteo. El ejercicio del abuso de poder es constante y su presencia siempre genera tensión e incomodidad. Esto sucede frecuentemente en *Deprisa, deprisa*, donde en numerosas ocasiones, a pesar de que en ese momento puntual no estén cometiendo ninguna ilegalidad, los jóvenes protagonistas no pierden tiempo en irse: por ejemplo, en una de las primeras escenas que comparten Pablo y Ángeles - es su segunda cita y están en el campo.

Las extralimitaciones de la policía son evidentes y varían dentro de un espectro que empieza en actos aparentemente inocuos como una simple petición de documentación, un breve interrogatorio y un cacheo en busca de drogas (*Deprisa, deprisa*, 1981: 34:12-35:03), y termina en el asesinato: Chus (*Navajeros*), o Sebas y Pablo (*Deprisa, deprisa*). Entre medias, son frecuentes las escenas en los reformatorios (en los que profundizaremos más adelante) donde la policía interroga o interactúa con una violencia verbal y física desorbitada.

Navajeros es muy evidente en la representación de la falta de escrúpulos y sensibilidad de la policía. Con El Jaro en busca y captura, llaman a su madre a declarar. Le piden información sobre su hijo y ella responde que desde los 12 años que se escapó de su casa no sabe nada de él. La reacción del policía es: “y usted tan tranquila, eh. El mayor en la cárcel, el pequeño por ahí dando atracos y usted, hala, a putear tan contenta” (1980, 40:11). También se hace gala de sus abusos durante los interrogatorios, donde no tienen ningún reparo en ejercer cualquier tipo de violencia física o verbal: “déjeme a este de mi cuenta, durante unos minutos, y verá como

canta. [Mientras le tira del pelo]” (*Navajeros*, 1980, 51:42). Las imágenes que crea *Yo, El Vaquilla* son mucho más explícitas en el ejercicio de violencia física. Rozando el final del largometraje, Juanjo es capturado por la policía, donde le interrogan para saber el paradero de su hermanastro. Durante este interrogatorio las extralimitaciones se dibujan dentro de un cuarto de hormigón donde este niño de doce años, maniatado y amordazado, es intimidado por cinco agentes que le rodean, gritan y empujan hasta que su silla cae y Juanjo se da un golpe en la cabeza que le deja inconsciente (1985, 01:19:06). La violencia no cesa, y cuando le vuelven a encerrar en el reformatorio le trasladan a una celda de aislamiento, donde le obligan a desnudarse. Llegan, incluso, a azotarle bajo la premisa: “Ahora ten cuidado. Dame la ocasión y te arrancaré la piel a tiras” (*Yo, El Vaquilla*, 1985: 01:38:15).

Concluimos con la noción de los cuerpos de seguridad como las entidades corruptas e hipócritas que insinúa *Navajeros* en una escena que tiene lugar en pleno centro comercial. Nos encontramos con los amigos del Jaro, disfrutando de un helado y un batido como celebración tras el éxito en un atraco. Llevan la escopeta recortada que Jaro ha conseguido en una bolsa de deporte y cuando ven a dos policías secretos, Jaro insiste a los demás para que se vayan. Como se queda solo, los policías le presionan para que les enseñe lo que lleva dentro. En este momento aparece La Mejicana, la prostituta de mediana edad con la que Jaro mantiene relaciones sexuales y afectivas. Logra salvarle de esta situación porque conoce a los policías, dando a entender que, al menos uno de ellos, es cliente habitual en el burdel: “el otro día llegó una paisana mía. Jovencita, inexperta, y me dije: esta para Martín” (1980, 14:57). Con esto, se escenifica el cuestionable código moral de la policía, que se enfrenta a los jóvenes con mano dura y, sin embargo, no actúan en consonancia.

4.2.3. La mujer:

De entre las líneas que componen los puntos anteriores, no resulta estafalario afirmar que el género quinqu desarrolla un universo plenamente masculino y que el papel de la mujer roza lo superficial e, incluso, la objetivización.

Dentro de las películas seleccionadas, el único caso disonante en cuanto a este aspecto es *Ángela (Deprisa, deprisa)* que, a pesar de ser incluida en el grupo como la novia de Pablo - a pesar de la reticencia de Sebas pues está convencido de que solo les traerá problemas -, se convierte en un miembro activo del grupo: durante el atraco a una furgoneta, retrocederá en la huida para disparar a uno de los hombres (1981, 50:00). No obstante, que la única forma que tenga de acceder a este mundo sea disfrazándose de hombre, con el pelo recogido y un bigote

postizo, muestra el conocimiento de Carlos Saura sobre lo que representa y que “la mirada del espectador tiene al quinqui como personaje masculino” (Florido Berrocal, 137)

En las notas al pie, Florido Berrocal incide, por extensión, en que la representación quinqui de lo femenino sirvió para perpetrar los cánones del cine del franquismo con la excepción de que, en la sociedad emergente, el papel sexual era mucho más activo como herramienta para el desahogo y siempre relacionada con un quinqui - su pareja, prostituta y/o víctima (137). Raquel Anido, en su ensayo sobre Sonia Martínez y su papel en la película *Perras Callejeras* de José Antonio de la Loma (1985), se muestra tajante al afirmar que dentro de los espacios de marginalidad, la mujer es especialmente vulnerable (157); de manera destacada en un contexto sesgado por una fuerte “ideología hipermasculina y heteronormativa” que reduce a las mujeres a “objetos de la depravación sexual de los protagonistas masculinos o como meros coadyuvantes en la actuación delincuente de estos” (Anido, 2015: 151). Por este motivo, es muy común encontrar a prostitutas en los filmes quinquis: sumidas en la pobreza y ante la necesidad de sobrevivir, ceden a su condición de objeto de consumo situándose “al margen del ciclo productivo normativo” (157).

Además de su evidente sexualización, encontramos una polarización de la imagen femenina que pone de manifiesto la prolongación de los valores conservadores del franquismo: en un extremo, encontramos a la mujer como figura maternal; por otro, como tentación. Ambos conceptos provienen de la tradición bíblica occidental que, desde el Génesis, reduce a la mujer a su capacidad reproductora pero, al mismo tiempo, la señala como detonante de la caída en desgracia ante los ojos de Dios. En un ensayo sobre las connotaciones negativas que ha tenido la iconografía de la mujer a lo largo de la historia, la autora señala

la mujer se ve como sujeto de la tentación que se debe rechazar y como instrumento del diablo, por eso en los relatos de los santos eremitas muchas tentaciones diabólicas se materializaban a través del deseo carnal personificado en figuras femeninas (Martínez de Lagos, 2016: 24)

Navajeros es francamente ilustrativa en ambos casos. Por una parte, encontramos a la citada Mejicana. Mujer de mediana edad, prostituta, con la que al principio de la película el Jaro mantiene una relación de carácter afectivo sexual, protagonizando escenas con un eco a comedia romántica, cargados de intimidad, juegos y complicidad. Entre ellos se plantea el tipo de relación *edípica* que analizábamos en el apartado anterior. A pesar de haber sido

seducida por el adolescente - hasta el punto de llegar a sentir celos de Toñi (hermana de Chus con la que Jaro tendrá un hijo) y confesarse “una vieja ridícula que anda por ahí buscando chamaquitos” (1980, 24:37-25:01), La Mejicana le “adopta maternalmente [...] en un interesante juego de desplazamientos, ya que la verdadera madre de este también ejerce la prostitución” (Matos-Martín, 97). En el transcurso de la película, el personaje de la prostituta se transforma en un símbolo de protección, seguridad e, incluso, moralizante: cada vez que Jaro se escapa del reformatorio o tiene un problema acude a su piso (*Navajeros*, 1980, 58:25, 1:03:03, 1:11:03). Ella le cuida, y lo hace incluso cuando Toñi se queda embarazada y les ofrece su casa a ambos para que puedan tenerlo sin complicaciones en un entorno seguro. Además, después de que la policía dispare al Jaro, ella le mantendrá, durante un tiempo, alejado de la mala vida. Le hace prometer que no volverá a delinquir (*Navajeros*, 1980, 01:11:03), aunque él finalmente lo haga. Toñi, sin embargo, se asocia con esta “naturaleza femenina” de la que hablaba Martínez de Lagos y es, por tanto, un símbolo “de la tentación, el sexo y el pecado” (14). Desde su presentación, este personaje aparece como una mala influencia: ha probado un extenso catálogo de drogas, introduce al grupo en el negocio del “trapicheo” - asaltan a mano armada una farmacia para conseguir pastillas y venderlas después (*Navajeros*, 1980, 26:37) - y, una vez embarazada, será el detonante para que el joven vuelva a sus prácticas anteriores, lo que desembocará en el final trágico.

4.3. Los espacios:

Hablar del espacio en el cine es imprescindible. Ya no únicamente por su constante representación en el relato filmico (Gaudreault y Jost, 1995: 89), sino también por ser el “cuadro situacional” en el que se desarrolla la acción, es decir, el “cuadro espacial en cuyo seno se desarrolla cada uno de los acontecimientos de la trama de la historia” (Gaudreault y Jost, 90). Adicionalmente, creemos importante el desarrollo de esta característica puesto que consideramos que las localizaciones en estas películas no están limitadas a meros contenedores de la acción sino que, además, adquieren un carácter simbólico: en términos cinematográficos, hablamos de los espacios como “analogías metafóricas”, esto es, una figura retórica que “muestra una sintonía conceptual, es decir, que remite a un mismo orden de valores” entre dos o más elementos (Lainez, 2003: 78).

En este epígrafe mencionaremos los suburbios en contraposición con el centro de las ciudades, el descampado y las instituciones penitenciarias juveniles (reformatorios). Adicionalmente, incluiremos el coche en este apartado.

4.3.1. Los Suburbios, el Centro y la Frontera.

Como comentábamos en el apartado dedicado al contexto histórico, la España franquista y post-franquista se caracterizó por los nuevos planes de urbanismo, cuya principal consecuencia fue el aumento de las desigualdades, además de la expulsión de las clases obreras y más desfavorecidas del centro visible de la ciudad.

Esta nueva configuración fue el resultado de la necesidad de crear un país competente bajo los parámetros de la Unión Europea (Ruiz Chasco, 11), ya no solo a nivel económico y financiero sino también en cuestiones de seguridad ciudadana. Con este pretexto, el ordenamiento de las ciudades, respondió “a una lógica distributiva y a una razón garantista, destinadas ambas a fortalecer la gobernabilidad y la contención de situaciones estructurales de inequidad, explotación, marginalidad y *guetificación*” (Gómez -Quiñones, 2015: 177). Dicho de otra forma, el espacio urbano

se expandía dibujando las primeras fronteras entre sus nuevos barrios, cuyos límites de facto eran señalados por la confluencia entre los que ubicaban su residencia en una zona concreta por “elección” y aquellos que, por el contrario, recalaban en otra por obligación.¹³

Básicamente, la construcción de autovías e infraestructuras y la eliminación de las barriadas “chavolistas” hacinó a la “inmensa migración rural” en barrios del extrarradio poblados por viviendas de protección oficial de pésima calidad y carentes de servicios (Labrador Méndez, 47), teniendo como resultado una “segregación social entre clases y fracciones de clase. Una segregación de diferentes que, al mismo tiempo, es una segregación de iguales” (Ruiz Chasco, 18).

Dicha segregación se justificó como medida cautelar contra la delincuencia y la violencia que se asoció a dichas zonas. Esta “tendencia a convertir en *blanco fácil* a los *grupos minoritarios del subproletariado urbano*” la explica Torres: “la sucesión de representaciones estereotipadas y racistas cumple la función ideológica de [atribuir] el problema al Otro - cuya *comunidad* se convierte en el centro de la inmoralidad, la ilegalidad y el crimen” (83). Este ejercicio de poder por parte del estado no fue exclusivo de España:

¹³ CARBALLO, B., 2015. *El Ensanche Este: Salamanca-Retiro, 1860-1931, El Madrid burgués*. Madrid: Catarata. p. 127. Citado en RUIZ CHASCO, Santiago, 2018. “Madrid, de norte a sur: análisis sociológico de las desigualdades sociales y la inseguridad ciudadana en los barrios de Lavapiés y Salamanca” Fernando Álvarez-Uría, tut., Memoria para optar al grado de doctor. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Madrid. p. 18

Si viajáramos a ciudades como París o Londres, y consultáramos el precio de la vivienda o el nivel de renta en unos barrios y otros, nos daríamos cuenta rápidamente de la fuerte segregación social existente entre un Oeste rico, donde se concentran numerosas oficinas, turistas, los mejores restaurantes, teatros y tiendas de la ciudad, y un Este notablemente más pobre, espacio de acogida de la inmigración económica, donde se concentran en mayor medida las clases trabajadoras y también un conjunto de problemas estructurales crónicos. Unas diferencias materiales (renta, viviendas, comercios, equipamientos, mobiliario, transporte, etc.) que tienen su correspondiente representación simbólica. Mientras que el Oeste rico es cool, el Este pobre es una zona donde, a partir de ciertas horas, mejor no adentrarse. Ese relato simbólico que acompaña a las desigualdades materiales no sólo se refiere al entorno físico de esos barrios, sino también y sobre todo, a las poblaciones que lo habitan. Así, es mejor no aventurarse por el Este de Londres, por si algún *cockney* la toma con nosotros. (Ruiz Chasco, 25)

Se establece así una frontera insalvable para los habitantes de la periferia: física -la autopista de *Deprisa, deprisa* o el cementerio de *Navajeros*-, mental - el rechazo derivado de los prejuicios - y simbólica - ejercicio de poder del sistema hegemónico capitalista -, que deriva en la alienación que “la ciudad ejerce sobre unos sujetos, casi siempre menores, carentes de toda posible integración en el contexto socio-político que les circunda” (Vega Manrique, 2015: 8).

Apartado de la sociedad, el quinqui pierde su categoría de ciudadano tal como la definen Hopkins y Dixon: “ability of individuals to occupy public spaces in a manner that does not compromise their self-identity, let alone obstruct, threaten or even harm them more materially” (2006: 178); los profesores continúan matizando:

If people cannot be present in public spaces (streets, squares, parks, cinemas, churches, town halls) without feeling uncomfortable, victimized and basically “out of place”, then it must be questionable whether they will regard themselves as full citizens (178)

En un ensayo sobre los efectos que tiene la relocalización tras la pérdida del hogar en el individuo, Marc Fried habla de la “identidad espacial” como un factor clave en la configuración del individuo. El autor de “Grieving a Lost Home” relaciona las experiencias vividas en un espacio con el concepto del propio cuerpo que se desarrolla en ese mismo espacio. Para ello, expone, la “identidad espacial” se basa en “spatial memories, spatial imagery, the spatial framework of current activity, and the implicit spatial components of ideals and aspirations” (1968: 365).

Si, adicionalmente a esta idea, tomamos en consideración que, como recoge Ruiz Chasco en su tesis, desde las comunidades primigenias en adelante, las ciudades absorbieron las convicciones ideológicas - tanto religiosas como políticas - (72-79), deducimos una relación de reciprocidad ciudad-individuo. A partir de este razonamiento, proponemos lo siguiente: extirpado del cuerpo social/ciudad, el quinqui pierde su “identidad espacial”. Siendo constituido el individuo en base a este espacio, al ser extraído de él, la pierde, y pasa a convertirse en un sujeto vacío. Al organizarse en una nueva comunidad - el suburbio - e imprimirse en ella, se construye un espacio “vacío de identidad”: un “no-lugar”¹⁴ caracterizado por el abandono que Carlos Saura proyecta como escenario de *Deprisa, deprisa* - una zona urbanizada cuyos bloques de pisos están contruidos sobre la arena desnuda, o cuya infraestructura está compuesta por edificios sin revestir, de ladrillo desnudo y ventanas diminutas. No parece haber servicios que hagan de la zona un lugar habitable, y el cineasta lo expone claramente al enseñar a la cámara una pancarta que cita: “Los vecinos de la colonia no pedimos por piedad, sino por justicia” (*Deprisa, deprisa*, 1981, 28:03).

Como comentábamos durante el análisis del quinqui, uno de los principales problemas era su falta de subjetividad y, partiendo de las conclusiones anteriores, la performatización y exageración de la conducta se convierte en una estrategia para intentar llenar ese “vacío” identitario. Se inicia una búsqueda en la que “invadir” el centro de la ciudad - de donde fueron expulsados y donde se inicia su proceso de deshumanización - es obligatorio.

Se inicia así una dinámica de entrada y salida tanto del suburbio como de las ciudades, un traspaso de la frontera. Como infiere Vega Manrique, los quinquis “fluctuaban constantemente rebasando los límites físicos, dejando atrás su hábitat de reconocimiento para adentrarse en las entrañas de la ciudad” (2015: 9). Refiriéndonos, además, a la facultad transgresora que se vincula al quinqui, no nos extraña que vulnerasen los límites para “acceder al terreno que su

¹⁴ AUGÉ, Marc, 2000. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. [en línea] Barcelona: Editorial Gedisa. p. 83

condición les niega” y, a su vez, “echar un pulso al incipiente capitalismo de consumo y al régimen neoliberal” (7).

La confrontación entre estos espacios - suburbios y el centro -, es un continuo en las películas quinquis. Así, el espectador se encuentra el “desolador paisaje de miseria y subdesarrollo” en el que nació El Jaro (Matos-Martin, 99) y, al mismo tiempo, el Madrid de las joyerías, de los bancos, de las mujeres con abrigos elegantes que el joven y sus amigos asaltan por las noches (*Navajeros*, 1980). La misma conquista del espacio prohibido la observamos en *Yo, El Vaquilla*: la película es una recopilación de los diferentes atracos en los que se ven envueltos Juanjo y su círculo, entre ellos, encontramos por ejemplo las incursiones que el joven y su tío Manuel llevan a cabo en un camping cercano a una zona de playa - el niño se cuela en los bungalows para robar (1985, 27:22).

Concluimos, entonces, que a pesar de la segregación y clara diferenciación entre los suburbios - no-lugar donde el abandono sistemático se pone de manifiesto a través de la violencia y la pobreza tanto humana como de recursos -, y la ciudad - lugar de exceso y riqueza -, la frontera se configura como una herramienta del estado que el quinqui subvierte de manera constante.

4.3.2. El descampado.

El descampado se construye como un espacio de ocupación recurrente para los quinquis. Rodeado por infraviviendas, montañas de escombros o basura, está integrado en el paisaje desolador del suburbio, esta zona “desterritorializada” es un espacio abierto que no ha sido “conquistado” por las fuerzas de poder gubernamentales o capitalistas. Allí se produce una dicotomía:

el quinqui se siente libre, consume alcohol y drogas, escucha música o mantiene relaciones sexuales y, sin embargo, ilustra su situación de abandono y desprotección, el vacío dejado por un Estado desaparecido como agente del cuidado de la vida. En otras palabras, el descampado es un afuera ambivalente que simboliza la libertad, la no-codificación o lo no-estriado y, al mismo tiempo, la condición del sujeto sin lugar en el mapa social y económico, apartado de la sociedad normal, condenado a ese singular modo de “encierro” social (Matos-Martín, 100)

De esta manera, hallamos en el descampado de *Navajeros* el lugar de encuentro de Jaro y sus amigos, garantía de intimidad para trazar sus planes o donde, simplemente, se permiten disfrutar de momentos de diversión inofensiva como cualquier grupo normativo de su edad: escuchando música en su reproductor y bailando. El mismo tipo de reunión pacífica la encontramos en *Deprisa, deprisa*: Pablo, El Meca, Sebas y Ángela pasan la mayor parte del tiempo en los terrenos que rodean su barrio, sentados y charlando mientras observan el ritmo frenético de la carretera. En este espacio, tienen permitido ser jóvenes normales y la desigualdad, vulnerabilidad y marginalidad pierde el papel protagonista. Aquí, también, se les permite el amor - son numerosas las escenas entre Pablo y Ángela que tienen lugar en el descampado y, de hecho, allí será donde Pablo se abre a Ángela con respecto a su pasado (le muestra su pueblo). Finalmente, el descampado es, en efecto, un lugar que los quinquis se apropian para transgredir las normas de la sociedad y explorar su identidad “delincuente”: Pablo enseña a disparar a Ángela, ambos grupos - tanto de *Navajeros* como de *Deprisa, deprisa* - fuman tabaco y porros de hachís o marihuana, etcétera.

No obstante, también se evidencia el abandono sistemático, lo que se especifica en una escena en la que el grupo de la película de Saura sale de paseo a caballo: llegan a un lago en el que Meca y Pablo se bañaban en verano de niños. Lo encuentran completamente cubierto de lodo, vertidos y bidones de gasolina y Meca, con nostalgia, explica que “antes era más vacilón, ¿sabes? Había patos y peces, pescábamos y to” (*Deprisa, deprisa*, 1981, 37:43). En estas imágenes resuena el eco de las políticas de construcción que se llevaron a cabo durante esos años: rápidas, descuidadas, sembradas de enormes descampados completamente vacíos. Da la impresión de que el único propósito de la creación de estos nuevos barrios fue relocalizar a una parte de la población sin importar si se les estaban negando las condiciones necesarias para una vida digna. Zonas que servían como escombreras y basureros, guetos que, aislados de la ciudad, terminaban por crear su propio código moral y de comportamiento.

4.3.3. El reformatorio:

Dado el aumento de la represión policial en los barrios de la periferia y, por tanto, del encarcelamiento de los quinquis, “el talego” (Matos-Martin, 101) aparece como un espacio claramente significativo en las películas. Es en la cárcel en la que se demuestra la fuerza que el estado ejerce sobre el ciudadano y es ahí donde el quinquis decide salvarse o condenarse de por vida:

Si bien muchos tomaban la decisión, tras la primera experiencia carcelaria, de buscar un trabajo honrado con el que rehacer su vida, debido a sus antecedentes, a las causas pendientes o a la adicción a las drogas, acabaron volviendo a ella una y otra vez. (Cuesta, 21)

Esta idea de la prisión como una herramienta de poder del Estado, que comparte Matos-Martín - “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 el control” (101) -, es elaborada en profundidad por Michel Foucault en *Vigilar y Castigar*, donde explica que la soberanía, a través de “procedimientos de sometimiento del cuerpo” (2003:123), “despliega a los ojos de los espectadores un efecto de terror” que “hace constante la presencia física del soberano y de su poder” (122). Además, insiste en la naturalización y legitimación del castigo y del ejercicio de violencia como “el efecto más importante del sistema carcelario”, que “tiende a borrar lo que puede haber de exorbitante en el ejercicio de castigo” (282). En resumen, define la prisión como

la más sombría en el aparato de justicia, el lugar donde el poder de castigar, que ya no se atreve a actuar a rostro descubierto, organiza silenciosamente un campo de objetividad donde el castigo podrá funcionar en pleno día como [acción] terapéutica, e inscribirse la sentencia entre los discursos del saber (236)

Las prisiones acogen el ejercicio de violencia extrema y es por esto que, en las películas *quinquis*, a pesar de que las comisarías aparezcan también como lugares en los que los jóvenes delincuentes “eran llevados habitualmente tras ser detenidos y donde sufrían el trato derogatorio y violento de los funcionarios policiales” (Matos-Martín, 102), no dejan de ser un “lugar intermedio, de paso” (Matos-Martín, 102.), que deben atravesar hasta llegar al verdadero espacio de punición: el reformatorio.

Lo vemos así en *Navajeros* y en *Yo, El Vaquilla*: mientras que en la primera el jefe de policía contiene a uno de los agentes durante el interrogatorio a Jaro en la comisaría, de manera que se limita a la violencia verbal y los tirones de pelo; en la segunda se muestra, de forma explícita, lo que le ocurría a los jóvenes a los que al sistema le era imposible reconducir. Juanjo comenta: “se pasa cantidad de mal. Palos, gritos, golpes, y un tapón en el culo si no quieres que te lo follen” (*Yo, El Vaquilla*, 1985: 01:39:58).

Foucault tiene también en cuenta la intención “reconductora” de la conducta por parte del sistema de prisiones, donde los sometidos tenían una oportunidad de “corregirse a ellos mismos y adquirir el hábito del trabajo” (Foucault, 115). En este propósito de remodelar la conducta del delincuente, vemos un intento del sistema por recodificar su comportamiento de acuerdo a su modelo moral - represivo y coercitivo. El preso “reconvertido” se convierte en cómplice del sistema ante el que antes se rebelaba: los compañeros del correccional al que envían a Juanjo, no solo dan la voz de alarma si intuyen que alguno de sus compañeros va a huir, sino que, además, llegan a agarrar en masa al mismo para que no se escape (*Yo, El Vaquilla*, 1985: 01:10:56). En *Navajeros*, por ejemplo, vemos también en Pepsicolo un ejemplo similar. Tras encerrar al grupo en un reformatorio mucho más represivo, el joven decide poner fin a sus actividades delictivas y aceptar el modo de vida de su familia - tiene una pescadería -, convirtiéndose en un sujeto *acceptable* para la vida en sociedad.

No obstante, el filósofo infiere en el hecho de que independientemente de la intención objetiva de las prisiones, el efecto sobre los presos era, en su mayoría, radicalmente opuesto y “fabricaba” (Foucault, 236), en vez de ciudadanos *de bien*, más criminales. Concluye que

las prisiones no disminuyen la tasa de la criminalidad: se puede muy bien extender, multiplicar o transformar, y la cantidad de crímenes y de criminales se mantiene estable o, lo que es peor, aumenta [...] La detención provoca la reincidencia. (Foucault, 245)

Por esta reincidencia, “la institución penal era un espacio fluido en el que [los quinquis] entraban y salían con frecuencia, sin que hubiera una frontera precisa entre afuera y adentro” (Matos-Martín, 102). Para todo quinqui, es impensable no haber pasado una temporada en el correccional más de una vez: la abuela de Pablo nos descubre que, cuando era niño, estuvo en el correccional - le busca la policía y la mujer le pregunta: “no habrás vuelto a las andadas, ¿verdad, hijo? (*Deprisa, deprisa*, 1981, 48:07); también el Jaro y sus amigos, y el Vaquilla, su hermanastro y el resto de la banda ingresan y salen del correccional constantemente confiando en su habilidad para escaparse y, adicionalmente en que, siendo menores, tienen cierta inmunidad: como respuesta a los intentos de su madre por que deje los robos, Juanjo comenta: “no me pasará nada, soy menor. ¿Qué pueden hacerme? ¿Meterme en un reformatorio? Pues me escapo y en paz” (*Yo, El Vaquilla*, 1985, 01:06:45).

La prisión/reformatorio se configura así como una institución ineficaz y, por lo tanto, los modos de “coacción violenta” (Foucault, 2003: 246) se demuestran innecesarios.

Encontramos aquí la crítica quinquí a este sistema, a través de la exposición de un maltrato injustificado.

4.3.4. El coche:

Siendo este uno de los elementos más recurrentes en las películas, y considerando el número de escenas que se proyectan con los protagonistas dentro de los coches, hemos considerado oportuno incluir este medio de transporte dentro del apartado dedicado a los espacios. Teniendo en cuenta, además, que es de dominio innegable del quinquí.

Como vemos en las películas, el coche se convierte en una herramienta de insubordinación desde varias vertientes. En primer lugar, conducir les permite atravesar la frontera que les separa de la sociedad: la autopista, e invadir la ciudad. Esta idea la encontramos también en el fenómeno coetáneo que se dio en la industria cinematográfica estadounidense con los *Road Films* que, al igual que el cine quinquí, glorificó el modo de vida alternativo del fugitivo (Laderman, 1996: 46). En este género también se analiza la carretera como un espacio salvaje entre lo urbano y lo suburbano, lo civilizado y lo incivilizado (42).

Desde un punto de vista práctico, el coche es una herramienta indispensable para los robos, tanto para entrar en la urbe como para huir de ella una vez han completado el atraco. Para Juanjo (*Yo, El Vaquilla*), aprender a conducir se convierte en una especie de rito de iniciación que, una vez completado, le categoriza como quinquí: pasa de depender de su tío Manuel y dedicarse a los robos en desguaces o en las playas, a poder unirse al grupo de su hermanastro y llevar a cabo asaltos a chalets u oficinas - de hecho, es laureado por su habilidad al volante. Gracias al coche, sus fuerzas reaccionarias se equiparan a las de los cuerpos de policía y el duelo mano a mano entre ambos bandos se pone de manifiesto en las persecuciones. Antonio de la Loma se ha caracterizado por este tipo de escenas que, como comenta la crítica, “innovaron el cine español” al atreverse a “hibridar dos géneros aparentemente opuestos con gran éxito” (*Cine quinquí - Entre la realidad y la ficción*, 2021, 08:10) - el cine de acción y el quinquí (*Cine quinquí - Entre la realidad y la ficción*, 2021, 07:52). Con su conducción temeraria, los derrapes y trucos imposibles, el quinquí se vuelve poderoso en carretera. El coche quinquí garantiza su seguridad; dentro de él, son invencibles y por esto, a pesar de que en las persecuciones el intercambio de balas es una potencial amenaza, si mueren, lo hacen fuera, como les ocurre a Jaro y Chus (*Navajeros*) y a Pablo y Sebas (*Deprisa, deprisa*).

La película de Carlos Saura pone especial énfasis en desarrollar esta idea del coche como protección y la introduce desde los primeros minutos, en los que encontramos por primera vez

a Pablo y al Meca tratando de hacer un puente al motor de uno. La técnica del segundo aún está por depurar así que el motor tarda en arrancar, dando el suficiente tiempo a los dueños para salir y descubrirles en pleno acto. El coche no se mueve, ellos tampoco, y el peligro de que les detengan es inminente en el momento en el que el padre de familia pide ayuda a dos desconocidos que enseguida llaman a la policía. Por fin, el coche arranca y en una escena cargada de amenazas, gritos, golpes en las ventanillas y el capot, y Pablo apuntándoles con un revólver, consiguen marcharse de allí estallando en carcajadas (*Deprisa, deprisa*, 1981, 2:00-5:30). Otro ejemplo para ilustrar este sentimiento de seguridad lo encontramos durante la visita que hacen al Cerro de los Ángeles donde, al encontrarse con la policía, Pablo obliga a Ángeles y a la novia del Meca a esconderse allí. Los chicos: Pablo, Meca y Sebas, no pueden evitar el encontronazo, en el que les someten a un interrogatorio y cacheo sin motivo (*Deprisa, deprisa*, 1981, 34:12-35:03).

El quinqui necesita moverse para sobrevivir - como se refleja en el propio montaje de las películas - en las que no hay apenas momentos de pausas a excepción de las escenas definitivas en las que se culmina la tragedia del quinqui - Sebas y Pablo reciben la bala mortal en un tiroteo que sucede tras asaltar un banco y en el que se protegen detrás del coche, pero no dentro. Establecemos, así, una asociación entre la frenética vida del quinqui/delincuente, que evita que sucumba a la estaticidad a la que le obliga el sistema normativo que les condena a permanecer en el redil del suburbio, y la movilidad constante que garantiza el coche como salvaguarda de su bienestar. Esto se suscribe, de igual forma, a partir del análisis de las *road films* que elabora David Laderman en su ensayo, "What a Trip: The Road Film and American Culture". El autor expone este mismo argumento a través de la película *Bonnie and Clyde* (1967), de la que comenta: "Whenever the members of the Barrow gang are stationary, in a motel room, for example, they become irritable and vulnerable to attack; on the road, they are free and happy" (45). En esta línea, y de acuerdo con esta investigación, añade que es en el momento de pausa en el que los delincuentes encuentran su final: "Bonnie and Clyde's end comes when stopping the car" (Laderman, 1996: 46) y añade "Similarly, [in *Easy Riders* (1969)] Captain America (Peter Fonda) and Billy become vulnerable to society's shackles when they stop moving" (47).

Así, el coche se convierte en un símbolo de transgresión social que permite escapar de las normas sociales. Como indica:

As this restless youth culture evolved into the countercultural movements of the 1960s, young people weaned on the automobile seemed to appropriate it from its

drab nine-to-five or weekend leisure routine and transform it into a literal vehicle for their restlessness and rebellion (41)

Por añadidura, dentro del contexto español, el uso del coche por parte del quinquí significaba una transgresión de la prohibición del sistema a favorecerse de las ventajas del nuevo modelo económico y, por tanto, de formar parte de él. Este análisis se complementa a través de la imagen recurrente del SEAT en las películas. Es Martín-Cabrera el que incide en esto:

El aura del quinquí sería impensable sin la industria turística y sin la emergencia de la sociedad de consumo que creció a su sombra y cuyo emblema más visible fue el acceso al codiciado SEAT 600 de una incipiente clase media con aspiraciones europeas (115)

Si este modelo de coche - o cualquiera, en general - es asimilado por las clases medias y altas como bandera, el hecho de que el quinquí acceda a la ciudad a través de él, habiendo sido previamente robado, demuestra un asalto al modelo económico que les ha excluido en primer lugar. El quinquí se re-apropia de un elemento que, de base, la sociedad les niega para, por una parte, cometer sus crímenes en el núcleo urbano de esta misma sociedad y, por otra, escapar de las fuerzas represivas, generando así una ilusión muy satisfactoria de que, a pesar de sus circunstancias, pueden conseguir todo lo que quieran, como que Ángeles vea el mar (*Deprisa, deprisa*, 1981, 1:00:54).

4.4. Temas:

Con todo lo dicho, podemos extraer los temas principales de las películas quinquís. Entre ellos encontramos, en líneas generales, la marginalidad - engloba pobreza, paro, discriminación -, la delincuencia - el robo -, la drogadicción, la violencia - sistemática y callejera -, la disfuncionalidad familiar, el rechazo a la autoridad, el determinismo, la muerte - asociada al final trágico - y el pesimismo frente al futuro. Teniendo esto en cuenta, Steven L. Torres habla del cine quinquí como una “red compleja de asociaciones negativas, una constelación de categorías y temas que adquieren cierta coherencia orgánica dentro del campo semántico reconstituido de la delincuencia juvenil” (79) Sin embargo, hemos decidido mencionar, también, ciertos aspectos con una nota más positiva como son la amistad - o necesidad de asociación -, y la libertad.

A continuación, vamos a analizar aquellos puntos en los que consideramos no haber profundizado lo suficiente con anterioridad:

4.4.1. Delincuencia/el robo:

Como mencionábamos con anterioridad, las películas quinquis se esfuerzan por dar a entender que la delincuencia no es sino la única alternativa que se abre a los jóvenes para poder sobrevivir a la represión del capitalismo. Matos-Martín, en su análisis de *Navajeros*, observa:

Segregados de las estructuras de la economía productiva y del orden cultural, las únicas actividades que se abren como alternativas son la delincuencia y la prostitución. No parece haber otro modo de estar en el mundo para ellos. La primera opción es la que asume la mayoría, y la segunda es la que ha escogido El Johnny, un colega del barrio que se prostituye como “chapero” pues, como él mismo explica, no ha podido encontrar otro empleo. En un momento del filme, de modo elocuente, El Jaro observa a sus conciudadanos desde una ventana y se pregunta a sí mismo: “¿A qué se dedicarán? ¿Qué coño harán para comer?”. Para él, la única forma de salir de su submundo y alcanzar un mejor nivel de vida consiste en establecer una economía más elevada del delito, haciéndose con una “recortada” y planeando robos más cuantitativos (100)

En el mundo del consumo, los quinquis deben integrarse en el mercado para poder salir adelante y para ello recurren al robo, puesto que ingresar en el orden productivo les es imposible debido a la falta de estudios, los antecedentes penales, los prejuicios sociales, etc. Existen dos planteamientos: uno de ellos establece el robo como una especie de trabajo al que adherirse, en principio, de por vida; el otro, lo muestra como una herramienta transitoria de la que hacer uso hasta obtener los recursos necesarios para ganarse un hueco en la sociedad. La madre de Juanjo responde a esta segunda perspectiva: es la única forma de salir de la pobreza extrema en la que vive su familia, de escapar de la barriada y de dar a sus hijos lo que necesitan para prosperar - “Pronto tendremos lo suficiente para poder marcharnos de aquí y vivir en una casa de verdad. Y tú podrás ir a la escuela y aprender a leer y escribir” (*Yo, El Vaquilla*, 1985, 08:14) -, y de hecho, llega a prohibir a su hijo que robe porque no quiere que se vea atrapado por ese mundo (*Yo, El Vaquilla*, 1985: 15:00). Es una actividad temporal que

abandona cuando se puede permitir una vida decente. En Ángela descubrimos una visión similar:

partiendo de su determinación de jugar libremente fuera de la regulación colectiva de la propiedad y del trabajo, los jóvenes quinquis deben aprovechar la ventana temporal de la transición para acumular el capital inicial suficiente que les permita incorporarse a la sociedad que se está redefiniendo [...]. Ángela lo entiende y por ello administra correctamente su capital orgánico y los botines: compra un piso, adquiere electrodomésticos, va conquistando su espacio (Labrador Méndez, 42-43)

Por otra parte, el resto de personajes reflejan la asimilación de la criminalidad como actividad permanente. Jaro, por ejemplo, demuestra que el robo era la única alternativa del quinqui y, a pesar de dejar por un tiempo sus incursiones, vuelve a recurrir a ellas cuando Toñi se queda embarazada y le presiona recordándole su situación de precariedad: “vamos a tener un hijo y qué le vamos a dar. Nah. Será un desgraciado como tú y como yo” (*Navajeros*, 1980, 01:27:27).

No obstante, la delincuencia no siempre se presenta como algo negativo. De hecho, en la mayoría de los casos, se encuentra en el robo una forma de acceder a los placeres de la sociedad normativa: Jaro y sus amigos pueden permitirse acceder a un centro comercial y merendar (*Navajeros*), Pablo puede comprar un coche (*Deprisa, deprisa*) y El Vaquilla y su familia pueden comer en los chiringuitos de la costa catalana (*Yo, El Vaquilla*).

Considerando el aprendizaje social que lleva al quinqui a relacionar el ejercicio de la violencia con el poder, no es de extrañar que el quinqui busque afirmar su identidad y poder masculino a partir de ello:

la sensación de control, de poder y de agencia para los quinquis se afirma y exterioriza, no mediante los indicadores tradicionales de la riqueza y del estatus social, sino a través del cuerpo y de la violencia física, lo que revela un entendimiento personal, individual e incorporado del poder. En este sentido, no cabe duda de que el ritual público de dominación y humillación formaba parte de la masculinidad pública que adoptaban los quinquis, la cual suele asociarse con aquellos jóvenes que comparten su mismo perfil. La lógica de la competición, el

prestigio, su habilidad para luchar, para robar, el rechazo a lo femenino, etc. todo ello les dotaba de validación, sentido y estatus social (Torres, 85-86)

Cobra sentido, entonces, que la obtención de un arma - prolongación de su hipermasculinidad - suponga un giro de ciento ochenta grados en la actitud que adoptan Jaro y su banda (*Navajeros*) y Juanjo y los suyos (*Yo, El Vaquilla*). Los primeros con la escopeta recortada y los segundos con la pistola cambian radicalmente su *modus operandi*, sintiéndose lo suficientemente poderosos como para actuar a plena luz del día y asaltar, en lugar de escaparates o tiendas vacías (*Navajeros*), y chalets u oficinas sin vigilancia (*Yo, El Vaquilla*), estos mismos lugares en plena actividad.

4.4.2. Las drogas:

Ya hemos inferido en cómo la apertura al mercado europeo trajo consigo la introducción del mercado de las drogas en España. El consumo de marihuana y hachís, así como de sustancias más duras como la cocaína, heroína o el LSD se naturalizó de tal modo que se convirtió en una actividad complementaria al ocio e, incluso, un elemento de su propia cotidianeidad aunque, debemos matizar, sucediese en la mayoría de las ocasiones como un acto social.

Esta normalización del consumo se representa en las películas escogidas como un complemento más del quinqui. Se da por hecho que estos jóvenes, durante un encuentro, van a liarse un porro o abrir una papelina y compartirlo entre todos. Así ocurre en *Deprisa, deprisa* y en *Navajeros* donde, además, vemos este uso de las drogas para aderezar la quedada en la discoteca (*Deprisa, deprisa*) o la asistencia a un concierto (*Navajeros*).

No existe, en los largometrajes, una resistencia activa a esta conducta salvo en protagonista de Eloy de la Iglesia que, a pesar de drogarse como sus compañeros, dice mantener el control sobre ellas por una cuestión práctica: “que si empezamos a estar tol día colgaos no salimos de esta ruina en la puta vida” (*Navajeros*, 1980, 07:43), dice, y de hecho, no haber caído en sus garras lo vincula a mantener el bienestar de sus amigos y, siempre, del “negocio” (que es lo único que tiene para sobrevivir): “Sí me va, pero no me gusta estar tol día colgao. Si no mis colegas me se desmadran. Y pa’ pegar palos hay que estar a toas, tía, no se pue’ ir flipao” (*Navajeros*, 1980, 22:29). Podemos extraer cierta resistencia política en esta actitud del protagonista si tenemos en cuenta la hipótesis que recuerda Matos-Martín en una de las notas a pie de página de “Entre la inclusión y la exclusión”:

Tal como ha sido a veces sugerido, hay indicios de que el consumo de heroína podría haber sido estratégicamente inducido y alentado desde los aparatos del Estado (o, al menos, no parece haber habido ninguna voluntad de limitarlo) a fin de desactivar políticamente a los jóvenes de los barrios desfavorecidos como sujetos potencialmente conflictivos (de manera similar, cabe pensarse, al modo en que el opio fue usado contra la población china por el Imperio británico o el whisky contra los indígenas americanos). Esta hipótesis, difícilmente demostrable en el caso español, encontraría acomodo en el hecho de que el consumo fue muy superior en el País Vasco y en otros lugares con altas tasas de conflictividad social y política (101)

No obstante, teniendo en cuenta que la heroína llegó a convertirse en “una auténtica pandemia” (Cuesta, 17), podemos deducir que la gran mayoría de los jóvenes presentaban una actitud opuesta y se dejaron llevar por la inhibición que estas sustancias garantizaban: una salida momentánea del vacío existencial, de la opresión sistemática y de la completa desconfianza en el futuro. Como Toñi y su hermano Chus, estos jóvenes marginales vieron una forma de escapar de la realidad: “a mí lo que me va es pasar de todo” (*Navajeros*, 1980, 22: 34), comenta la primera; “a mí me rentan [las drogas] cantidad. Cuando voy con un globo que no veo, paso de todo, oiga” (*Navajeros*, 1980, 54:35), conviene el segundo. Debido a esto, muchos jóvenes se engancharon y, ante la necesidad de conseguir nuevas dosis “robaban en pleno mono” y crearon un “estilo de vida consistente en robar y gastarse el botín entero en interminables orgías narcóticas” (17).

4.4.3. Rechazo al mundo de los adultos y abandono sistemático.

Para este epígrafe, hablamos, en primer lugar, de los adultos como una metáfora del sistema, considerando así que los prejuicios, el abandono, y la hostilidad de los primeros son un reflejo de los prejuicios, el abandono, y hostilidad del consiguiente; en segundo, de que el rechazo de los quinquis hacia el mundo adulto es paralelo al rechazo al sistema convencional; y, finalmente, de que la segunda es una consecuencia directa de la primera.

Una de las principales repercusiones de la crisis económica fue la imposibilidad de conciliar una vida familiar adecuada. O bien por la necesidad de emplearse en múltiples trabajos, o bien por buscar formas alternativas de obtención de recursos - robos (la familia de El Vaquilla) o prostitución (la madre de El Jaro) -, los padres de los quinquis se representaban como figuras completamente ausentes o, en su defecto, disfuncionales. En líneas generales, la

representación del adulto en la cinematografía tiene una potente connotación negativa, ya sea como signo de violencia - la policía -, o de intolerancia - como expresan las mujeres con las que se encuentran Pablo y sus amigos, para ellos no son más que “unos desvergonzados” (*Deprisa, deprisa*, 1981: 33:45).

Como es lógico, los quinquis reaccionaban contra esto. En la obra de Saura vemos, por ejemplo, el rechazo al modo de familia convencional, ajeno para ellos y cuya inaccesibilidad se combate a través de la burla. En dos escenas concretas, Meca, el más ingenioso del grupo, hace una serie de comentarios cargados de ironía que parodian el ideal de la familia convencional. Tras el asalto a una furgoneta en la que transportaban un maletín lleno de billetes, se ve a los cuatro en el piso de Ángela y Pablo, haciendo el reparto del dinero. En ese momento, Sebas se interesa por qué va a hacer Meca con el dinero: “esto para el piso... para pagar el plazo del coche... para la educación de los niños... y mil pesetas pa’ impuestos. [Y con lo que queda] me pienso ir a Disneylandia, a dar unas vueltecitas” (*Deprisa, deprisa*, 1981, 56:07). En la siguiente ocasión, en la que el grupo está reunido mirando la autopista, dice:

están locos por llegar a casa, que la mujer los abra la puertecita, los dé un besito, los pregunte... ¿qué pasa, Juan? ¿Qué tal el trabajo? Bien, bien, un poquito cansao... luego le enciende la tele. Y ya los niños están liaos. Se lía a bofetadas con el niño (*Deprisa, deprisa*, 1981, 1:01:03)

Para ellos, la vida adulta se limita a eso. A ganar dinero para perderlo después, a trabajar como un esclavo y llegar derrotado a casa, y a tener una familia en la que la violencia siempre concluye el relato. Con estos diálogos, e indirectamente, nos están haciendo ver el contexto familiar que les ha rodeado y que, de hecho, en la película es completamente invisible. Ni uno solo de los cuatro jóvenes, que rondan los dieciocho años, tiene padres reconocidos. Todos ellos están solos, se gestionan su vida solos, y salen adelante solos.

En *Navajeros*, Pepsicolo demuestra también una firme repulsa a este modo de vida convencional basado en la explotación de la clase trabajadora. En su caso, a lo que se niega explícitamente es a trabajar en la pescadería de su padre porque no le “va el olor a pescao” (1980, 54:00); sin embargo, vemos la intención implícita del director de hacer énfasis en que, para los jóvenes de la época, la vida de bandolero resultaba mucho más atractiva y, de esta manera, se enfrentaban al sistema cuyo abandono les condenaba a la marginalidad, la pobreza y la soledad desde una edad muy temprana.

4.4.4. Necesidad de asociación/amistad.

Teniendo esto en consideración, no es de extrañar, entonces, que un grupo de jóvenes criados en un ambiente de precariedad, marginalidad y violento, y completamente abandonados por su familia y el sistema, respondan rebelándose contra dicha situación; y que lo hagan de la mano de iguales, de sus amigos, con quienes se crea una relación de hermandad inquebrantable. Como cita Steven L. Torres, la punitividad adquiere “una dimensión simbólica a través de la cual pueden crearse o reforzarse vínculos sociales”, permitiendo así que los individuos puedan “sentirse parte de una comunidad”¹⁵.

En un estudio estadounidense sobre la afiliación de los jóvenes en situación de exclusión social a bandas callejeras, las autoras relacionan la coyuntura sociocultural, económica y ecológica en la que viven con su implicación en dichas bandas. Estos factores de opresión, agrupados bajo el término “multiple marginality”¹⁶,

suggests that macrohistorical and macrostructural factors, including racism and oppression, contribute to strain, undermine social control and family bonds, and contribute to reliance on peers and gangs to provide needed support (Quinn, et al., 2018: 2)

En otras palabras, se sugiere que las circunstancias sociales y económicas contribuyen a la socialización callejera, a partir de la cual la juventud espera moldear su identidad y lograr obtener el sentido de pertenencia que la marginalización por parte de las instituciones les arrebató (2.). Este estudio incluye la familia como otro elemento a tener en cuenta para explicar este fenómeno: de acuerdo a nuestro epígrafe previo, la ausencia de figuras paternas funcionales se refleja consecuentemente en el comportamiento de los hijos. Quinn y sus compañeras de investigación proponen:

Family poverty can limit family involvement, communication, and monitoring, as parents may be working multiple jobs or dealing with other stressors such as

¹⁵ SERRANO Maíllo, Alfonso, 2011. “La punitividad bajo una nueva perspectiva: simbolismo, campo burocrático y mecanismos” *Revista Española de Sociología*, no. 15. pp.107-113. Citado en TORRES, Steven L., 2015. “Las contradicciones del cine quinquí en el seno de la reconfiguración del estado neoliberal”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada: Constelaciones. p. 69.

¹⁶ VIGIL, Diego., 2002. “Community dynamics and the rise of street gangs”. En Marcelo SUAREZ-OROZCO y Mariela M. PAEZ (ed.). *Latinos: Remaking America*. California: University of California Press. pp. 97-109. Citado en QUINN, Katherine et al., 2018. “Multiple Marginality and the Variation in Delinquency and Substance use Among Adolescent Gang Members”. *Substance Use and Misuse* [en línea] p.2

economic insecurity and substance use. We further hypothesized that family gang involvement, parental incarceration, and parental substance use would be positively associated with criminal involvement, delinquency, and substance use (3)

Los resultados de esta investigación corroborar los argumentos que se han ido presentando en torno al comportamiento de los quinquis españoles y que asocian la falta de apoyo familiar y sistemático a la afiliación entre iguales, manifestada en actos de violencia por el aprendizaje social y asociativo que han llevado a cabo estos jóvenes - educados por la violencia que gobierna en sus barrios (especialmente por las tensiones con la policía), tan solo comprenden la violencia (4).

Los jóvenes quinquis generaban un fuerte sentimiento de hermandad y fidelidad entre ellos. Esto lleva a Tonet (el hermanastro del Vaquilla) y sus amigos a intentar sacar a sus novias del reformatorio cuando ellos se escapan del suyo en *Yo, El Vaquilla*; y también a Butano (*Navajeros*) a hacer un llamamiento a todas las bandas de Madrid - “hay que llamar a los de la banda del Mengues, a los del Gasolina, a los del Quique, a toda la vasca de Chamartín, a los de la Ventilla, a los de Tetuán. Tenemos que ir todos (1980, 46:53)”- al enterarse de que los secuaces del Marqués - un joven líder de un grupo dedicado al narcotráfico - han agredido sexualmente a Jaro en un ajuste de cuentas. Movidio por la indignación, se enfrenta al resto de sus compañeros: “¿Qué pasa? ¿Nos vamos a quedar tos aquí sin hacer ná? A esos gansos los rajo yo a tos. Lo que le han hecho al Jaro es como si me lo hacen a mí” (*Navajeros*, 1980, 45:03). La escena siguiente muestra la llegada de todos ellos, de cómo ocupan las calles como un pelotón del ejército, y cómo arremeten contra la banda del Marqués en manada (*Navajeros*, 1980, 47:04-49:54). *Deprisa, deprisa* da muestras de lo mismo, aunque quizá más enfocado a la ternura de la amistad adolescente que a la salvaguarda del honor de un compañero de batalla. En la película, Saura nos muestra a un grupo de amigos que, sintiéndose solos, vuelcan todas sus esperanzas en que esa relación se mantenga. Necesitan que, al menos sus amigos, no les abandonen: la primera noche que pasan juntos, Ángeles le pide a Pablo que le prometa varias veces que van a estar juntos para siempre (*Deprisa, deprisa*, 1981, 13:39) y en el brindis que sigue a la escena del atraco del maletín, la frase que se repite es: “para que seamos siempre amigos” y “para que estemos siempre juntos” (*Deprisa, deprisa*, 1981, 57:30-57:37).

Consecuentemente, se han analizado también los posibles efectos que esta asociación temprana a bandas criminales puede suscitar. En cuanto a esto, Quinn habla de fracaso

escolar, desempleo, inestabilidad laboral y la potencial participación en actividades ilegales en las que el uso de armas es frecuente (1). Además, expone que como miembros de estas bandas, tienen más posibilidades de caer en el consumo abusivo de alcohol, marihuana y otro tipo de drogas duras; además de tener encuentros negativos con la policía, resueltos en detenciones (2).

Estos resultados siguen concordando con las características asociadas a los quinquis y que, como venimos comprobando, se reflejan en las películas.

4.4.5. La muerte.

El problema del quinqui solo tiene una solución: la muerte. En las películas del género no hay posibilidad de supervivencia para el delincuente: ya sea en la cárcel (El Vaquilla de la no-ficción) o en plena calle ajusticiado por un vecino (El Jaro en *Navajeros*), o durante un tiroteo con la policía (Chus en *Navajeros*, o Sebas y Pablo en *Deprisa, deprisa*). Los actos tienen sus consecuencias, viene a decir la moraleja de las películas y es este uno de los puntos que ha sido más negativamente señalado por la crítica:

la recurrencia de este tipo de desenlace ejemplar y moralizante - es decir, la noción de que los protagonistas delincuentes debían fracasar a fin de desalentar la imitación del público y de contrarrestar posibles acusaciones de que el cine quinqui celebraba la delincuencia - tuvo el efecto ideológico de hacer invisible la posibilidad de la rehabilitación; al mismo tiempo, implícitamente, ayudaba a la naturalización de la función retributiva, punitiva y no-rehabilitadora del sistema penal, en toda su facticidad, como forma viable y aparentemente normal de responder a problemas como la drogadicción, el paro, la enfermedad mental, la desintegración familiar, el analfabetismo, la carencia de vivienda, etc. (Torres, 77)

Es, por esto, que en numerosas ocasiones se ha acusado a los directores de este género de jugar su papel en favor del régimen que supuestamente intentaban combatir:

dichas películas no pueden reducirse a un simple instrumento de entretenimiento inofensivo, ya que también constituían toda una forma de pedagogía pública orientada en gran medida a la naturalización, legitimación y reproducción del status quo - entre cuyos receptores, cabe suponer, se encontraban también algunas de las personas que ocupaban (o que pasarían a ocupar) puestos dentro del sistema

de justicia penal español (v.gr. policías, jueces, fiscales, abogados, políticos), personas cuyos prejuicios, hábitos mentales y categorías de percepción también podrían verse influenciados, en mayor o menor grado, por este tipo de representaciones (Torres,78)

Además de *dar caza* al quinqui, lo que los largometrajes incluían, además de este desenlace trágico del protagonista, era un contra-ejemplo que sirviese para ilustrar que, renegando de la vida quinqui (o no siéndolo aunque se le acompañe) y aceptando los parámetros que plantea el sistema - es decir, obedeciendo a la opresión -, hay salvación. Ofrecemos dos ejemplos: Pepsicolo (*Navajeros*), que acepta definitivamente la vida que le ofrece su familia, es decir, trabajar en la pescadería. No obstante, el hecho de que tenga un lugar al que volver ya es significativo puesto que le sitúa como un extranjero de visita en el mundo de la marginalidad. Se lo espeta Jaro - “claro, como a ti no te falta de na’. Vienes aquí a marcarte el rollo y ya está” - cuando, al encontrar la escopeta recortada, Pepsicolo se niega a *radicalizar* sus pequeños asaltos a escaparates y cabinas telefónicas porque a él hacerse con un “buga” y estar “como gilipollas dando vueltas hasta que se acaba la gasofa” le “enrolla que te cagas” (*Navajeros*, 1980, 7:52-8:30). Para Pepsicolo estas incursiones son únicamente un juego adolescente, una *chiquillería* que, a juzgar por el hecho de que a él sí se le abre la puerta a la rehabilitación y la reinserción, el sistema sí que tolera. Le otorga la salvación.

En segundo lugar encontramos a Ángela (*Deprisa, deprisa*) que, a diferencia de Pepsicolo, sí que pertenece al mismo contexto de marginalidad que los demás pero, en su caso, nunca llega a completar su “*quinquización*”. Influenciada por Pablo, deja su trabajo como camarera en un bar, aprende a disparar, pasa a formar parte de la banda e incluso dispara a un hombre - manteniendo siempre la duda de si le ha matado o no -; no obstante, ni se droga, ni siente aversión por asentarse: sueña con comprar un apartamento para compartir su vida con Pablo (*Deprisa, deprisa*, 1981: 42:53), ni llega a aprender a conducir. Como resume Florido Berrocal:

Cuando no está en el papel de delincuente juvenil, Ángela no actúa realmente como una quinqui. Ella piensa en comprar un piso, no toma heroína, no piensa en el matrimonio como única salida u opción necesaria para la mujer. De hecho es ella, desafiando la mirada masculina del espectador, la que no pertenece al universo quinqui y la única que consigue salir con vida de él, dando a observar la imposibilidad de adaptación de una mujer al mundo quinqui, pero más aún del

quinqui a la sociedad que lo rodea. Ángela, que viene de una cultura que no es la quinqui, intenta integrarse, pero al ser ajena a ella, sus ideales no encajan en este universo en el que sólo es aceptada por un espacio temporal reducido (137)

La salvación de Ángela llega sin ella solicitarla - no hay un momento de gran revelación porque, para ella, lo que vive es tan cotidiano como natural. A pesar de ello, es la única que sale indemne del atraco fallido al banco. Ángela, como no-quinqui, no es el blanco de las balas de los agentes de policía; Pablo sí que lo es. Pablo, el verdadero quinqui, el que la introduce en su mundo, la mala influencia que *contagia*, debe ser eliminada para que el resto de la sociedad se salve.

Esta idea del quinqui como agente de contagio se la debemos al ensayo de Martín-Cabrera, quien basa su investigación en los postulados de Foucault sobre la lucha de razas. Con respecto a esto, el autor menciona las nociones racistas del quinqui como mezcla monstruosa - como El Vaquilla, hijo de un gitano y una mujer caucásica “que delinque y es proclive a la promiscuidad y la poligamia” (122) -; o como fruto de la degradación moral proveniente de una genealogía corrompida desde varias generaciones atrás - El Jaro es hijo de una prostituta, Butano de gitanos, la hermana mayor de Chus se droga, etc. Para llegar a esta última conclusión, Martín-Cabrera incide en la desviación de las conductas hipersexualizadas del quinqui y cita a Foucault:

La sexualidad, cuando es indisciplinada e irregular -escribe Foucault- tiene siempre dos órdenes de efectos: uno sobre el cuerpo indisciplinado, que es sancionado de inmediato por todas las enfermedades individuales que el desenfreno sexual atrae sobre sí. [...] Pero, al mismo tiempo, una sexualidad desenfrenada, perversa, etcétera, tiene efectos en el plano de la población, porque a quien fue disoluto se le atribuye una herencia, una descendencia que también va a estar perturbada, y a lo largo de generaciones y generaciones, en la séptima generación y la séptima de la séptima¹⁷.

¹⁷ FOUCAULT, Michel, 2000. *Defender la sociedad. Curso en el College de France (1975-1976)*. México: Fondo de Cultura Económica. Citado en MARTÍN CABRERA, Luis. (2015) “*Los quinquis nunca fueron blancos: Infrarrealismo, interseccionalidad y postsoberanía en el cine de José Antonio de la Loma*”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqui en la transición española*. Granada: Constelaciones. p. 123

La sexualidad del quinqui es, por ende, un peligro para el sistema y este, como método de defensa, genera “la necesidad de castrar a estos jóvenes delincuentes que, con sus comportamientos criminales y con su sexualidad desenfrenada, amenazan con contagiar y extenderse como una plaga por todo el cuerpo social” (Martín-Cabrera, 124). Algo similar le ocurre a Jaro cuando, después de un tiroteo, le deben extirpar un testículo y él está convencido de que ha perdido su masculinidad. El germen del quinqui se observa como una ponzoña contaminante de “la que la sociedad debe defenderse” puesto que “representa una amenaza [...] que puede provocar el *contagio* en las clases populares y romper la estructura de dominación y explotación que sostiene la soberanía del estado” (122). Por este motivo la relación entre Pablo y Ángela es imposible, puesto que tendría como resultado lo que, en contraposición, se observa en la relación entre Jaro y Toñi, que sí que llega a desarrollarse lo suficiente como para que ella se quede embarazada. Al hijo del delincuente y la drogodependiente, a pesar del asesinato del padre, sí que le da tiempo a nacer y a reproducir, si seguimos esta argumentación, los mismos pecados que sus padres - o, desde otro punto de vista, su rebelión contra el sistema.

4.4.6. Determinismo:

Si podemos definir de manera absoluta una característica del cine quinqui es que, para sus protagonistas, escapar del suburbio - tanto en su significado literal como metafórico -, es imposible. Ya sea por su propia asimilación de esta incapacidad o porque las circunstancias se lo impiden, no existe salida de la situación a la que se vio condenado por su nacimiento. Por esta razón, nos dirigimos al género filmico como determinista.

El *Diccionario filosófico marxista* define el determinismo como “la teoría de la conexión necesaria de todos los sucesos y fenómenos y de su condicionamiento causal” (Rosental e Iudin, 1946: 74). Asimismo, Zola, como emitente figura del naturalismo literario - que basa su teoría literaria en este movimiento -, habla del determinismo como la “ley” (Varela Olea, 2011:39) que rige la experiencia vital del ser humano.

En la investigación realizada por María Ángeles Varela Olea sobre “El destino y la determinación en el Naturalismo del Siglo XIX”, se explica que “según esta concepción determinista del ser humano, en el devenir no comparece la voluntad, pues de todas formas somos construcción - montaje de nuestras determinaciones - en que la libertad queda atrapada entre las redes de nuestras circunstancias” (32); en otras palabras, las acciones del ser humano están condicionadas por “la herencia” y “el medio social e histórico” (30). Esta definición concuerda con lo que Florido Berrocal comenta acerca del cine de José Antonio de la Loma:

La mirada de J.A. de la Loma describe al quinqui como un personaje en el que el *locus de control externo* tiene prioridad sobre el *interno*, es decir, lo presenta como un individuo con la convicción de que sus decisiones están necesariamente influidas por el ambiente en el que vive, en vez de por su comportamiento o capacidad” (136).

A este respecto, cobra sentido que se hable de “victimización” de los quinkis, como comentábamos con anterioridad. Sin voluntad sobre sus acciones sino, más bien, sometidos a ellas, los jóvenes quedan exculpados de toda responsabilidad, puesto que hay una fuerza mayor - externa - que no les permite actuar de otro modo.

Con el desarrollo de este movimiento literario, comenzó a valorarse el interior del individuo como otro condicionante, tanto o más poderoso que “la guerra, la enfermedad o la miseria” (Varela Olea, 35). Este sentimiento, que Varela Olea concreta como “hastío” (35), se convierte en un conformismo que descompone cualquier esperanza de luchar contra las ataduras que le sujetan a ese modo de vida. Consideramos, entonces, que el quinqui se topa con dos problemas: en primer lugar, la imposibilidad de vencer al destino y, por otra, la nula intención de intentarlo siquiera: “los seres humanos aparecen acostumbrados a la esterilidad de reacción, bajo la idea hereditaria de sumisión y pasividad, que frecuentemente se contentaba con mirar cómo se les acerca la muerte. [...] Como consecuencia resulta inútil el esfuerzo” (33).

La reincidencia de Jaro en la delincuencia es un ejemplo de que, a pesar de los esfuerzos por mantenerse alejado de esa vida, siempre hay una fuerza mayor que parece empujarle de vuelta a ella. Desde el principio vemos en el protagonista de De la Iglesia una pretensión de mejorar, de cambiar sus condiciones de vida y acabar tanto con la pobreza como con la violencia que le engulle. De esto habla al comentarle al psicólogo del reformatorio su “alucinación”: una ensoñación que plantea un futuro ideal en un prado verde en el que es “el más bueno”, aunque matiza: “pero no pringao. Es decir, que no tengo que hacer mal a nadie porque nadie va de malo conmigo” (*Navajeros*, 1980, 54:40). Sin embargo, llega un momento en el que él mismo acaba creyéndose que es incapaz de cambiar y pierde toda esperanza. En la última conversación con La Mejicana, en la que ella le recuerda su promesa de que no “tendría más rollos”, él dice: “cada vez que pienso en mi vida me parece que solo he nacido para esto” (*Navajeros*, 1980, 01:16:00). Su amigo Butano se encuentra en la misma encrucijada pero, en su caso, agravado por los prejuicios raciales: da por hecho que siendo de

familia gitana hay poco que pueda hacer para cambiar de vida: él mismo reconoce que para la sociedad, solo tiene dos alternativas: “pa’ los payos pa’ lo único que sirvo es pa’ afanar gallinas o actuar en un tablao flamenco. Como no me va el cante ni el baile pues a afanar gallinas” (*Navajeros*, 1980, 54:20). Tiene tan internalizados los prejuicios con los que le ve la sociedad que él mismo ve imposible cambiar (*Navajeros*, 1980, 54:04), y tampoco le interesa, porque aunque “el rollo de los gitanos no [le] va”, él “pas[a] de los payos y los payos pasan de [él]. No es [su] mundo. Ni sus leyes son [sus] leyes, ni na de ellos es pa’ [él]” (*Navajeros*, 1980, 54:08). Sin embargo, sí que vemos destellos de remordimientos y de conciencia cuando, por ejemplo, después de que su grupo asalte a un anciano que velaba a su mujer en el cementerio, él se da la vuelta en plena huida para devolverle las gafas de sol que le había robado en un primer momento (*Navajeros*, 1980, 19:17).

Mucho menos explícito es el determinismo de *Deprisa, deprisa*. En este caso, la imposibilidad de mejorar o cambiar se representa de forma simbólica y, contra todo pronóstico, a través del coche.

Si bien es cierto que ha sido analizado como herramienta para garantizar el movimiento constante y, por tanto, la supervivencia del quinqui, la película de Saura le otorga una doble significación. A medida que avanza la película nos encontramos con una práctica (podríamos decir protocolaria) que realizan rigurosamente después de cada trabajo: los coches robados acaban reducidos a cenizas. Para justificarlo, Pablo explica: “piensa una cosa, como encuentren alguna huella de nosotros estamos perdidos. Que se te meta eso en la cabeza” (*Deprisa, deprisa*, 1981, 53:09). Escarbando en el posible simbolismo de este hecho, y dado que sin el coche no podrían llevar a cabo ninguno de sus atracos, podríamos valorar la posibilidad de que, al quemarlo, se les plantea la posibilidad de abandonar la delincuencia para siempre. Sin embargo, la ignoran, ya que en poco tiempo vuelven a robar un coche para realizar otro trabajo, quemarlo de nuevo, y así sucesivamente. Se plantea un ciclo, con inicio y cierre, del que no pueden/quieren salir y que alimenta, así, la sensación de estancamiento. Al mismo tiempo, vemos en la adquisición de Pablo de un coche propio - lo compra con el dinero obtenido de uno de los atracos -, la apertura de nuevos horizontes. Se lo promete a Ángela, pueden ir a cualquier parte y, de hecho, lo hacen puesto que todo el grupo viaja a la costa. Sin embargo, a pesar de que podrían encontrar la libertad sobre la que juran, siempre vuelven. Aparcan el coche y ponen el freno de mano a sus posibilidades de prosperar.

La mayoría de estos jóvenes, que sorteaban las inaccesibilidad a los recursos y beneficios de la sociedad de mercado a través de la delincuencia, no encontraba motivación para cambiar de vida porque con su “trabajo” no sólo obtenían importantes sumas de dinero sino que, por

encima de todo, se generaba en ellos una sensación de poder que maquillaba su vulnerabilidad. Esta actitud replica la de los personajes naturalistas:

En las batallas cotidianas contra las fuerzas externas, esa opresión interna aparenta calmarse, momentáneamente, con la saciedad de los sentidos en comilonas, relaciones superficiales meramente sexuales o conversaciones” (Varela Orela, 35)

Lógicamente, si robar permite a Juanjo disfrutar de las comodidades y lujos del creciente turismo costero, a Jaro y sus amigos ir a conciertos, y a Pablo comprarse un coche, renunciar a ello carece completamente de atractivo.

Sin embargo, el “hastío” siempre sigue ahí como una constante, una frontera invisible mucho más poderosa que cualquiera que el sistema pudiera edificar entre los suburbios y el centro - lo llamamos desesperanza. Algunos individuos, como el Jaro, están “hasta los huevos de robar coches, de reventar cabinas y todas esas chorradas” (*Navajeros*, 1980, 07:50), sin embargo, como bien apunta Varela Orela, los que se “atreven a soñar y a aspirar a tener una vida diferente, en otra clase social y circunstancias distintas a aquellas de las que son prisioneros” son “los que peor acaban” (36). Hablamos de la muerte como destino fatal y trágico; sin embargo, la película de Eloy de la Iglesia sugiere una alternativa incluso peor para el *soñador* del Jaro: los últimos minutos de *Navajeros* se construyen mediante la yuxtaposición de dos escenas: la muerte del joven y el parto de su hijo. Al tiempo que el padre se desangra, el recién nacido se abre paso por el canal del parto. Esta contraposición crea una línea de continuidad entre la muerte y la vida que podríamos interpretar como una especie de reencarnación de Jaro. De ser este el caso, se alcanzaría la cumbre del determinismo puesto que ya ni siquiera la muerte serviría de escape del mundo de la marginalidad y el quinqui estaría condenado a las cadenas de los suburbios eternamente. El quinqui, de naturaleza frenética y de actividad constante, se ve atrapado en una espiral insalvable que, cíclica, se acaba revirtiendo hasta traducirse en estancamiento. No hay salida.

5. “Análisis quinquí” de *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*: contexto teatral y análisis dramático de las obras de Alonso de Santos.

Del mismo modo en el que hemos procedido en el análisis del Cine Quinquí, nos acercamos a las obras de José Luis Alonso de Santos: *Yonquis y yanquis* (1996) y *Salvajes* (1997). Por tanto, después de una contextualización en el ambiente teatral en el que el dramaturgo escribe sus obras - lo que entendemos como una tercera etapa en su vida artística -, nos dispondremos a realizar una lectura de las obras con el fin de rastrear sus “características quinquís”.

5.1. Contexto teatral. El Neorrealismo de Alonso de Santos y antecedentes.

5.1.1. Antecedentes: del Realismo al Neorrealismo.

A pesar de la variedad de estilos en los que Alonso de Santos fundamenta el *corpus* de su obra dramática - desde la vanguardia al neorrealismo -, dado que el interés de esta investigación radica, precisamente, en su última etapa, hablaremos de los antecedentes vinculados a ésta como posibles puntos de referencia en los que hubiera podido apoyarse para construir su estilo.

Partiendo de una tradición teatral marcada por el teatro de humor durante el franquismo, Antonio César Morón Espinosa, en su tesis doctoral, explica:

El germen del Teatro Realista va a estar en una oposición a la otra cara de la misma moneda, que venía constituida por el teatro del humor. Así: frente a la clase social burguesa, aparecerá la clase del proletariado; frente a los argumentos para evadirse dos horas, los argumentos para impactar aún después [...]; frente a la risa y el humor, el drama y la ausencia de ganas de reír; frente al argumento de lo fenomenal, el argumento de lo cotidiano” (2006: 96)

Abdel Ghalab, también en su tesis, complementará esta idea incidiendo en la tendencia renovadora que marcó estos años y que indicaba la “presencia, durante todo el siglo, de una voluntad general de cambio que afecta tanto a las mentalidades como a los lenguajes artísticos” (2002: 37); en este grupo destaca los nombres de Casona, Buero Vallejo, Sastre, Lauro Olmo, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez y Muñiz (Ghala, 2002: 38).

Estudiando las figuras de Buero Vallejo, Sastre y el realismo *iberista* de Martín Recuerda, observamos una tendencia común, resonante en el teatro de Alonso de Santos, que

sitúa el foco principal sobre el ciudadano de segunda, el marginado y su realidad trágica. En este sentido, al mismo tiempo que Buero Vallejo retrataba un sector desgraciado de la sociedad que se alejaba de la fantasía del Régimen (Ruiz Ramón, 2005: 341), Martín Recuerda “rompe el silencio decretado por Bernarda Alba” (Martín Fuentes, 1985: 121) al ofrecer un micrófono a sus mujeres protagonistas; y Alfonso Sastre pone en el punto de mira a “héroes humanos y precarios, malhablantes e irrisorios, [que] vienen a llamar la atención de los espectadores” (Forest, 1997: 40).

Estos autores realistas lo son “en tanto que quiere[n] ser testigo[s] de la realidad” (Oliva, 2006: 88). Martín Recuerda, por ejemplo, escuchaba las anécdotas del pueblo para poner en escena a “individuos protagonistas de escenas de costumbres contemporáneas” (Bottin, 2013: 564) y así representar con la mayor verosimilitud posible “los avatares del pueblo español y andaluz” (558). Alejándose del teatro de evasión, los dramaturgos de la época mostraban una realidad oscura, pesimista y sin esperanza. *Historia de una escalera*, analiza Francisco Ruiz Ramón, “plantea el problema de imposibilidad, para las clases humildes, de realizar sus ideales de mejoramiento material, a la vez por falta de voluntad y por las circunstancias que le rodean” (342) y añade:

Aparentemente, el mundo social parece actuar como fatalidad sobre las criaturas dramáticas encadenadas a unas circunstancias de las que no logran liberarse, apresadas dentro de un espacio inmutable en donde han fracasado, fracasan y fracasarán los sueños y [sus] esperanzas y en donde la angustia del tiempo que pasa y no cambia nada es la experiencia radical de cada uno de ellos.

Juan Villegas otorgará el mismo sentido a la obra citada en el título del ensayo, estableciendo que “[*Escuadra hacia la muerte*] se caracteriza por ser una situación cerrada en la que se encuentran unos seres condenados a morir. Hay en ellos un ansia, un deseo - casi una necesidad constitutiva - de llegar a la felicidad. Esta [...] les es negada” (1967). Como resultado, se escenifica una “vida monótona, sin horizonte, [que] mostraba la pobreza, el aburrimiento, la soledad, la intolerancia y la mediocridad” (Bottin, 558) cuyos protagonistas, al igual que las dos generaciones de *Historia de una escalera*, se ven cercados por “la gran barrera que divide a los hombres en una serie de estadios económicos y de oportunidad social” (Ruiz Ramón, 342).

Los autores realistas presentan la tragedia de la época, en la que el héroe se ve arrastrado por “una situación dolorosa y cerrada” y que, en su propósito de dar con la libertad, la

felicidad o poner fin a la opresión (Forest, 41), se topan con lo absurdo “de la vida misma”, que les niega esa posibilidad sin dar explicaciones; “de manera que lo único que pueda hacer el personaje sea estallar en gritos de rebeldía o de dolor” (Morón Espinosa, 2013: 455).

Este interés por reflejar la sórdida experiencia del marginado, su falta de esperanza y la imposibilidad de escapar de la condena del destino nos recuerda significativamente al teatro de José Luis Alonso de Santos quien, como comprobaremos más adelante, remite al mismo tipo de protagonista. Encontramos otras coincidencias, también, con el *iberismo* de Martín Recuerda, cuyos temas más significativos eran

la injusticia social, la explotación del hombre por el hombre, las condiciones inhumanas de vida del proletariado, del empleado y de la clase media baja, su alienación, su miseria y su angustia, la hipocresía social y moral de los representantes de la sociedad establecida y la desmitificación de los principios y valores que les sirven de fundamento, la discriminación social, la violencia y la crueldad de las buenas conciencias, la dureza, impiedad e inmisericorde de la opinión pública, la condición humana de los humillados, del hombre de suburbio, del hombre al margen (Ruiz Ramón, 2005: 487).

La forma de reducir la distancia con el público, a través del canto, la música y el baile, que fundamenta el teatro del autor de *Las Salvajes del Puente San Gil*, coincide de forma similar con el uso de la cultura popular por parte de Alonso de Santos; y será también un rasgo común la intrascendencia de la palabra en favor de la acción “para comprender la angustia de un personaje” (Morón Espinosa, 456).

Estas ideas, que acercan al autor de *Yonquis y yanquis* y *Salvajes* al teatro realista de principios del siglo XX, nos trasladan, además, a las características del cine quinquí que hemos analizado hasta el momento. No obstante, si hay un punto donde se bifurcan ambos caminos es en el hecho de que, mientras que la generación de Buero Vallejo y Sastre anclaba a sus protagonistas a un “antiheroísmo” carente de nobleza (Oliva, 88) por el cual “cada uno de ellos es culpable de haber elegido mal, de haber elegido contra sí mismo” (Ruiz Ramón, 342), el teatro de Alonso de Santos explota la frustración e impotencia surgida de la oposición del destino a la felicidad, y contra la que el ser humano, en su pequeñez, no tiene herramientas.

La crudeza del Teatro Realista se diluiría a partir de los años 80, en los que

el panorama cambia algo en el sentido de que el entusiasmo y el optimismo traídos por la incipiente democracia, y todos los cambios sociales de la Transición, se intentan conjugar con el realismo, creando una nueva estética en la que se analiza la realidad y sus problemas de manera divertida (Morón Espinosa, 121)

En este contexto Alonso de Santos iniciaría su andadura en el costumbrismo, con los estrenos de dos de sus obras más míticas: *La Estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*. A partir de aquí, su teatro se iría amoldando a las exigencias de una sociedad en transformación constante y pasaría a adoptar la estética neorrealista que marcaría la última década del siglo XX.

5.1.2. Contexto teatral de finales de los años 90: el Neorrealismo.

Como dice Antonia Amo Sánchez en su ensayo “La fauna urbana en el teatro de José Luis Alonso de Santos”, hablamos de un autor que ha “jalonado la historia del teatro español de las últimas décadas” (2004: 151): desde sus orígenes en el “nuevo teatro español”, la vanguardia, hasta llegar a su última etapa en la que, - aquí se sitúan *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*-, nos centramos en exclusiva.

La tercera fase del dramaturgo se ha emplazado en lo que puede definirse como Neorrealismo y que surge, en parte, ante la falta de interés que demostró el público por su antecesor: el Nuevo Teatro español. Juan Ignacio Ferreras pone el punto de mira en el espectador, al que tacha de “maleducado”, por inclinarse hacia “el teatro convencional y la comedia burguesa de evasión”, en lugar del teatro “subterráneo, de alcantarilla, inédito, no estrenado y vanguardista” que se desarrolló en los años 70 (1990: 79). La escena teatral se había desligado por completo de su público que, a raíz de eso, dejó de sentirse identificado y perdió el interés (Oliva, 2004a: 150); en consecuencia, los dramaturgos que se habían asentado en el teatro independiente, transformaron sus obras hasta crear una serie de “fórmulas mixtas, de un teatro de aparente divertimento pero con cargas de profundidad manifiestas, o de un teatro trascendente que no deja de ser baladí” (Oliva, 2004a: 151). Wilfred Floeck vincula este cambio de dirección a la conflictiva situación política y social del siglo XX, que podría haber contribuido “al rechazo de una posmodernidad radical y hasta al descrédito general de la noción de posmodernidad que, para muchos, está ligada inseparablemente con la idea de indiferencia y arbitrariedad” (2004: 195). De esta forma, los valores existencialistas y el cuestionamiento del sentido, se compaginaban con un

“sentimiento de responsabilidad frente a una realidad considerada cada vez más como insuficiente y degradada” (Floeck, 2004: 195).

Se desarrolla, así, una estética neorrealista propia, innovadora y experimental que incluía “las experiencias de los nuevos medios de comunicación, las modificadas costumbres de percepción y el estilo de vida de la gran ciudad” (201); todo ello expresado “a través de la fragmentación caótica de una trama coherente, de la deconstrucción inquietante de los personajes dramáticos y la carnavalización grotesca de la realidad cotidiana” (196). Borja Ortiz de Gondra lo resume como un

teatro político que se refiera al destino de los personajes marginados y que, además, se preocupe de ofrecer soluciones. [...]. En este sentido, puede decirse que es una estructura comprometida, arriesgada y poco complaciente, una escritura que hurga en las heridas, que intenta revolver conciencias. El escapismo, el nihilismo o la poeticidad tienen poca cabida en los escenarios” (2000)

Se desarrolla una nueva Ética Posmoderna de “aceptación de lo ajeno” que daba “derecho de existencia y de participación a opiniones [y realidades] distintas” (Floeck, 203) que se mantenían en los márgenes de la periferia y la marginalidad. En “¿Entre posmodernidad y compromiso social?”, Wilfred Floeck menciona la obra de Paloma Pedrero y a Ortiz de Gondra como referentes. A la primera, por su “modelación de la búsqueda de identidades sexuales marginadas”; al segundo, por tratar “los problemas de minorías étnicas y raciales” (204).

Para representar estas *otredades*, además de las nuevas preocupaciones que asfixiaban a la sociedad de los ochenta y los noventa - “las relaciones interpersonales problemáticas, la incomunicación, la soledad y crisis de identidad hasta la violencia, xenofobia, marginación social, las drogas y los conflictos étnicos y raciales” (Floeck, 201) - se recurría a técnicas innovadoras. La obra de Fermín Cabal, *Caballito del diablo* (1985), es ilustrativa de ello:

presenta una estructura radicalmente fragmentada puesta al servicio de la representación del “mundo alucinante de la droga dura, un mundo caracterizado por la violencia y la brutalidad, la incomunicación y la soledad, la muerte y la desesperación, un mundo degenerado sin signos de esperanza y que obliga al espectador a reflexionar sobre esa misma realidad (196-197)

Autores como Josep Benet i Jornet, José Sanchis Sinisterra y el mismo José Luis Alonso de Santos se enmarcan dentro de este grupo que, de acuerdo con César Oliva, presidían la escena española finisecular y cultivaban la comedia burguesa, “por muy sofisticado que [hubiera sido su teatro] en un momento dado” (2004b: 152).

No obstante, no podemos olvidar que, a pesar de haber abandonado la experimentación vanguardista, este teatro se fundamentaba en un compromiso que lo convertía, en palabras de Juan Mayorga, en “una tarea moral” que mostraba “la violencia allí donde se da permanentemente” (Floeck, 200). En cuanto a esto, en sus “Once notas sobre el arte y su función”, Alfonso Sastre diría: “el arte, por el simple hecho de revelar la estructura de la realidad, cumple - en un sentido muy amplio, metajurídico, de la palabra justicia- una función justiciera. Esto nos hace sentirnos útiles a la comunidad en que vivimos, aunque ésta, en ocasiones, nos rechace (5).

En consecuencia a esta preocupación social y moral, los dramaturgos comenzaron a desarrollar este costumbrismo *perfeccionado*, entendido como con un conocimiento más profundo de la realidad (Oliva, 2004b: 115). El propio Alonso de Santos lo define como:

buscar lo particular de una época, lo vivo de la cultura de una ciudad, de un barrio: su lenguaje y sus problemas esenciales y específicos que lo caracterizan frente a otras ciudades y otros barrios; un realismo que dibuja la situación específica de un entorno con rasgos peculiares y propios, sacados de la vida. Trata, pues, de atrapar una porción de la realidad, un “documental del entorno”, frente al cosmopolitismo de lo universal (358)

Durante los primeros años, el humor destacó entre los recursos utilizados por esta vuelta al Realismo. Para los dramaturgos era la forma adecuada de acercarse a los problemas contemporáneos y, más concretamente en Alonso de Santos, demostraba también “un afán de dar cariño, de dar algo a la gente, de alegrar un poco esa dura vida que llevan encima” (Piñero, 335) a los *marginados*, que serían extraídos de los barrios españoles para situarlos en el escenario.

Para recuperar la conexión con el público, los dramaturgos comenzaron a escribir *desde dentro*, es decir, desde un conocimiento total del teatro en sí mismo y del entorno (Piñero, 117).

Esta familiarización es visiblemente palpable en *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*. En estas obras se representa una realidad “poco grata, fea, cruda y cruel, caracterizada por un apreciable número de personajes salidos de ese medio sórdido e ingrato, con terribles historias detrás”, es decir, en palabras de César Oliva, una realidad “coherente con la sociedad contemporánea” madrileña con sus solares y vehículos abandonados (2002: 17). En esta observación de la realidad se conjuga a la perfección la intención representativa del cine quinquí. Como apuntábamos en el anterior apartado, este género de películas se ha definido como un “infrarrealismo” que nace con “deseo de mostrar los aspectos marginales de la sociedad” (Martín-Cabrera, 111).

Para enfatizar la identificación del público contemporáneo a aquello que está representado, el lenguaje cobra también mayor importancia, tanto sobre el escenario como en la gran pantalla. Yvette Sánchez destaca la construcción y el diseño del ritmo a través del trabajo consciente y con ahínco de los diálogos, que dota de “cierto grado de artificiosidad y teatralidad en el lenguaje” (2004: 241). La forma de hablar de cada personaje debe ser única y particular, pues son las que les definirán ante el espectador: “sus conflictos, sus metas, sus emociones, sus relaciones con el entorno, su posición social, sus logros y fracasos, y su manifestación externa como seres vivos” (Alonso de Santos, 312). Del mismo modo, el lenguaje ayuda a distinguir entre individuos y grupos sociales, además de revelarnos sus sentimientos y pensamientos” (Gary E. Bigelow citado en Piñero, 379). Si en el cine quinquí los personajes hablan el lenguaje “de la calle”, en la obra de Alonso de Santos, también; y en las obras que nos competen encontramos numerosos ejemplos de ello. En *Yonquis y yanquis*, por ejemplo, Nono comparte el léxico quinquí: “es cojonuda la pipa esta” (Alonso de Santos, 2002b: 92), “¿Ah, sí? ¿Estabas mejor en el trullo que tomando unas cañas con los colegas, tronco?” (Alonso de Santos, 2002b: 114); y el discurso de Taylor, el soldado estadounidense, se configura mezclando el inglés con un español torpe: “These are all a bunch of wankers. Españoles muy graciosos siempre. Americanos nos metemos risas por los huevos” (Alonso de Santos, 2002b: 123).

Con el avance de la década de los años 80 a la de los 90, se observa un cambio en el paradigma social y, por tanto, en el tipo de personajes - y de experiencia de la realidad - que se llevaba a escena. Si proveníamos de un teatro que mostraba a los *olvidados* de una forma liviana y con un tono esperanzador - como ocurre en *Bajarse al moro*, donde “aunque la solución sea la aceptación del fracaso, [se] deja abierta una puerta abierta a la esperanza” (Oliva, 2004a: 167) -; al llegar a los noventa, desaparece por completo. A partir de entonces, comienza a oscurecerse con el uso de “la ironía mordaz, el cinismo y el gusto por el

escándalo, la provocación y el desafío, el gusto por el juego, la incongruencia, la paradoja y el aforismo” (Reck, 2004: 321), y comienza a acercarse más a la tragedia quinqué, donde los protagonistas eran “jóvenes marginados de las grandes ciudades [...], con los dominantes temas de la violencia, la droga, el sexo, el paro y las relaciones personales” (Sánchez, 252). Es significativa, como ejemplo del cambio de actitud y atmósfera social hacia una violencia desproporcionada, la reiterada alusión a los *skinheads* - grupo radical, xenófobo y agresivo que invadió las calles en esta década - en múltiples autores de la época como Yolanda Pallín, Alberto Millares, Ortiz de Gondra, Mayorga, Guillermo Heras y, por supuesto, Alonso de Santos (Sánchez, 2004: 250).

Para el tratamiento de esta nueva realidad, el “humor” quedó fuera de lugar y se transformó en el “humorismo” que Isabelle Reck definió como la clave estética del teatro español de los noventa.

La autora define el *humorismo* como “un proceso psicológico que hace pasar un sentimiento al opuesto mediante la reflexión” (Reck, 329). En escena, el espectador se enfrenta a formas muy específicas de la violencia - en sus diversos formatos- que marcaron esos años: “las enfermedades de esta época (Sida, cáncer, droga), la violencia racista y la muerte (suicidios, guerras, crímenes y asesinatos) [...] que ponían en evidencia la ironía de la vida y de una visión humana entre pesimista, desesperada, desengañada y hasta trágica” (Reck, 321). Este cambio de actitud se deduce del malestar que se podía estar gestándose en toda una generación. El cine, la televisión y los videojuegos exponían, de forma rutinaria e indiscriminada, “imágenes de violencia y muertes espectaculares (Reck, 328) y en consecuencia ese “hiperrealismo de la violencia, la muerte y la sexualidad” surge de forma “imprevisible, repentina e incongruente” en el espacio escénico (Reck, 327). La influencia de lo audiovisual afectó, también, al manejo de las acciones dramáticas que, de acuerdo con César Oliva, adoptaron la “agilidad del videoclip” (2004b: 319) y en el caso de Alonso de Santos, a la hora de utilizar “técnicas del montaje cinematográfico” (Amo Sánchez, 2004: 152). La hipótesis que baraja este trabajo es que, en efecto, parte de dichas influencias cinematográficas pudieron provenir del cine quinqué.

Hasta ahora, hemos tratado algunas de las características que, de acuerdo con César Oliva, definirían el teatro Neorrealista de los años noventa: la estética realista, el rigor léxico, la influencia de los *mass media* - especialmente el cine - y el tratamiento de temas urbanos; y hemos comprobado, además, su relación con el cine quinqué de los 70.

Para concluir con este apartado podríamos determinar que el realismo de los años noventa da una vuelta de cuerda al estilo, como hizo la gran pantalla, para crear una obra

dramática “comprometida”, que “plantea conflictos sociales de la realidad española de estos años que está exigiendo a gritos que el autor de con ella voz a las víctimas sociales, a los desprivilegiados, a lo que luchan agónicamente por sobrevivir de alguna forma” (Rodríguez Richart, 2004: 165).

5.1.3. Intermedialidad. Concepto y uso en Alonso de Santos.

La aplicación de técnicas cinematográficas en el teatro se configura, como hemos observado, como una de las características más destacables de las innovaciones que introdujo el Neorrealismo. Como parte de esta corriente, también observamos en el dramaturgo esta influencia. Siendo nuestra hipótesis que, aprovechando esta circunstancia, el dramaturgo incorporó, no solo estas técnicas, sino también ciertas características propias del Cine Quinqui para atraer a un público dedicado, hemos visto necesario comentar brevemente ciertas nociones de intermedialidad - en tanto que la relación entre el cine y el teatro a lo largo del siglo XX ha contribuido a la evolución que a día de hoy reconocemos en ambas disciplinas -, incluyendo la ocurrencia de la misma en el teatro de Alonso de Santos.

A día de hoy, hablar de cualquier disciplina artística trae consigo una alusión a la intermedialidad, es decir, “the co-relation of media in the sense of mutual influences between media” (Kattenbelt, 2008:21). En *Teatro y cine*, Rosa de Diego y Eneko Lorente coinciden, apostando por las “revoluciones estéticas del siglo XX [que] han roto fronteras entre géneros y artes y han asociado, fusionado, las artes plásticas de la música, la literatura, el teatro y el cine” (2010: 13). Este eclecticismo de las creaciones artísticas se ha analizado como una “necesidad impuesta por el marco tecnológico” posmoderno (Ríos Carratalá, 2013: 79), donde se ha derribado cualquier tipo de frontera entre géneros. Cada disciplina contemporánea se ha visto influenciada, en mayor o menor medida, por la medialidad, y ha generado lo que Susan Sontag llama “synaesthesia” entre pintores, escultores, arquitectos, compositores, escritores, y artistas, en general (1966: 36).

Atendemos a la relación que nos compete: cine y teatro. Para hablar de intermedialidad entre estas disciplinas - y ante el número de críticos que las consideran entidades irreconciliables (24) - hacemos alusión al ensayo de Chiel Kattenbelt, en el que define y diferencia los conceptos de multimedialidad, transmedialidad e intermedialidad. La autora insiste en que, para que la aplicación de esta última sea coherente, el efecto de influencia debe ser mutuo; esto es, considerando dos medios de expresión cultural debemos encontrar tanto en el precedente como en el medio más moderno, los efectos de esta relación (2008: 25); algo que ocurre entre ambas disciplinas puesto que, atendiendo a De Diego y Lorente

“existe una pasarela de flujo ininterrumpido entre el cine y el teatro: fusiones, encuentros, diálogos, adaptaciones, reescrituras, trasvases, hibridaciones” (2010: 13).

Inciendo en el avance de la historia, siendo el teatro un predecesor asentado del cine, parece lógico que haya ejercido su influencia sobre él como, de hecho en sus orígenes, ya hizo. Hablamos, por ejemplo, del uso de actores y directores, de los decorados, de maquillaje y vestuario, de luz y sonido, y sin duda “esa relación imaginaria entre espectador, actor y personaje” (De Diego, 13). Adicionalmente, se ha hablado de la teatralidad del cine primigenio, que conservaba

la famosa regla de las tres unidades - de lugar, tiempo y acción - que antaño había conocido *el teatro clásico*. De este modo, las diversas anécdotas filmadas presentaban una acción que no suponía más que un solo cuadro locativo (lugar) y un solo segmento temporal (Gaudreault y Jost, 32)

Con la incorporación del sonido, el perfeccionamiento del lenguaje cinematográfico fue el resultado de la “fructífera incorporación de elementos y recursos procedentes” de la escena (Pérez Bowie, 2004: 575), entre los que se incluyen la trasposición de decorados, el enfrentamiento de la cámara al objetivo como el espectador al escenario en el patio de butacas o la filmación fija de planos de conjunto. Más adelante, al llegar a la “teatralidad postmoderna” (Pérez Bowie, 2004: 576), el cine se enfrentaría al cine de fábrica de Hollywood “para recuperar una impresión de realidad en formas culturales y lenguajes artísticos fuertemente estereotipados” y denunciar “la falsedad de las historias representadas, expuestas como procesos de montajes de un espectáculo, frente a la realidad performativa de su acto de construcción escénica y filmica”. El cine, de esta manera, pretendía “evidenciar la naturalidad del universo en que transcurre la historia” (Pérez Bowie, 577).

Simultáneamente, el teatro se vio también influido por el éxito del cine. Esta relación simbiótica se empieza a producir a partir de los años 20. Además de la adopción de técnicas en cuanto a escritura y escenografía, Pérez Bowie señala la dirección críticamente opuesta que tomó el teatro. Si el cine buscaba la naturalidad y para ello extrajo ciertos elementos de su predecesor, el teatro, enfrentándose a la “mímesis naturalista, [...] encuentra un sólido apoyo a esa rebelión en las teorías del montaje cinematográfico y en su principio de que la función del arte no era tanto la imitación de la realidad como el de reproducir con sus propios medios el funcionamiento de esa realidad” (Pérez Bowie, 582). El autor continúa, incidiendo en cómo “la gente del teatro” empieza a considerar

los nuevos hábitos perceptivos, cognitivos y epistemológicos de unos espectadores formados en el cine y en la televisión cuya experiencia de lo fragmentario, de la pluralidad -el zapping- le incitan a construir un sentido para cada signo: así son cada vez más frecuentes en escena la utilización de los efectos del ralenti, las inserciones de flash-backs del pasado, de fragmentos de conversación, de informaciones radiofónicas, de desplazamientos bruscos de los actores, etc. (583)

Bruhn y Schrimarcher concretan que, a pesar de que los estudios intermediales son de creación reciente, la intermedialidad como hecho se remonta hasta la Grecia clásica, donde se combinaba teatro, música y danza (10). En España, los dramaturgos de la Generación del 27 se vieron envueltos en este intercambio de influencias desde antes de la Guerra Civil. Además de adaptar sus obras a la pantalla, muchos de ellos se convirtieron en guionistas y se encargaron de la redacción de diálogos, de la traducción al español, la dirección artística, etc. Inmersos en este mundo, sus obras teatrales se renovarían (Ríos Carratalá, 39). A partir de los años setenta, los dramaturgos volverían a trabajar, esta vez, para la pequeña pantalla y RTVE contaría con ellos para las adaptaciones a televisión de todo tipo de textos literarios (42). Entre ellos, encontramos a José Luis Alonso de Santos que llevó a cabo trabajos como *Eva y Adán*, *agencia matrimonial*, una serie cómica de veinte episodios que se estrenó en 1990¹⁸.

No obstante, para hablar de la aplicación de las características del cine quinqueni en la obra de Alonso de Santos no podemos limitarnos a mencionar la actividad productiva que el escritor llevó a cabo en relación a la pantalla. En cuanto a esto, vemos interesante comprender la figura de José Luis Alonso de Santos como un sujeto de la sociedad contemporánea y, como tal, desarrollado bajo la influencia de la mediatización de la cultura.

Ya existían nociones de la influencia que la cultura ejerce sobre el desarrollo intelectual, social y cultural del ser humano, y sobre la configuración de la realidad, mucho antes de que la tecnología de masas como el cine o la televisión irrumpieran en la sociedad. De acuerdo a Lawrence Grossberg en sus primeros pasos hacia los Estudios Culturales, la cultura -

¹⁸ “EVA Y ADÁN, AGENCIA MATRIMONIAL”, 2023. En: *Wikipedia*, *la enciclopedia libre* [en línea]. 8 feb. 2023 10:37 [Consulta: 1 de junio de 2023]. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Eva_y_Ad%C3%A1n,_agencia_matrimonial

entendida por Stuart Hall¹⁹ como las prácticas culturales, representaciones, lenguajes y costumbres construidas por una sociedad en particular - se considera “crucial”

para la construcción de los contextos específicos y las formas de vida humana y de la realidad que habitamos. Los seres humanos viven en un mundo que es, al menos en parte, creado por sí mismos, y ese mundo se ha construido mediante prácticas que construyen y transforman las realidades discursivas y no discursivas (ambas materiales) en forma simultánea e íntimamente interconectada. No sólo están articulados culturalmente cada práctica o evento humanos, sino que las prácticas culturales se encuentran constantemente involucradas en la producción continua de la realidad, no necesariamente como logro intencional de las acciones humanas (Grossberg, 2009: 32)

En base a esto, Grossberg apunta que “las vidas cotidianas de las personas están articuladas por la cultura” (17). No obstante, atendiendo a la definición citada por Hall anteriormente, también podemos entender la “cultura” como el conjunto de *productos* - intelectuales y/o materiales - realizados en sociedad y que, en relación de reciprocidad, alimentará y se verá alimentada por la ya existente. Comprendemos así el vínculo creado entre teatro y cine que desarrollábamos al principio de este epígrafe y que plantea como inevitable la influencia entre ambas artes.

Si más adelante nos adentramos en una cultura moderna drásticamente supeditada a los recursos mediáticos (Roosinda y Surayah, 2017: 19), podemos entender que las nuevas formas de cultura transmitidas a través de ellos influyan de igual forma sobre su audiencia, donde situamos, lógicamente, a Alonso de Santos.

Ya asentada su carrera como escritor en los años 80, no nos parece casual que el abandono del dramaturgo del teatro vanguardista en favor de una producción centrada en los problemas de la sociedad de la época - el paro, la marginalidad, las drogas o la delincuencia- coincidiese temporalmente con un momento en el que los jóvenes habían abandonado el teatro por otro tipo de ofertas culturales, i.e. el cine (Oliva, 2004a: 196). En el año en que Alonso de Santos estrenó su primera obra dentro de esta tercera etapa - *La Estanquera de Vallecas* (1981) -, el furor quinqueni ya se había desatado con la trilogía de *Perros Callejeros* (1977,

¹⁹ HALL, Stuart, 1996. “Who needs identity?”. En Stuart Hall (ed.), *Representations. Cultural identity*. Londres: Sage publication. Citado en ROOSINDA, Fitria W. y Surayah SITI, 2017. “The Construction of Media and Cultural Studies Theories”. En *Advances in Social Science, Education and Humanities Research* [en línea], vol. 150, p. 19.

1979 y 1980), *Navajeros* (1980), y *Deprisa, deprisa* (1981). El eco de estos títulos aún perduraba cuando unos años más tarde se estrenó uno de sus mayores éxitos: *Bajarse al moro* (1985).

“Espía de su tiempo” con un afán incuestionable por comunicarse de forma efectiva con el público (Piñero, 16), supo adaptar su obra a las demandas de esta nueva generación de espectadores con unas exigencias, tanto a nivel técnico como lingüístico o temático, completamente diferentes. En cuanto a esto, Juan Antonio Ríos Carratalá considera que:

la recepción de las obras creativas está condicionada por la tecnología. La existencia en la actualidad de un lector de literatura o de un espectador de teatro, aislados de cualquier medio audiovisual, sería un anacronismo. A diferencia de otros períodos históricos, el destinatario de una creación literaria ve cine o televisión, se conecta a Internet con la posibilidad de acceder a un vasto archivo audiovisual, y escucha radio o grabaciones por los más diversos canales. Su receptividad ha cambiado notablemente por esta confluencia derivada de las innovaciones tecnológicas, así como su capacidad para decodificar códigos lingüísticos que le permite una interactividad impensable en otras épocas (10-11)

Desde el punto de vista de contenido, su interés principal apuntaba a lo que le sucedía a los que eran como ellos, en las calles, y buscaban verse representados y comprendidos. Como diría Margarita Piñero, “los problemas que trataban de resolver [sus] personajes en el escenario eran los mismos que los que tenían que solucionar los que estaban sentados en el patio de butacas” (2005: 413).

En líneas generales, la incorporación de elementos cinematográficos a sus piezas teatrales es observada por Antonia Amo Sánchez, que relaciona la evolución de su teatro “respecto a las formas y los planteamientos ideológicos” a “una influencia mayor de las técnicas de montaje cinematográfico” (152).

Siguiendo este camino argumental, merece mención el uso de la música o la escenografía en las obras citadas de Alonso de Santos, ambas propuestas para acercar la realidad a los espectadores acostumbrados al “mínimo esfuerzo” imaginativo que solicita el cine (Alonso de Santos, 2002b: 21). Las detalladas descripciones de la escenografía encontradas tanto en *Yonquis y yanquis* como en *Salvajes*, además de los efectos sonoros que acompañan a la trama - el ruido de los aviones del ejército (primera) o el *Ska* de Raúl y Mario (segunda) - colaboran en reducir la distancia con el espectador que siempre se ha asociado al teatro en comparación

con el cine. Esta desventaja, sorteada por el ingenio de Alonso de Santos, la explica García Barrientos: la cinematografía tiene como obligado cumplimiento “que el ojo del espectador se identifique con el ojo de la cámara, que mira el mundo ficticio *desde dentro*” (2007: 131); por el contrario, el teatro debe recurrir a signos que representen el espacio - la escenografía -, que lejos de representar la realidad per se, podían acercarse a ella con congruencia (2007: 145). En el XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnología de la UNED, realizado en 2001, Alonso de Santos llevó a cabo una intervención en la que planteaba las diferencias y similitudes entre el cine y el teatro. Aquí, menciona un ejemplo que ilustra, precisamente, la teoría de García Barrientos. El dramaturgo explica:

para nosotros [los dramaturgos], en nuestro imaginario teatral el mar es una tela azul, o un signo de cualquier otro tipo; mientras que si nos imaginamos el mar dentro de una ficción cinematográfica, es el mar de verdad el que vemos en nuestra imaginación. Y no solo el mar, sino un mar generalmente poetizado por la imagen, y con una música de fondo que le acompaña.

En el teatro, el mar es un símbolo, una convención representativa. En el teatro contamos sólo con unos metros cuadrados de espacio; en el cine, se cuenta con todo el espacio del mundo (2002a: 19).

Alonso de Santos habla de signos que encienden la llama de la imaginación del espectador; sin embargo, al enfrentar el texto de *Yonquis y yanquis*, por ejemplo, lo que encontramos es una contextualización espacial, de fuerte carácter literario, que proyecta en nuestra mente los planos generales que Antonio de la Loma o Eloy de la Iglesia incluían al principio de sus películas:

Plaza sin salida en el barrio obrero y marginal de “Las Fronteras” cerca de Madrid, donde está situada una base americana. Suelo de tierra, casas protegidas en un lateral y, al fondo, un muro desconchado en el que destacan unas pintadas de “¡Bases no, yanquis fuera!”. En el otro lateral unas telas metálicas cierran la plaza convirtiéndola en el lugar ideal para arrojar desperdicios y basuras. En lo alto unos carteles publicitarios con marcas de tabaco y pantalones americanos. A la izquierda, en primer plano, un viejo coche abandonado a medio desguazar. Al otro lado, un roto tobogán municipal para niños y sobre él una farola que

completa con su pobre luz amarillenta la que sale por las ventanas de las casas.

(2002b: 57)

En esta acotación, en la que el dramaturgo utiliza incluso un lenguaje cinematográfico al hacer referencia a “planos”, llega a añadir los sonidos que complementan la escena - exactamente como comentaba en el ejemplo de la filmación del mar:

Perros, televisiones con algún concurso ramplón, llanto de niños, ruido de peleas familiares y el claxon de algún coche lejano. Poco a poco se va imponiendo a los demás ruidos de la música de una balada que se escucha en alguna televisión cercana. [...] De pronto, todo se rompe por el estruendo de unos aviones que, a su paso por el cielo, hacen temblar la tierra. (Alonso de Santos, 2002b: 57-58)

Por extensión, la intermedialidad con la que comenzábamos el epígrafe se hace evidente, además, en cuanto a una temática compartida (el joven quinqui y su contexto de marginación), mayoritariamente, aunque también en cuanto a la representación exacerbada de los caracteres - la violencia, la sexualidad, el frenetismo. Estos y otros aspectos serán los que desarrollaremos en el siguiente y último punto: el “análisis quinqui” de *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*.

5.2. Aplicación del “análisis quinqui” a las obras de José Luis Alonso de Santos: *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*.

Hasta el momento, el desarrollo de este ensayo ha pretendido poner en antecedentes al lector para alcanzar este apartado con una serie de ideas: en primer lugar, las diferentes características que configuran el Cine Quinqui dentro de un género específico; también, la coetaneidad del mismo con el cambio de estilo del dramaturgo José Luis Alonso de Santos; y por último, que el afán del autor por ser un *escritor de su tiempo* y comprender a su público le podría haber llevado a innovar en su teatro a través de la incorporación de temas y técnicas de la cultura cinematográfica popular - a lo que aludíamos como intermedialidad - entre las que nosotros, en esta investigación, destacamos, precisamente, el Cine Quinqui.

Para corroborar o desmentir nuestra hipótesis, nos disponemos a realizar un *análisis quinqui* mediante la aplicación de las características extraídas con anterioridad. Siendo este nuestro propósito, trazaremos un puente entre el género filmico y las piezas dramáticas desde

el ámbito de lo general, primero - intención autorial moralizante o crítica, y uso de la tragedia para reflejar la realidad del quinquí -; y desde lo particular, después, limitándonos a estudiar los personajes, espacios y temas más interesantes, de cada una de las obras, en relación a las películas quinquís, pese a que debamos descartar otros elementos de análisis que podrían resultar interesantes tanto para una lectura crítica de las obras en su total complejidad como para un estudio del escritor.

5.2.1. Intención autorial:

Desde sus orígenes, el cine quinquí se desarrolla con una voluntad activa de trasladar el “aura autorial” hacia una verdad objetiva (Martín-Cabrera, 112). Pretendía abrir una ventana hacia los sectores olvidados de la sociedad, marginales, embudidos por el sufrimiento, las injusticias, la pobreza y violencia sistemática extremas, la delincuencia y la drogadicción (Torres, 69-70). En su contexto teatral y con un afán de acercamiento a la sociedad y de lograr una comunicación directa con el público para el que representaba (Piñero, 298), Alonso de Santos atendió a las problemáticas sociales contemporáneas, y estaba, como afirma Marga Piñero: “decidido a escribir sobre las peripecias del hombre de la calle, el hombre corriente, el antihéroe” (354) a partir de lo que la autora considera una “lectura lúcida de la realidad” (335).

José Rodríguez Richart comenta que este viraje de estilo, dotó a sus obras de un “realismo casi testimonial y documental” (163). En las obras de Alonso de Santos observamos la intención de llevar al escenario

lo particular de una época, lo vivo de la cultura de una ciudad, de un barrio: su lenguaje y sus problemas esenciales y específicos que lo caracterizan frente a otras ciudades y otros barrios; un realismo que dibuja la situación específica de un entorno con rasgos peculiares y propios, sacados de la vida (Alonso de Santos, 1998: 358)

Siendo esta la explicación que el propio autor ofrece del costumbrismo, nos permitimos incluir sus obras neorrealistas en este género, definidas, adicionalmente, como un “documental del entorno [para] atrapar una porción de realidad [...] frente al cosmopolitismo de lo universal” (Alonso de Santos, 1998: 358). A través del lenguaje, la caracterización de los personajes y la puesta en escena de elementos reconocibles por el público - problemáticas contemporáneas como el paro o la delincuencia juvenil, o incluso referencias a la cultura

popular como las películas de John Ford que disfruta el comisario de *Salvajes*, la música *ska* o el “*baile bakaladero*” que imita Raúl en esta misma obra (Alonso de Santos, 2002c: 179) - el autor es capaz de crear una ficción reconocible para el espectador, pues ve su contexto reflejado frente a él en el escenario. No obstante, esta representación no es baladí y, por supuesto, trae de la mano un objetivo muy concreto, un compromiso social demostrable en su planteamiento de “los conflictos [...] de la realidad española de estos años que están exigiendo a gritos una solución” (Rodríguez Richart, 2004: 165). Citando al dramaturgo:

“Es como un labrador ante el campo [...]. Mi campo es la relación de mi realidad con los conflictos sociales y los comportamientos humanos que me afectan y en ese campo yo trato de dar respuestas y de resolver [...] esa angustia que la gente vive”²⁰ (en Rodríguez Richart, 2004: 170)

Ya comentábamos, en el análisis del género en el que se enmarca el Cine Quinqui - Neorrealismo - esta “vocación documentalista” (Matos-Martín, 95) a la hora de representar “algunas de las formas de opresión y de sufrimiento humano que durante la dictadura [...] difícilmente se habían podido problematizar de un modo crítico y abierto” (Torres, 69-70). De esta manera, tal y como se observa en las películas, el teatro de Alonso de Santos se hace “eco de los suburbios marginales”, configurando un “género [que] narra la vida y aventuras de aquellos jóvenes” (Matos-Martín, 94). Para Rodríguez Richart la intención del autor es clara: “exponer casos representativos y su visión personal de unos graves problemas que tiene planteados la sociedad española actual, sometida a un profundo proceso de transformación en su población” (166).

Compartiendo línea de salida, del mismo modo en el que el Cine Quinqui surge como una queja ante la exaltación falangista de un “campesinado pobre y feliz” (Torres, 70), y como una “verdad social, prosaica e incómoda de contemplar. y contrastar con la España de las grandes esperanzas y miradas limpias al futuro que uno tiende a asociar con la Transición (Matos-Martín, 2015: 95), observamos una evolución en Alonso de Santos que “deja de lado el humor amable e irónico, quedándose únicamente con las bofetadas [“a nuestro confort”²¹]

²⁰ CABAL, Fermín y José Luis ALONSO DE SANTOS, 1985. *Teatro español de los 80*. Madrid: Fundamentos. Citado en RODRÍGUEZ RICHART, José. (2004) “Temas sociales conflictivos en el teatro de José Luis Alonso de Santos”. En Wilfred FLOECK y M^a Francisca VILCHES FRUTOS. *Teatro y Sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana. pp. 161-174 (p. 170)

²¹ TORRES MONREAL, Francisco, 1991. "La conciencia apresada". En *El Público*, no. 83, p.80. En AMO SANCHEZ, Antonia, 2004. “La fauna urbana en el teatro de José Luis Alonso de Santos”. En Wilfred FLOECK y M^a Francisca VILCHES FRUTOS. *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana. pp. 151-160

(Amo Sánchez, 153) para “demostrar las consecuencias nefastas de un proyecto económico mundial que deja a unos en la norma y a otros al margen” (158).

En cuanto a la intención que se esconde en torno a esta exposición de la realidad, Rodríguez Richart se refiere a una costumbre por presentar “temas sociales conflictivos, vistos generalmente desde una perspectiva crítica” (2004: 162) que el dramaturgo no duda en expresar con cierto grado de ironía en el programa del estreno de la obra de *Yonquis y yanquis*: “Pero, ¿no estarán estos temas sociales fuera de las modas de este fin de siglo decadente y posmoderno?” (2002e: 200). Al mismo tiempo, Antonia Amo Sánchez menciona “un ápice” (153) de intención moralizante para cuya transmisión los autores, tradicionalmente, han recurrido al teatro.

De acuerdo a De Diego y Lorente,

la formación del espectador en la dirección deseada es la tarea de cualquier teatro funcional. [...] Somete al espectador a una influencia sensitiva o psicológica, experimentalmente regulada y matemáticamente calculada para producir determinados choques emocionales [...] que permite percibir el aspecto ideológico de lo que se quiere mostrar (105)

En torno a esta cuestión, Alonso de Santos trata de aleccionar al público acerca de unos jóvenes que “pertenecen a otro diseño social, a un submundo que tiene que ver con la intolerancia, la droga dura, la incultura, la incomunicación entre generaciones y la degeneración de la comunicación” (Amo Sánchez, 154).

El mensaje que se refuerza es el de desproveerles de toda responsabilidad, victimizándoles (Gómez L-Quiñones, 175-176), que se vuelca sobre el sistema. En cuanto a esto, tanto Rodríguez Richart como Margarita Piñero ofrecen análisis parejos. El primero señala a “la sociedad o las circunstancias medioambientales [como] causantes de que la vida de esos muchachos tomara un rumbo anómalo” (169); la segunda, considera que el dramaturgo, reflexionando sobre su entorno, “construye sus obras a partir de la creencia de que una estructura social ejerce siempre una presión y coacción sobre sus miembros, especialmente mayor sobre los menos integrados” (404).

Bajo este convencimiento, el dramaturgo lleva a sus personajes a escena, enfrentando al público a una realidad desconocida debido a la manipulación mediática que, en esos años, ahogó a los barrios de la periferia. Instrumento político y de “desinformación” (Díaz Barrado,

241), la televisión “sirvió para moldear conciencias” (190), convirtiendo a los espectadores en cómplices de este sistema que transformaba a la juventud en seres hostiles y violentos.

En efecto, se ve necesaria la cita a *La semilla de la violencia* de Rojas Marcos que Alonso de Santos incluye en el programa del estreno de *Salvajes*, donde se plantea la maldad como un carácter que se estimula “por los ingredientes crueles del medio” y que es “el producto de un largo proceso evolutivo condicionado por las fuerzas sociales de la cultura” (Alonso de Santos, 2002e: 202). En esta misma obra, Berta, protagonista y voz de la concordia, alecciona al comisario - y al público - sobre este asunto: “Les hacemos así los demás, nosotros, lo que nos creemos buenos y honrados, y cerramos nuestra puerta o pasamos a su lado sin ayudarles” (Alonso de Santos, 2002c: 157). Líneas después, reitera: “hay que estar llenos de odio por dentro para hacer eso, ¿no cree? ¿Y quién cree que les ha metido ese odio? ¿Ellos mismos?” (Alonso de Santos, 2002c: 158).

Este parlamento, con un *nosotros* aplicable tanto al público - ciudadano de a pie condicionado por los estereotipos que rodean al marginado -, como al sistema, conserva el eco de la voz en *off* que introduce *Perros Callejeros*: “Todos estamos implicados en el problema y, en el fondo, todos somos culpables y debemos hacer algo remediarlo” (1977, 01:42); y también de la cita que Eloy de la Iglesia yuxtapone al plano general de Madrid al comienzo de *Navajeros*: “Los hombres no se hacen criminales porque quieran, sino porque se ven conducidos hacia el delito por la miseria y la necesidad” (1980, 00:26), es decir, por las circunstancias limitantes y opresoras del sistema.

José Luis Alonso de Santos emite un mensaje que “si uno quiere escuchar” (Alonso de Santos, 2002c: 200), invita a la reflexión crítica y moral de la realidad. Quiere que el público preste cuidadosa atención a Berta, tierna protagonista de *Salvajes*: “Una vez leí que nos volvemos todos miopes poco a poco de mirar sólo de cerca. Necesitamos mirar a lo lejos de vez en cuando, y descubrir otras gentes, otras maneras de ser...” (Alonso de Santos, 2002c: 172). A través de los personajes, sus acciones y la trama, el público debería “ir más allá de la inmediatez del discurso” (García Barrientos, 53) y extraer sus propias conclusiones.

5.2.2. Género: de tragedias cotidianas a tragedias quinquis.

Las fórmulas mixtas en las que trabaja Alonso de Santos, han generado cierta controversia a la hora de enmarcar sus obras dentro de un género concreto; especialmente, las más próximas a los finales de los noventa en las que, como hemos visto, adquiere una tonalidad mucho más sobria debido a, según el propio dramaturgo, “la inevitable madurez, creativa y existencial, que ofrece el paso del tiempo” (Amo Sánchez, 155).

Lo que marca significativamente el corpus creativo del autor es el uso de humor, utilizado como recurso para hablar de la experiencia de personajes que son incapaces de manifestarse por sí mismos al no tener un espacio dentro de la realidad en la que viven (Piñero, 147). De esta forma, las obras se cargan de profundidad dramática, peso, y se optimiza el reconocimiento del espectador en esos “personajes cotidianos, reales, cercanos” (Piñero, 2005: 368). Este uso de la comedia recuerda a la definición que da Aristóteles y que José Luis García Barrientos recuerda en la obra ya citada *Cómo comentar una obra de teatro*: “imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio” (249) - entendiendo por “hombres inferiores” aquellos que no pertenecen a la nobleza, es decir, “cotidianos”. Las obras se convierten en una “expresión poética de la realidad (encontrar belleza en la bajeza)” (Amo Sánchez, 153).

En *Yonquis y yanquis y Salvajes* encontramos algunas pinceladas de este humor, especialmente vinculadas a la simpatía que tiende a generar la demostración explícita de la picaresca: que Berta, una mujer de sesenta años, aproveche un aviso de bomba en *El Corte Inglés* para llevarse sin pagar una muñeca (Alonso de Santos, 2002c: 184) es un buen ejemplo; también del “humorismo” que destacábamos en anteriores apartados, pues trata de anecdótica una situación más que preocupante para la sociedad española de la época (la potencial amenaza de ETA). Sin embargo, los elementos trágicos son mucho más notorios y significativos, de la misma forma en la que en *Navajeros*, *Yo, El Vaquilla* o *Deprisa, deprisa* no pierden el carácter de tragedia con el que se llega al desenlace: la inevitable muerte de sus protagonistas - como ensaya Laureano Montero y al que se refiere Roberto Robles Valencia en *Fuera de la ley* (2015: 199).

Para Díaz Barrado, “la tragedia, acompañada casi siempre de violencia, es un componente esencial de la sociedad moderna” (233) y, en este sentido, tanto en *Yonquis y yanquis* como *Salvajes* observamos una “mirada desencantada hacia el entorno, llena de soledad y, a veces, melancolía” (378) que es común a los sainetes sociales en los que se ha encuadrado la obra del autor; pero si en los ochenta los personajes tenían un espíritu de lucha - trágico - por el que se “se agarran a cualquier circunstancia de la vida para la supervivencia” (Oliva, 2002: 12) y están marcados por un constante “anhelo imposible de una felicidad” (Piñero, 334), en los noventa esta esperanza queda completamente guillotizada por este nuevo elemento: la muerte, que dota a las obras de un “desencanto mucho más trágico y negro que el de las obras anteriores” (Amo Sánchez, 155).

No obstante, para hablar de estas “tragedias cotidianas”, no debemos limitarnos a la presencia de la Dama de la guadaña. Como expone el profesor Miguel Nieto Nuño en su

ensayo “La tragedia cotidiana: *Yonquis y yanquis* de José Luis Alonso de Santos”, “que la muerte tiña de carácter trágico el suceso representado no ha de [convertirlo] necesariamente en tragedia. [...] No lo serán porque representen hechos luctuosos, sino por la forma teatral bajo la que dichos hechos alcanzan su representación” (238).

Esto es fundamental para comprender la tragedia de ambas obras puesto que, mientras *Yonquis y yanquis* sí que adquiere su carácter trágico por la presencia de la muerte - que no la del protagonista -; la muerte, presente y ausente, bifurca su significado, convirtiéndose, por una parte, en un detonante para la esperanza pero, por otro, en una potencial demostración de la imposibilidad de escapar de las garras del destino. Para entender esto, vamos a detenernos en comentar ambas piezas por separado:

Ajustándonos al orden cronológico, comenzamos con *Yonquis y yanquis*. En esta, nos topamos de forma más que evidente con la representación clásica de “la resistencia que el mundo opone a la voluntad individual” que “envuelve la acción humana, determinándola lejos de toda comprensión guiada por la razón o el criterio de justicia” (Nieto Nuño, 250). El propósito activo de Ángel por cambiar de vida y dejar la criminalidad es inverosímil, pues siempre existirá una fuerza de enorme atracción que le arrastre de regreso a su submundo. Como Jaro (*Navajeros*), que se encierra en el apartamento de “La Mejicana” para evitar las tentaciones de su entorno, Ángel intenta trazar una línea divisoria con sus orígenes en el apartamento de Ana, su abogada y amante; esto resulta inútil pues, como decimos, no se puede escapar del cruel destino de la tragedia. Y al igual que Jaro vuelve a actuar junto a su banda porque no le queda otra alternativa, Ángel se verá envuelto en la pelea callejera que tiene como resultado la muerte de Ana y con la que el protagonista es castigado, como apunta César Oliva, no “con la muerte, sino con la vida” (2002: 28).

En cuanto a esto, la tragedia del protagonista es superlativa en varios sentidos, puesto que ya no solo está condenado a vivir en un contexto de marginalidad sino que, además, al eliminar a Ana - contacto con la sociedad y brújula de la moralidad -, desaparecen sus esperanzas de salir del barrio y cambiar de vida. Y no solo eso. Unas líneas antes del acontecimiento, Ana y Ángel tienen un encuentro en el coche abandonado en el que Ana se muestra desconfiada, “(*incómoda*)” (Alonso de Santos, 2002b: 126) y “(*empieza a estar asustada*)” (Alonso de Santos, 2002b: 127). De hecho, llega incluso a sugerir que quiere robarle: “Ángel, no tengo dinero. Solo las llaves de casa... y del coche” (Alonso de Santos, 2002b: 127). Esta conversación es de los últimos recuerdos que Ángel tendrá: la confirmación permanente de que incluso la única persona que alguna vez confió en que podía cambiar

también le da por perdido. Y entonces, ¿qué queda? Un dolor permanente; y es precisamente esto lo que le otorga el *sentido trágico* a la tragedia:

No hay salida, solo dolor, pues tan pronto como la salida aparece, diría Goethe, lo trágico se esfuma. Vivir en este continuo conflicto entre la razón y el sentimiento vital, es la única solución del hombre en el sentido trágico: cuando penetra en el conocimiento de que el mundo, la vida, no pueden dar una satisfacción auténtica, cae en la resignación (Alonso de Santos, 1998: 444)

La realidad es, de hecho, que ninguno de los personajes escapa de esta *tragedia ininterrumpida* pues todos ellos están atrapados en el barrio de La Frontera que ya desde el principio Alonso de Santos encierra, como marca la acotación inicial, en una “(Plaza sin salida)” (Alonso de Santos, 2002b: 57). Citamos al profesor Nieto Nuño:

Quedarán para siempre la resignación de la madre y la ilusión infantil de la hermana menor, degradada en las soeces conversaciones de Charly y Nono. La mayor, Tere, se halla caracterizada por la pulsión de la huida. Su fracaso la conduce hasta el hospital, donde su destino se pierde. El padre se pierde, asimismo, en la barra de un mal bar de barrio, tras haber recibido el desprecio de su hijo” (242)

Son personajes aprisionados en la miseria, y es por cuestiones del azar que son ellos, y no otros, los que han llegado a parar a los suburbios. Al mismo tiempo, el hecho de que podría ser cualquiera, enfatiza también la idea que ofrece el dramaturgo de lo que es la tragedia: “el éxito como el fracaso escapan del control de los hombres” (Alonso de Santos, 1998: 443). Son personajes atrapados en una especie de atemporalidad en la que nada cambia. Uno de los primeros diálogos entre Ángel y sus amigos: Charly y Nono, nada más salir de la cárcel adelanta cómo va a ser el desarrollo de los hechos:

ANGEL. ¿Qué tal sigue todo por el barrio?

NONO. Jodido. (Alonso de Santos, 2002b: 78)

Esta puesta al tanto es breve a conciencia. Ángel no necesita más explicaciones porque sabe cómo están las cosas, no hay novedad. La presencia del coche en la plaza también enfatiza este hecho: “ANGEL. (*Golpea el coche*) Este sigue aquí, ¿eh? Haciendo guardia” (Alonso de Santos, 2002b: 77). La mirada desesperada hacia el futuro y cargada de resignación que veíamos en el género quinquí, el “hastío” que define Varela Olea (2011:35), está recogido en palabras del protagonista: “Siempre pasa igual en este puto barrio. [...] Desde pequeños igual, siempre igual” y añade: “yo lo único que digo es que estoy cansado nada más. Que estoy muy cansado. [...] Y que no sé qué hacer” (Alonso de Santos, 2002b: 115). Nada cambia en el barrio, nada cambia en la vida del quinquí y Ángel, bajo el peso de este sino, se cerciorará de ello con la muerte de Ana: alzando los brazos al cielo, de rodillas y con el cuerpo moribundo de la abogada entre sus brazos (Alonso de Santos, 2002b: 129), “increpa a una fuerza superior, [...] implacable y sobrehumana” (Nieto Nuño, 251).

Desplazamos ahora nuestro estudio a *Salvajes* en el que, como inferíamos, el tratamiento de la muerte es, hasta cierto punto, distinto.

En líneas generales el mensaje que se extrae de esta obra de Alonso de Santos es el mismo que profetiza el género cinematográfico: los quinquís siempre mueren. Lo hacen en la vida real (Juan José Moreno Cuenca - *El Vaquilla* -, José Luis Manzano, *El Pirri*...); y lo hacen en la ficción - en *Navajeros*, que presta sus últimos segundos a la sangrienta muerte de Jaro; en *Deprisa, deprisa*, donde la bala que atraviesa el estómago de Pablo continúa su trayectoria al corazón de los espectadores; y, en general, en los innumerables personajes secundarios que perecen en las películas - Chus (*Navajeros*), Sebas (*Deprisa, deprisa*), etc. En cualquiera de los casos, se refuerza la misma idea: deben ser castigados por sus crímenes.

Esto, que fue objeto de crítica para las películas ya que “ayudaba a la naturalización de la función retributiva, punitiva y no-rehabilitadora del sistema” (Torres, 77), es otro de los fundamentos esenciales que define la tragedia, y que explica Alonso de Santos en *La escritura dramática*:

quien comete un crimen debe pagarlo. [...] La culpa no es solo una cuestión de justicia, sino que rompe la armonía universal ya que produce una cadena de sangre y violencia. Un crimen recibe su castigo y, a su vez, esto genera más crímenes, convirtiéndose en un encadenamiento sin fin (442)

La violencia desencadena la violencia y *Salvajes* da buena cuenta de ello señalando a Raúl como sujeto a eliminar para restablecer el orden. Este personaje, en quien indagaremos

más adelante, se muestra como la principal fuente de problemas: actitud violenta, desafiante y peligrosa, se observa como la “mala influencia” que arrastra a su hermano, Mario, a cometer el mismo tipo de actos delictivos. Así lo propone Bea, la hermana mayor: “Raúl está mal de la cabeza, tía. De verdad, Mario no. Mario no sé por qué hace esas cosas. Por ir con Raúl, lo más seguro, pero Mario no es así” (Alonso de Santos, 2002c: 151); y el mismo Mario, quien se enfrenta a su hermano pequeño: “Estoy harto de comerme marrones por tu culpa” (178).

Anteriormente, estudiábamos al quinquí como un sujeto con la capacidad de contagiar a la sociedad (Martín-Cabrera, 122). Raúl personifica esta virulencia, y al igual que la salvación de Ángela solo se concibe mediante la muerte de Pablo (*Deprisa, deprisa*), la reinserción de Bea y Mario únicamente es posible con la desaparición de Raúl. La tragedia del hermano menor se completa para que los mayores aprendan la lección, aproximándose así a la tragedia clásica en la que habiéndose efectuado el castigo del héroe por transgredir las normas naturales, la comunidad se reafirma en el mantenimiento de estas leyes para recuperar la normalidad que había sido alterada (Nieto Nuño, 247). Y no solo por esto, sino para erradicar, además, cualquier posibilidad de transmisión a futuras generaciones: la muerte de Raúl es una “castración” necesaria para salvar a la sociedad de la propagación de estos jóvenes delincuentes, como lo es la muerte de Ana - como pareja sexo-afectiva de Ángel -, o el aborto de Tere (*Yonquis y yanquis*).

Gracias a esto, Bea y Mario encuentran escapatoria del mundo sin salida del que se queja la mayor ante su tía (Alonso de Santos, 2002c: 62). Completado el sacrificio con el funeral de Raúl en la escena V, Berta explica al público la ausencia de sus sobrinos: “Bea se marchó a una granja a desintoxicarse. Parece que esta vez está decidida de verdad. Y Mario se ha ido a vivir con una chica con la que salía” (Alonso de Santos, 2002c: 192).

Por añadidura, tras este evento, los jóvenes no son los únicos que encuentran un camino de salvación. Berta, inclusive, desprovista de la responsabilidad que siente con respecto a los muchachos, ve una puerta abierta a cumplir su deseo de escapar de Madrid. En la azotea de la casa, la mujer solía observar los aviones con la misma melancolía que

los seres humanos que nunca fueron protagonistas de nada, siquiera de sus propias vidas, que vez tras vez han sido empujados y aniquilados en los acantilados de la historia, [y que] disponían al menos de un cielo al que elevar la mirada para transportarse a esferas trascendentes (Nieto Nuño, 251-252).

Berta, que “los miro [los aviones] y me hago una idea, a veces, de que voy yo también a La India, a Brasil, a algún lugar lejos” (Alonso de Santos, 2002c: 171), encuentra un alimento a la esperanza que poco tiene que ver con el cielo carcelario que los aviones de guerra construyen en *Yonquis y yanquis* (Nieto Nuño, 252).

En esta azotea en la que la protagonista sueña, el comisario le ofrece unos billetes de avión al Cabo de Buena Esperanza; le regala una escapatoria que ella acepta, llegando al descendimiento del telón con el resultante suspiro cándido del público, que se encuentra reconfortado ante este final - al contrario que en *Yonquis y yanquis* - porque todo ha salido bien, aparentemente.

Hasta aquí, se comprobaría que, en efecto, la presencia de la muerte no está íntimamente relacionada con el sentido propio de tragedia, y podrían plantearse dudas de si *Salvajes* podría considerarse, o no, como tal. No obstante, lo que nos incita a inclinarnos sobre el sí, no es tanto la muerte *in presentia* sino la muerte *in absentia*, cuya sombra queda suspendida como una cuenta pendiente que, llegado el momento, se cobrará. Berta está gravemente enferma del corazón, según descubre el comisario, y el momento de su fallecimiento parece inminente:

la paciente presenta un cuadro de pericarditis constrictiva atribuible a un episodio antiguo de pericarditis vírica, debiéndose realizar controles periódicos ya que se trata de una enfermedad de curso progresivo (Alonso de Santos, 2002c:183)

Se desvela un secreto que se guardan para sí todos los personajes y cuyo conocimiento modifica radicalmente la predisposición del público, y el final de la obra. Asumiendo que Berta está condenada a morir, se refuerza el sentimiento de injusticia, el poder sobrehumano del destino y que, sujeto a un contexto de marginalidad, alcanzar la felicidad o, al menos la libertad, es imposible.

Alonso de Santos concede la última decisión al público: ¿le dará tiempo a Berta a coger ese avión o morirá con la misma falsa esperanza que ciega a los protagonistas de *Bajarse al moro*? Y siendo uno de los motivos por los que sus sobrinos deciden encarrilar su vida, con su pérdida, ¿volverán a recaer presos, una vez más, del abandono y la falta de guía? ¿Serán capaces de transgredir la *maldición quinquí*, o serán “arrumbado[s] por el ámbito del destino” (Nieto Nuño, 253), corroborando, una vez más, que para el quinquí nunca será factible la reinserción?

Para concluir con el análisis del género, podemos afirmar que, teniendo en cuenta el desenlace, su carácter determinista, y la falta de esperanza, la obra de Alonso de Santos se

corresponde con el sentido que adquieren las películas; sin embargo, adicionalmente, comprobaremos que el resto de elementos que analizamos a continuación colaboran en la reconstrucción de estas “tragedias cotidianas” como tragedias quinquis.

5.2.3. Personajes:

Un elemento fundamental de la estructura dramática de *Yonquis y yanquis* y *Salvajes* y que debemos mencionar al llevar a cabo el que hemos denominado “análisis quinquí” son los personajes pues en ellos vamos a encontrar, especialmente, si no el vínculo más relevante, sí uno de los más potentes. No obstante, se debe aclarar que, aunque podría hacerse un análisis considerablemente extenso de cada uno de los personajes, este trabajo se centra exclusivamente en aquellos que tienen relevancia - o hacen referencia - al mundo quinquí.

Al principio de este trabajo se definía al quinquí como un sujeto encadenado a la marginalidad y que está “enmarcado por unas coordenadas estructurales muy concretas: desocupación laboral, déficit de escolarización, carencia de vivienda digna, ausencia de servicios sociales, condiciones familiares adversas” (Matos-Martín, 99), etcétera. Todas estas características, salvando la distancia evidente que aparece ante los cambios sociales que tuvieron lugar entre los años setenta y noventa, van a encontrarse en las obras de Alonso de Santos:

La situación de estos jóvenes es realmente difícil: han crecido de forma salvaje [...], sus padres han muerto sin haberles podido dar una educación adecuada, ni una formación profesional, ni unos estudios; sus dificultades, por eso mismo, para encontrar trabajo, son enormes, casi insalvables, y por eso viven azarosamente, tratando, como norma máxima, de no sucumbir pero llenos de frustración, de agresividad y hasta de odio” (Rodríguez Richardt, 168-169)

La gran mayoría de los personajes de las obras que nos competen habitan el “sinmundo de quienes no existirán nunca para la comunidad: vagos, maleantes, parados, gentes sin condición que apenas son capaces de balbucir un lenguaje desintegrado para expresar su vacío” (Nieto Nuño, 243). Estos “seres rotos que deambulan por [un] mundo plomizo”, son rechazados por la sociedad y, en acto de rebeldía, adquieren un papel protagonista en las obras de Alonso de Santos.

Tanto en *Yonquis y yanquis* como en *Salvajes*, “los chorizos cutres de alma generosa de los 80 son sustituidos por mangantes irrecuperables; [y] los fumatas de yerba se convierten en

yonkis ojerosos” (Amo Sánchez, 2004: 153) - como lo son los protagonistas de Eloy de la Iglesia, José Antonio de la Loma y Carlos Saura. Como corresponde a una época en la que la drogadicción y la consecuente violencia callejera asaltaron la alarma social, los personajes del dramaturgo están moldeados con agresividad y descontrol; siendo esta la única forma que conocen de relacionarse con su entorno y, al mismo tiempo, de enfrentarse a él.

A la hora de llevar a cabo el análisis de los personajes, hemos decidido prescindir de un orden al uso - según el grado de protagonismo - para optar por un sistema determinado por la intensidad con la que se manifiesta el carácter quinqui en los personajes, su “*quincariedad*”.

5.2.3.1. Los quinkis de Alonso de Santos.

Comenzamos, pues, con los más jóvenes: Ángel, Nono, Charly (*Yonquis y yanquis*), y Bea, Mario y Raúl (*Salvajes*). Los seis personajes podrían delimitarse como “quinkis” puesto que comparten las mismas características: “sujeto inculto, cuyo linaje, genealogía y redes familiares se reducen al mínimo, así como su educación, dotándolo a cambio de atributos instintivos” (Labrador Méndez, 45). Además, están de un modo u otro vinculados a las drogas, al paro y, consecuentemente, a las actividades ilegales - o moralmente cuestionables - como único medio de vida accesible, a la exclusión, etc.

Ninguno de estos jóvenes pertenece a una familia funcional. Observamos a Ángel y Tere, por ejemplo, que sufren las consecuencias de un padre alcohólico, violento - daba “palizas” a sus hijos cuando eran pequeños (Alonso de Santos, 2002b: 117) - y cuya vida se ha visto reducida al trabajo en el taxi; en segundo lugar a Nono, cuyo padre está en paro, al igual que él y todo su bloque - “Y yo estoy en el paro, de siempre. No hay curre ni aquí, ni en ningún lado. Mi viejo también está en paro. En el bloque C creo que todos estamos en paro” (Alonso de Santos, 2002: 61); y finalmente llegamos a los hermanos *salvajes*, quienes padecieron la muerte de su madre a una edad muy temprana y cuyo padre ni siquiera es mencionado en la obra: si no les abandonó, desde luego está ausente.

Ante esta circunstancia, la falta de protección, guía o disciplina eficaz, “los personajes trazan su propia historia, desprovistos de cualquier perspectiva superior”. Son jóvenes obligados a enfrentarse en soledad al antagonismo del mundo y de esta manera, como hacen Pablo y su banda (*Deprisa, deprisa*) - carentes de referentes adultos en su universo quinqui -, o Jaro (*Navajeros*) - madre prostituta, ausente y padre desaparecido -, deben buscar alternativas fuera de la legalidad o la moralidad sistemática: atracos (Nono, Charly), prostitución (Tere, Bea) o, incluso, la negativa a trabajar - Mario y Raúl renuncian a cumplir con su “responsabilidad social” (Díaz Barrado, 268) de buscar un empleo.

Al mismo tiempo, siendo uno de los principales propósitos del autor el de buscar una respuesta a la degradación de la juventud, y asociándola al entorno, se lleva a cabo un proceso de “victimización” que elimina cualquier tipo de responsabilidad o capacidad efectiva de decisión sobre su propia vida. En las películas quinquis mencionábamos la consideración de un “delincuente-niño” al que se miraba con actitud paternalista y condescendiente; también en *Yonquis y yanquis* encontramos este tipo de interacción, especialmente en cuanto a la relación entre Ana y Ángel - la abogada le alecciona como quien lo hace, efectivamente, con un niño: “Si te portas bien es muy fácil prolongar la libertad provisional y sacarte limpio. Pero eso, solo si te portas bien” (Alonso de Santos, 2002b: 86). En *Salvajes*, la metáfora es otra, pero resuena con la misma fuerza. Berta, quien se esfuerza en cuidar sus geranios con tesón, plantea un “delincuente-flor”. En la Introducción a la edición de las tragedias cotidianas con la que trabajamos, César Oliva explica esta idea: “Cuando llega a casa, a principios de la obra, ve tan yermos a sus sobrinos como a sus plantas. A lo largo de la misma, todo su afán es intentar enderezar los troncos del mundo animal tanto como los del vegetal” (40). A pesar de su resistencia y capacidad de adaptación:

Metes un esqueje en una lata, con un poco de tierra, sin más, y poco tiempo después tienes flores. Crece en cualquier sitio, aguanta el frío y el calor, tierras húmedas y tierras malas, y hasta pedregales... (Alonso de Santos, 2002c: 170)

las flores necesitan un mínimo de atención, de cuidado y cariño, “como todo el mundo”, para no terminar “negros por dentro” (Alonso de Santos, 2002c: 140).

A pesar de pertenecer a la misma categoría, los quinquis de Alonso de Santos no lo son con la misma intensidad. Nos detenemos en analizar a cada uno de ellos:

a) Nono y Raúl

Quinquis por excelencia, pues no solo presentan las características ya mencionadas sino que, además, demuestran su identidad exacerbada - tanto en comportamiento, sexualidad y lenguaje - de un modo que les arrebatara cualquier signo de arrepentimiento o duda. Igual que Pablo, El Meca o Sebas (*Deprisa, deprisa*), han asumido el papel que la sociedad ha elegido para ellos: delincuentes, drogadictos, seres al margen, y se expresan de acuerdo a ello.

Se les adscribe a una categoría claramente definida y reconocible para el espectador de la época: heroinómano (Nono) y *skinhead* (Raúl). Al primero, desde el principio de *Yonquis y yanquis* se le localiza saliendo de un coche “con una jeringuilla en la mano y el brazo

remangado. Va vestido de forma peculiar y tiene una cara llena de tics” (Alonso de Santos, 2002b: 60); al segundo, *Salvajes* le muestra con ropa “*skin*”, *pero de forma más evidente [que su hermano], como su cabeza, que está completamente rapada. Pasea nervioso, tarareando el ritmo de la música, golpeando con la mano los muebles que encuentra a su paso, marcando desde su primera aparición que no puede estarse quieto y que tiene el diablo en el cuerpo*” (Alonso de Santos, 2002c: 144); más adelante, el joven utilizará, además, un pasamontañas y un bate de béisbol como complemento (Alonso de Santos, 2002c: 178).

Son personajes en constante movimiento y generadores de acción. De la misma forma en la que las películas quinquies se construían en torno a la sucesión de planos frenéticos para acompañar a la velocidad a la que viven sus protagonistas, las obras reflejan esto a partir del lenguaje corporal de los personajes, que nunca aparecen simplemente quietos: o bien caminan, o bien tiemblan. En su rebeldía característica, pretenden huir del destino a toda velocidad: para ellos, su fin se encuentra en el estancamiento, donde se encuentran sus familias desestructuradas, sus amigos presos en la cárcel y, consecuentemente, el sistema. Cuando se les obliga a parar, estallan.

Es por esto - añadido a otros factores como la asimilación de la violencia como forma de comunicación -, por lo que reflejan un comportamiento altamente agresivo - “NONO. ¿A que te rajo una teta y te la dejo en porciones como los quesitos?” (Alonso de Santos, 2002b: 109) y “RAUL. [...] Al primer capullo que me mire mal le piso la cabeza” (Alonso de Santos, 2002c: 179) -, asumido como identitario hasta el punto en el que Raúl llega a tatuarse explícitamente “odio y violencia” (Alonso de Santos, 2002c: 151) en el hombro.

Para completar la intolerancia que caracterizó a la juventud, especialmente en cuanto a los inmigrantes en los noventa, ambos denotan una poderosa ideología racista y xenofóbica, puesto que les consideran los culpables de su marginalidad - algunos ejemplos: “RAUL. ¡Que se queden en África y se pongan el gorro allí, con los monos...! Que vienen aquí a quitarnos el trabajo y llenarnos de piojos” (Alonso de Santos, 2002c: 178),

RAUL. (*Echando comida [china] en su plato*) Esto lo hacen de ratas los chinos, que son unos cabronazos. Sí, es verdad. Y a los que se mueren de ellos, los deshacen en trocitos... y ya tienen cerdo agridulce. Y el pasaporte se lo dan a otro, y como son todos iguales, se viene otro chino a joder aquí” (Alonso de Santos, 2002c: 187),

o “NONO. [En referencia a los árabes que se enfrentan a los estadounidenses en la Guerra del Golfo] Gentuza de mierda. Cuantas más bombas les tiren, mejor, a ver si se mueren de una vez y nos dejan en paz” (Alonso de Santos, 2002b: 59) y “NONO. Habría que cargarse a todos los yanquis, por cabrones. Y a los negros, más. Como nos los quieren allí, nos los mandan aquí, los maricones.” (Alonso de Santos, 2002b: 103).

Añadimos a esta descripción una preocupante asimilación de la delincuencia como una forma de ocio, o incluso *hobby*: como se aburre, y movido por el mono de droga, Nono no cesa en su insistencia de atracar una farmacia; y como le falta reloj, opta por coger la pistola de Charly y amenazar a un transeúnte para quitárselo; como miembro de un grupo *skinhead*, la diversión de Raúl recae sobre el ejercicio explícito de violencia: en la segunda escena de la segunda parte, invita a Mario a salir con “el Lobo y Andrés” con quienes pretende “mamarnos un rato” (Alonso de Santos, 2002c: 176) e ir “a por *heavies* y *bakaladeros*, tío, a darles una mano de hostias” (Alonso de Santos, 2002c: 177). En esta conversación, llega incluso a decir: “solo es para divertirnos un rato, tío. Hacemos una cacería buena, y luego nos venimos pronto” (Alonso de Santos, 2002c: 177)

Un tercer rasgo en común es la expresión excesiva de su sexualidad. Como define Matos-Martín en su retrato del quinqui, son portadores de “un deseo que es desenfrenado, incontrolable y, en última instancia, puramente instintivo, animal e incivilizado” (122):

NONO. Venga, subimos. Y ya de paso me tiro a su hermana, Tere “La Yanqui”, que está muy buena.

[...]

NONO. Pues me tiro a su hermana la tonta aunque sea, si se me pone delante.

[...]

NONO. ¡Bueno! ¡Joder! Pues me tiro a su abuela aunque sea, y la dejo preñada. O le doy por culo a su padre, el taxista. (Alonso de Santos, 2002b: 62)

A Raúl, su hermano le increpa que para lo único que desee la compañía de una mujer sea para “tirársela”. A lo que el pequeño responde: “¿y qué vas a hacer, si no...?” (Alonso de Santos, 2002c: 176).

En cuanto al lenguaje, a pesar de que los demás jóvenes dejan escapar algún que otro vocablo perteneciente a su jerga, es en ellos en los que más resuena la “fuerte oralidad”, “las connotaciones eróticas” y las “sensitivas” (Imbert, 64). A través de ellos, con palabras como “costo”, “guipar”, “currando”, “picarse”, “guita”, “papelina”, “titi”, “mamona”, etc., o

expresiones del tipo: “a tomar por culo”, “voy a meterme todo lo que pille” (Alonso de Santos, 2022b y 2002c), “que le folle un pez a la vieja esa” (Alonso de Santos, 2002c: 145), “¡Qué cara colgados tienen!” (Alonso de Santos, 2002b: 96), “le voy a meter una que se va a cagar” (Alonso de Santos, 2002b: 102), etc., Alonso de Santos refleja el lenguaje de los jóvenes de la época,

brutal y violento, de acuerdo con la vida marginal que llevan, [...] lleno de tacos, de maldiciones, de giros groseros y de insultos, con elementos del cheli madrileño, un lenguaje que podría calificarse de “tremendismo coloquial”, al que pertenecen naturalmente muchas y frecuentes expresiones escatológicas [...] apenas sin enlaces oracionales, muestras de un temperamento irascible y agresivo (Rodríguez Richart, 167-168)

Este idiolecto, entendido como una traducción de la “degradación del entorno” (Rodríguez Richart, 168), tiene dos vertientes, como comprobaremos al comparar con el resto de personajes: una definida a partir de su capacidad integradora: “Viven y se relacionan en el interior de la lengua degradada que comparten, a la búsqueda si acaso de su propia comprensión” (Nieto Nuño, 252), y otra, a partir de la disgregadora: formado a partir de códigos propios, resulta incomprensible para aquellos ajenos a él, haciendo imposible “la comunicación recíproca entre grupos sociales” (Torres, 83). Esta incomunicación se hace patente al echar cuenta del número de notas al pie que César Oliva incluye en su edición de *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*, destinadas, con bastante seguridad, al lector adulto. Los jóvenes, por su parte, sí que comprenden; son incluidos en las experiencias de estos personajes - también de Ángel, Tere, Mario y Bea -, se crea una relación de intimidad con ellos, un mundo propio; y encuentran, gracias a José Luis Alonso de Santos, su “hueco” en el teatro (tradicionalmente destinado a un público mayor).

Vinculado al lenguaje como comunicación dentro de un grupo encontramos, también en ambos casos, la necesidad de asociación y la concreción de la identidad del quinqu dentro de su comunidad de marginados. Huérfanos sistemáticos, Nono y Raúl requieren de sus amigos (y de su hermano, en el caso del segundo), para llevar a cabo sus fechorías, para drogarse, para vivir, en definitiva. Sin su mayor fuente de apoyo temen perder lo que ha terminado definiendo su “yo”. Esta desesperación se observa en Raúl de forma muy explícita: “¡No me falles tú también, coño, Mario, joder! (*Abrazándolo*). ¡Tú no!” (Alonso de Santos, 2002c:

177), pero también en la constante insistencia de Nono porque ninguno de sus dos amigos se devíe del camino del quinqui.

Para finalizar, hilamos este punto con la capacidad “de contagio” o de “malinfluenciar” que poseen tanto Nono como Raúl. Ya comentábamos que Raúl se describe como el principal culpable de la asociación de Mario al grupo *skinhead* y su comportamiento. Precisamente, la fuerza de atracción a su submundo de Nono es equiparable: tentador incesante, no renuncia a su empeño de que Ángel no escape de su contexto - de manera constante, le sugiere drogarse, robar, pelearse, etc. No ve más allá de las fronteras mentales que se han construido para mantenerle en la marginalidad; para él, no hay espacio a la reflexión, ni siquiera cuando Ángel abre su corazón y expresa su cansancio ante la realidad injusta que les oprime. Nono, en su miopía quinqui, responde: “Oye, ¿os daban clase de religión allí en la cárcel, o qué?” (Alonso de Santos, 2002b: 115). Raúl actúa de la misma manera con Mario, quien también planteará su deseo de abandonar la vida que llevan y encontrará una fuerte oposición por parte de su hermano: “A ver si te vas a volver tú ahora también un mariconazo” (Alonso de Santos, 2002c: 176).

b) Charly:

Descendemos ahora un pequeño puesto en la *escala del quinqui*. Aquí conocemos a Charly, un tercio del trío que conforman Ángel, Nono y él mismo. No es bíblicamente quinqui, pero tampoco ha llegado a producirse en él un cambio completo. Cumpliendo la mili, aparece siempre uniformado en escena, lo que hace pensar que, a pesar de que se queje de las condiciones y de la disciplina:

“CHARLY. De puta pena la llevo. Todo el día: “a sus órdenes...” “¿Manda usted alguna cosa más...?” Saludando... ¡Mariconadas! Allí te dejas los huevos colgados en la puerta del cuartel y no los vuelves a coger hasta que te licencias” (Alonso de Santos, 2002b: 77)

sí que ha desarrollado un sentido de responsabilidad del que Nono carece, por ejemplo, con la pistola. Este objeto muestra perfectamente la ambivalencia del personaje: por una parte, es lo suficientemente quinqui como para “pillársela a su capitán”, añadiendo con picardía “Me la dejó para que se la limpiara y se la he limpiado” (Alonso de Santos, 2002b: 75); y, sin embargo, no permite que Nono la utilice, especialmente yendo de uniforme (Alonso de Santos, 2002b: 62). Si Ana es el agarre de Ángel para iniciar su reconversión como miembro

de la sociedad, el de Charly es el ejército. El propio Nono le espeta que no se quite nunca el uniforme (Alonso de Santos, 2002b: 91) y que desde lo de “la puta mili” está “cocido por dentro últimamente” (Alonso de Santos, 2002b: 101).

c) Ángel, Bea y Mario

Continuamos el descenso para llegar a Ángel - protagonista de *Yonquis y yanquis* -, y Bea y Mario, los hermanos mayores de Raúl (*Salvajes*). En su caso, su identidad quinqui entra en fuerte conflicto con su deseo de convertirse en sujeto social. Por una parte, son lo suficientemente conscientes de su realidad como para querer salir de ella - no se conforman como Nono o Ángel -; no obstante, en posesión de este conocimiento, se enfrentan a las fronteras que el sistema ha levantado para mantenerles fuera.

Empezando con Ángel, nos topamos con un personaje que podría encajar a la perfección en el molde quinqui y, por tanto, se inscribe como el héroe trágico de la obra. Por una parte es “el hombre excepcional y arrogante [que] al final cae y sucumbe a la desgracia [...]: la caída desde un lugar ilusorio y seguro a un mundo de miseria y penalidades” (Alonso de Santos, 1998: 441). Dejando a un lado el hecho de que este, como el resto de personajes, parten de un punto ya caído en desgracia por el contexto que les rodea, vemos que, a pesar de ello, sufre este proceso doblemente. Del protagonista podemos deducir su vida anterior en base a lo que *ahora* no hace: rechaza la propuesta de Nono de ir a atracar una farmacia - “No quiero marrones, que acabo de salir” (Alonso de Santos, 2002b: 76) -, y ha dejado las drogas - “Que yo ya no me pongo, te he dicho. He vuelto limpio del trullo” (Alonso de Santos, 2002b: 114). Por otra parte, sabe que no debería meterse en peleas porque, como le recuerda Ana constantemente, si vuelven a pillarle “te la has cargado para toda la vida” (Alonso de Santos, 2002b: 87). El peligro de poder volver a la cárcel es lo que sostiene el conflicto interno que le va a mantener en un tira y afloja constante consigo mismo: quiere vengarse de Taylor, el soldado estadounidense con el que Tere tiene una relación, después de que dé una paliza a su hermana, pero sabe que no debe.

En cualquier caso, el lector/espectador intuye que ha habido un cambio en el personaje a raíz de su estancia en prisión, de donde vuelve arrogante y sabio.

Mantiene una relación con su abogada, y es en la primera escena del segundo acto donde se confirma este estar en una especie de “paraíso” que, desgraciadamente, va a tambalearse muy pronto. Tumbado en el sofá-cama de Ana, descamisado y fumando, Ángel recupera el retrato del “conquistador sexual” que observamos también en Jaro y El Vaquilla. Se ve a sí mismo como un triunfador frente a los suyos: “si me vieran ahora los colegas de la celda se

morirían de envidia. Ellos jodidos en el camastro, y yo aquí tumbado, en un sitio cojonudo, con una tía buena” (Alonso de Santos, 2002b: 85). Esta chulería se combina, además, con un conocimiento adquirido de la realidad que le rodea. En “la cárcel tienes tiempo para pensar” (Alonso de Santos, 2002b: 114), confiesa, y eso le ha convertido en un agente de oposición frente al sistema: se niega a seguir reforzando las dinámicas de poder de las empresas - no quiere reproducir la vida de abuso laboral que ha vivido su padre:

ANGEL. Lo único que quieren es sacarme bien la sangre como te la han sacado a ti toda la vida, y ahora te dejan tirado porque ya no pueden seguir sacándotela. Y encima tengo que darles las gracias. Por mí se pueden meter su puto taxi por el culo (Alonso de Santos, 2002b: 82)

No obstante, la complejidad del personaje reside en la melancolía que transmite, la falta de esperanza en la que cae después de que su hermana reciba la paliza y termine en el hospital. A partir de ahí, la confianza que mana al principio, incluso por su propio cambio e integración en una vida mejor, es sustituida radicalmente por el cansancio - “yo lo único que digo es que estoy cansado nada más. Estoy muy cansado. [...] Y no sé qué hacer” (Alonso de Santos, 2002b: 115) y la resignación: “¡Y qué coño le importa a nadie dónde voy a acabar yo! Haga lo que haga va a dar igual” (Alonso de Santos, 2002b: 94).

Su propósito de cambiar de vida queda completamente dilapidado con el ataque a Tere. Abrumado por las circunstancias que le rodean, Ángel cae en el conformismo: “no puedes hacer nada. [...] Fuera o dentro da igual. Da lo mismo” (114). Mirando el vaso de una caña, en un bar con sus amigos, el lector/espectador percibe la anagnórisis del personaje - “cambio de la ignorancia al conocimiento” (García Barrientos, 2008: 259) -, y su posterior caída en desgracia pues, a partir de aquí, la trama le conduce única y exclusivamente al desenlace trágico.

Todas estas características le convierten en un pseudo-quinqui, a medio camino entre la exclusión y la inclusión: reproduce la jerga popular, ha sido delincuente desde niño - en la quinta escena del tercer acto relata a Ana como rompió un cristal de una tienda de golosinas movido por el deseo e imposibilidad de comprar alguna -, arrastra un pasado de malos tratos y tiene una familia desestructurada. Además, vemos en él el carácter pícaro, la impulsividad - el dicho episodio de la tienda, el deseo que le arrastra a enfrentarse a Taylor aunque su

conciencia intente retenerle -, y resistencia al sistema. Tiene, adicionalmente, un espíritu “generoso, sufridor y cariñoso” (Torres, 139) que comparte Robles Valencia:

El protagonista de los filmes queda investido de una inocencia cercana a cierta eugenesia, ese carácter de bondad original que redime y salva. [...] La narrativa muerta la bondad del personaje que, por razones casi siempre ajenas a él, entra en los terrenos pantanosos de la ilegalidad (205)

Esta bondad, sin duda, es aplicable a Ángel. Un personaje que ansía el cambio, que quiere ser mejor persona pero que por la lealtad hacia su hermana y el deseo de cuidar de ella, acaba cayendo en lo único que conoce pues es lo que ha experimentado toda su vida: la violencia.

Asimismo, del mismo modo en el que el protagonista de *Yonquis y yanquis*, a pesar de sus delitos, tiene una puerta abierta a la reinserción en sociedad, Bea y Mario, también. Es más, a pesar de las dificultades, logran atravesarla - al menos, en tanto que su tía viva.

Los hermanos, huérfanos de madre y de padre ausente representan “el caos a que lleva la miseria y la marginalidad” (Oliva, 30):

Hay, pues, un deseo del autor de dejar patente el desorden que lleva consigo la miseria moral de la juventud que padece las lacras del paro y de la droga. Esa marginalidad explica la consecuencia de la violencia (Oliva, 30)

Estos problemas se ven personificados a través de Berta (drogadicta) y Raúl (parado y miembro de un grupo radical xenófobo).

Como aludíamos previamente, Berta es la mayor de los tres hermanos, drogadicta y, presumiblemente, prostituta - o al menos, de acuerdo a los antecedentes que lee el comisario, ha ejercido “en un club de alterne” (Alonso de Santos, 2002c: 182) con anterioridad. Su carta de presentación es el “*ruido de un acto sexual*” (Alonso de Santos, 2002c: 133) que instantes después se completará con su llegada al escenario “ *cubriendo su cuerpo con una sábana. Es una joven de unos veinticinco años, y tiene el aspecto evidente de venir de la cama*” (Alonso de Santos, 2002c: 134). A continuación, en la sucesiva conversación con Berta, se nos plantea una joven irresponsable - en ausencia de su tía ha descuidado la casa

BERTA. ¿Qué ha pasado aquí? (*Mira, desolada, el aspecto sucio y caótico de la casa*) ¿Ha habido un terremoto?

BEA. No... La mesa, que se ha roto. (*Trata de sujetarla colocando una pata ladeada*). Y que está todo sin arreglar... (*Recoge unos papeles del suelo*) (Alonso de Santos, 2002c: 135)

al igual que egoísta - no ha visitado a su tía en la cárcel “porque esos sitios me deprimen cantidad” (Alonso de Santos, 2002c: 135); en líneas generales, describe una perspectiva dramáticamente disfuncional de los jóvenes adultos de la época que son descuidados - se deja el preservativo debajo de la cama de su tía (Alonso de Santos, 2002c: 139) -, desordenados en su rutina:

BERTA. Por lo que veo, sólo venís a dormir. (*Mira su reloj*). A dormir a las dos del mediodía.

BEA. Me acuesto tarde, tía. (138),

y que “malcomen” - ni siquiera tienen nevera en la casa - y malviven.

Siendo la primogénita, Bea tiene la responsabilidad del cabeza de familia y, como tal, debe ser el personaje que confronte a Berta y al que la mujer pida explicaciones. Debería haber sido capaz de mantener el orden que reinaba en el apartamento, de cuidar los geranios - “Qué trabajo les hubiera costado echaros un poco de agua de vez en cuando... Mira que se lo dije...” (Alonso de Santos, 2002c: 140). Por culpa de su disfuncionalidad como mujer adulta, las plantas están “secas y rotas” (Alonso de Santos, 2002c: 140), se han echado a perder; por ende, tanto sus hermanos, como ella misma, también.

Poco a poco, Alonso de Santos nos va ofreciendo más detalles sobre el personaje, y llegamos a comprender ciertos argumentos del porqué de su comportamiento. En primera instancia, partimos del pasado trágico que caracteriza al joven quinquí: tras la muerte de su madre, siendo aún una adolescente, tuvo que abandonar sus estudios para colaborar en la casa, es decir, ganar algo de dinero que pudiera mantener a sus hermanos:

A los quince años tuve que dejar el instituto y ponerme a ayudar en casa y a trabajar hasta los domingos cuidando niños, y haciendo todas las mierdas que no quería hacer nadie, mientras mis amigas se dedicaban a estudiar e ir por ahí (Alonso de Santos, 2002c: 161)

La necesidad de encontrar un trabajo conduce a la aceptación de cualquier oferta al alcance de su mano. Ha soportado la precariedad, el acoso sexual - “Me mete mano mi jefe, me quejo, y encima la puta soy yo y me ponen en la calle (Alonso de Santos, 2002c: 162) -, y ahora, que es “camarera” en el club siglo XX, lo más probable es que haya terminado sucumbiendo a la única alternativa que le queda - o que ella asume con facilidad -: la prostitución. No es explícito, pero el pudor y espanto con el que Berta se refiere a su trabajo - “Lo que importa es lo que estás haciendo ahora... en ese club” (Alonso de Santos, 2002c: 162) -, añadido al comentario de Charly cuando Nono y él van a cobrarse las deudas pendientes que tienen con ella - “haz horas extra follándote al personal” (Alonso de Santos, 2002c: 165) -, y la presentación de Roco como un “cliente del club” (Alonso de Santos, 2002c: 137) con quien su tía la descubre manteniendo relaciones sexuales, nos invitan a deducirlo.

Como le espeta Berta, “hay otros trabajos” (Alonso de Santos, 2002c: 162), pero Bea se niega, como Ángel, a reproducir las dinámicas de explotación sistemática a las que estaban condenados sus padres - su madre, en este caso. “¿Qué quieres que haga? ¿Que me ponga a fregar casas como mi madre, hasta que se murió?” (Alonso de Santos, 2002c: 162), replica. La quinqui se resiste a formar parte de ese sector de la población - sobre todo femenina - que, ante la falta de oportunidades laborales y cada vez en mayor proporción, se pone al servicio de otros (Ruiz Chasco, 13, 19). Siendo una mujer joven, además, nacida en una época en la que la sexualidad de la mujer se entiende como una fuerza empoderante desde la emancipación de la mujer en los años setenta - trajo consigo las “nuevas prácticas sexuales y anticonceptivas”, la devaluación de la virginidad y la proliferación de las relaciones sexuales sin noviazgo (Díaz Barrado, 269) -, nos resulta comprensible que se incline hacia esta opción.

Sugerimos, además, que esta explotación de su sexualidad es una forma de Bea de reafirmar su “yo”. De la misma forma en la que exponíamos que Jaro, Butano, El Vaquilla, Pablo y los demás, resolvían su “vacío” identitario y de subjetividad (Labrador Méndez, 39) mediante la performatización de la violencia, su sexualidad y la ocupación de espacios, Bea se apodera de un lugar canónicamente masculino transformando su papel de objeto sexual vulnerable (Anido, 155-157) a sujeto sexual. Esto se refleja en la obra y en la aparición recurrente de Roco: en la escena II de la segunda parte, el joven vuelve a buscarla. No vemos, como ocurre entre Ana y Taylor (*Yonquis y yanquis*), a la mujer supeditada a la atención masculina. Bea tiene otros asuntos de los que ocuparse mucho más importantes que él, no es un interés romántico sino un personaje que genera completa indiferencia y que, en la visión global de la obra, es irrelevante. Por añadidura, esta libertad sexual podría interpretarse como la forma de enfrentarse a la otra alternativa que, como mujer, se le plantea: como dice Berta,

si no puede conseguir otro trabajo, debería “buscar un hombre como es debido, y [casarse] como Dios manda” (Alonso de Santos, 2002c: 162). Ante esto, su sobrina se rebela y sentencia: “los tiempos han cambiado” (Alonso de Santos, 2002c: 162).

Finalmente, señalamos a Bea como la representante, en escena, de la problemática de las drogas, que hizo saltar la alarma social especialmente en los años noventa. *Salvajes* representa, por una parte, el deterioro moral del drogadicto: mentirosos - aunque insista, la joven no ha dejado las drogas -, manipuladores - chantaje emocional para intentar justificar el por qué empezó a pincharse -, en actitud defensiva - “Te he pedido veinte veces perdón. ¿Qué quieres? ¿Que me ponga de rodillas?” (Alonso de Santos, 2002c: 162) -, y tendentes a la delincuencia para conseguir dinero para nuevas dosis - Bea tiene antecedentes por robar en unos grandes almacenes y por tráfico de heroína (Alonso de Santos, 2002c: 182). Al mismo tiempo, se expone la repercusión que tiene en las familias: “BERTA. Así las pobres familias que tienen la desgracia de tener uno en casa que se drogue, encima se arruinan...” (Alonso de Santos, 2002c: 167); y, también, el negocio que se generó a su alrededor y que abarcaba a todos los sectores, policía incluida:

BERTA. ¡Cuatrocientas mil pesetas! ¡Casi medio millón! ¡Dios mío! ¿Cómo cuesta tan caro eso? Encima de que os mata es carísimo.

BEA. Es por la policía. Si no estuviera tan perseguido sería mucho más barato. Así es un negocio para mucha gente. Los que la traen, a los que dan el dinero para que la dejen pasar, todos los que están pringados en eso... (Alonso de Santos, 2002c: 167)

Bea explica que empezó a “poner[se] sin querer”, y aunque esto podríamos relacionarlo con ese carácter social - consumo con amigos - que veíamos en las películas quinquis, también lo asociamos a una consecuencia del pesimismo con el que se enfrenta a su existencia: “la vida es una puta mierda, tía” (Alonso de Santos, 2002c: 162). Pareja a Chus y Toñi (*Navajeros*), la joven encuentra un refugio en las drogas, un escape al vacío, al abandono y a la falta de esperanzas.

No obstante, Bea se localiza parcialmente próxima al mundo de los adultos por su edad, por la aceptación de su responsabilidad social al buscar un trabajo - sea cual sea -, por la autoridad que arroja sobre su hermano Raúl:

RAUL. ¡Joder! ¡Parece Navidad esto! Ahora sólo nos falta cantar villancicos. No pienso comer, así que...

BEA. Pues no comas, pero te sientas. (Alonso de Santos, 2002c: 146)

y por su lenguaje que, aunque coloquial, dista mucho de las expresiones que podrían utilizar Nono y Raúl - de hecho, reproduce un discurso muy similar al que podría tener un adulto de la época como el padre de Ángel, por ejemplo: “Si tuvieran un trabajo decente no estarían todo el día en la calle con esas bandas, que les meten esas ideas en la cabeza”. Consecuentemente vemos, como en Ángel, una puerta abierta a la reinserción que, de hecho, se cumple al final de la obra cuando decide ingresar en un centro de desintoxicación.

La voluntad de cambiar de vida es mucho más evidente, sin embargo, en su hermano Mario. Como el menor, pertenece a un grupo de *skinheads*, pero a diferencia de él, el mediano se presenta ante el público “*sentado en un rincón fumando en silencio*” y sin la cabeza rapada (Alonso de Santos, 2002c: 144). Se opone a Raúl por su tranquilidad y por no haber completado su inserción en la estética *skin* pero, sobre todo, por servir de elemento conciliador cuando el pequeño busca conflicto: en la primera escena que comparte la familia al completo y en la que Berta organiza una comida para todos, Raúl se niega a aceptar la obligación de sentarse en la mesa mientras que Mario, además de empezar a comer displicente e incluso satisfecho: “Hacía que no comíamos aquí juntos, la tira... Están cojonudos” (Alonso de Santos, 2002c: 147), utiliza todos los recursos que tiene para convencerle de que se comporte: primero, utilizando su mismo lenguaje “gamberro” - “(Coge unos espaguetis con los dedos y se los enseña a RAUL) Venga, tienen muy buena pinta” (Alonso de Santos, 2002c: 146) -; en segundo lugar, al comprobar su ineficacia, acude a la autoridad, pues es la única que el pequeño respeta: “MARIO. [...] Y tú, Raúl... (RAUL se sienta.) A comer los espaguetis ya, que están buenísimos” (Alonso de Santos, 2002c: 149) y finalmente, cuando Raúl está a punto de atacar a su tía, a la violencia: “(Abre MARIO la puerta de la calle y se lleva a RAUL a la fuerza, mientras éste sigue diciendo tacos llenos de violencia, como si le hubieran dado cuerda)” (Alonso de Santos, 2002c: 151).

En su caso, a pesar de que su forma de expresión tanto lingüística como corporal sí que se asemeja más al *salvajismo* de Raúl, es el único que no destruye por completo los lazos con su tía - el mundo de los adultos. De los tres, es él quien visitaba a Berta con regularidad en la cárcel, quien se muestra respetuoso con ella - ante la intención de Raúl de tirar la ropa de Berta por la ventana como venganza a que ella echase a la basura sus cosas, Mario dice: “Estamos en su casa, ¿no? Pues coño, no le vas a tirar encima sus cosas a la calle...” (Alonso

de Santos, 2002c: 175) -, y quien está más abierto a comunicarse, a comprender a ambas partes: “Cuando venga hablamos con ella, a ver si las ha guardado. Además, es mejor. Si viene la policía y ve todo eso es peor, ¿no te das cuenta? Lo ha hecho por tu bien” (Alonso de Santos, 2002c: 175). Tanto es así, que Raúl llega a considerar que le ha traicionado: “¡Déjame! ¡No sé por qué tienes que darle siempre la razón y ponerte contra mí...!” (Alonso de Santos, 2002c: 175) o “Eso es por los rollos que te ha metido la tía de los huevos, que se podía haber quedado en la cárcel y no venir aquí a joder. Te ha comido el tarro, tío.” (Alonso de Santos, 2002c: 177). Esta complicidad que podríamos trazar también entre Bea y Berta, adquiere un carácter mucho más sincero en Mario puesto que, aunque la mayor se muestra amable, atenta y complaciente con su tía, no podemos evitar sentir que tome esta actitud por los remordimientos surgidos porque su tía haya ido a la cárcel por un delito que ella cometió en su lugar.

Como indicábamos, el propósito de Mario por dar un vuelco a su vida se especifica en la obra. Como Butano, que devuelve el reloj al anciano que atracan en el cementerio (*Navajeros*), él también se arrepiente de haber atacado al hombre negro que, por culpa de él, su hermano, y sus amigos, se debate entre la vida y la muerte en el hospital:

MARIO. [...] Además, que estoy harto ya... Coger a un tío, cagado de miedo, e inflarle a hostias... ¡Joder! Una persona es una persona, ¿no? Tengo la cara del negro metida aquí mientras le hinchábamos..., ¡sus ojos, coño, aquí dentro! Y si no os quito lo matáis. (Alonso de Santos, 2002c: 177)

A pesar de la insistencia de su hermano porque vuelva a las andadas, se impone. Además, tiene novia, y a diferencia de Raúl, quien solo entiende la relación con mujeres para satisfacer sus deseos sexuales, Mario busca otro tipo de contacto mucho más tradicional como, por ejemplo, ir con ella al cine. Deducimos, a partir de esto, que el mediano busca la estabilidad que brinda la convención de la familia y que, al concluir *Salvajes*, logra.

5.2.3.2. Los adultos de Alonso de Santos:

La representación que *Yonquis y yanquis* y *Salvajes* ofrecen del mundo de los adultos muestra las diferentes actitudes con respecto a los quinquis en la sociedad de la época. Desde la intransigencia - el Padre de *Yonquis y yanquis* o el Comisario en *Salvajes* -, hasta la empatía y esfuerzo por alcanzar el entendimiento - Berta -, y pasando, incluso, por la romantización y paternalismo- Ana. Adicionalmente, muestran múltiples alternativas de enfrentarse a las

complejas condiciones de vida: el conformismo e insatisfacción de la familia de Ángel que llevan al Padre a encontrar su único alivio en “el coñac y el grito” (Oliva, 2002: 25) y a la Madre a desear que “solo pase el tiempo” (Oliva, 2002: 25) sin entrar en conflictos, se enfrenta con la actitud esperanzadora de Berta: bajo su punto de vista, aunque el “mundo es espantoso” (Alonso de Santos, 2002c: 158) puede arreglarse con cariño y dedicación - como la cárcel con sus geranios. Contrasta con la opinión del Comisario quien, de forma similar, cree que el mundo puede enmendarse, aunque desde otro enfoque. Leal al sistema que segrega a todo aquel que puede rebelarse contra él señalándolo como amenaza, sostiene que “algunas personas” - quienes no se ajustan a los modos de vida normativos o que han tenido que aprender a sobrevivir - han contaminado a la sociedad y, por tanto, la autoridad y la violencia son el único remedio para recobrar la paz.

Pacificadores, mediadores, enemigos o cómplices, los adultos de estas obras pueden analizarse en torno al grado de vinculación que tienen con el mundo quinqué, como veremos a continuación.

a) Padre y madre:

Que los jóvenes desprecien la adultez y las convenciones sociales se observa razonable al conocer a los padres de Ángel. Explotados y pobres, y víctimas de unas condiciones de vida penosas en el suburbio, son capaces de manifestar su descontento con la situación política, económica y social; no obstante, paradójicamente, están tan hundidos en la resignación que inculcan a sus hijos los mismos valores que les mantienen aprisionados en este barrio sin recursos ni esperanza, pues son conscientes de que si dentro de él las alternativas son escasas, para ellos, nada queda fuera de él.

De los dos progenitores, es la voz del Padre la que resuena con mayor fuerza, e ilustra a la perfección lo que comentamos: hombre trabajador de clase baja que ha dedicado su vida al taxi. Es impaciente, autoritario y violento -incluso con la madre- y podemos deducir que habiéndose comunicado de esa forma con sus hijos, Ángel ha heredado y asimilado el comportamiento que ahora reproduce.

Su enfrentamiento con Ángel esconde una afinidad dramática superior: ambos arrojan sobre el espectador el escándalo de quienes carecen de mundo. [...] En esa carencia ha derrochado el padre su vida, para entregarla al cabo al único consuelo del alcohol. De él aprende Ángel” (Nieto Nuño, 243)

Este personaje es un generador de conflicto permanente puesto que representa al sistema que rechaza a su hijo en base a prejuicios: “Ahora cuando me vaya, puedes seguir haciendo de las tuyas a tu gusto: drogándote o robando a la gente” (Alonso de Santos, 2002b: 117), que, complementariamente, no entiende que las nuevas generaciones busquen *ese algo* - que no saben qué es - que les lleve a una vida mejor sin tener que seguir sus pasos.

Progenitores de los quinquis, sujetos sin esperanza ni identidad que han “fracasado en sus intentos de integración” (Nieto Nuño, 243), recuerdan a los protagonistas de Buero Vallejo, “apresados dentro de un espacio inmutable” de donde no pueden escapar (Ruíz Ramón, 342) - que a pesar de las circunstancias no hayan sido capaces de mejorar su vida o cambiarla de alguna forma es síntoma de los muros que levanta el sistema para segregar a los ciudadanos de pleno derecho de los que no merecen esa denominación.

A través de estos personajes, Alonso de Santos denuncia la miseria a la que están condenados los que no tienen hueco en la sociedad. Comprendido esto, no nos sorprende que, ante la perspectiva de que este sea el futuro que les espera, los jóvenes se rebelen.

b) Eduardo Campos, El Comisario.

Figura antagonista de los *salvajes*, representa la autoridad disciplinaria, la intransigencia y la violencia del sistema frente a los jóvenes delincuentes. Es embajador del poder del Estado, y su despacho, “*un lugar frío y gris*” (Alonso de Santos, 2002c: 152), le identifica como cómplice de los valores conservadores - tiene un retrato del rey Juan Carlos y una banderita española -; como tal, es el contrapunto de Bea, Mario, Raúl y, en considerables ocasiones, incluso de Berta.

Habitante del barrio desde antes de que lo fuera - el comentario “nos vinimos aquí a vivir cuando aún no estaban las calles ni asfaltadas” (Alonso de Santos, 2002c: 142), nos trae a la memoria el neófito barrio del Villaverde de Saura a principios de los años ochenta, edificado sobre la tierra desnuda, las montañas de arena y los escombros -, ha escogido una profesión que traza una línea divisoria con sus vecinos. Haciendo memoria del estudio sobre la representación de la policía en el cine quinquí, volvemos a plantear que la admiración hacia los cuerpos de seguridad se transformó por completo: clausurado el régimen franquista y avanzando los setenta, e incluso ya en los ochenta, la “imagen de bondad e idealismo” (Labrador Méndez, 38) fue descartada por aquellos que fueron testigos de la corrupción, los abusos de autoridad, y la crueldad y violencia injustificadas (Matos-Martín, 102) que, jóvenes en estas décadas, alcanzan el final del siglo XX desde una posición de rechazo, desconfianza y recelo: “BERTA. [...] Si cree que es muy querido en el barrio por su trabajo, va listo”

(Alonso de Santos, 2002c: 142), le aclara la protagonista. Ni siquiera ella, intentando firmar una tregua con el Comisario para que sus sobrinos no vayan a la cárcel tras la paliza al hombre negro, siente simpatía genuina hacia él: “[El Comisario] *Le ofrece su mano, que BERTA le da sin demasiada convicción, y luego se limpia disimuladamente*” (Alonso de Santos, 2002c: 155).

Esta aprehensión es comprensible dado que, obsesionado por cumplir la ley e impartir justicia, no duda en detener a Berta tras encontrar un alijo de heroína en su casa. Por la cercanía que alcanzan durante el recorrido de la trama se deduce que eran viejos conocidos cuya complicidad se fractura ante la traición de él. Berta está dolida y resentida: se negó a recibirle en la cárcel, a ayudarle con las inyecciones, etc., devolviéndole, así, su falta de empatía hacia ella y los vecinos.

No obstante, no deberíamos ser tajantes con un personaje al que Alonso de Santos, en su esfuerzo por mostrar y abrir la mente del público a la ambivalencia humana, otorga cierto grado de ternura que César Oliva percibe en un hombre a punto de jubilarse, “natural de un pueblecito de Ávila, [que] gusta de las películas del Oeste, [...] y no le importa gastar sus ahorrillos en un utópico viaje al cabo de Buena Esperanza” (37). Ante Berta trata de mostrarse como un hombre comprensivo - “puedo comprender muchos delitos. Hay gente que roba, o incluso el mundo terrible de la droga...” (Alonso de Santos, 2002c: 158) - y humanitario

[...] el que no tenía la culpa de nada era ese hombre, al que han dejado medio muerto por la única razón de ser de otro color. Ha venido desde Nigeria. ¿Se imagina cuántas calamidades habrá tenido que soportar para llegar hasta aquí, con el único sueño de encontrar un trabajo y poder traer a su familia...? (Alonso de Santos, 2002c: 147-148)

Que intente apaciguar a una mujer que quiere denunciar a su marido por haberle descubierto acostándose con otra - “A lo mejor no tiene la cosa tanta importancia, mujer, y fue sólo un momento de debilidad...” (Alonso de Santos, 2002c: 152) - y, al confesarle ella que ha pegado a su marido responda que “Nadie tiene que pegar a nadie, señora, pase lo que pase...” (Alonso de Santos, 2002c: 153), le diferencia de la hostilidad magnificada que transmiten los agentes de policía de *Navajeros* o *El Vaquilla*. No obstante, su actitud de burla en esta misma llamada - repetidas veces “*hace señas al POLICÍA de que la señora sigue hablando*” (Alonso de Santos, 2002c: 153) -, al igual que el comentario consiguiente una vez ha colgado el teléfono - “Le toman a uno por el cura, el psicólogo y su padre, todo por el mismo precio”

(Alonso de Santos, 2002c: 153) -, sugiere cierto desprecio hacia unos vecinos que, siendo un cargo instaurado, en principio, para garantizar su protección y bienestar, acuden a él en busca de desahogo y soluciones, aunque para el Comisario resulten nímias. Se podría percibir un complejo de superioridad moral que se demuestra en cómo se dirige al Policía que trabaja con él: le llama “paisano” y añade: “No se le quita el pueblo de encima a este...” (Alonso de Santos, 2002c: 153), y en la actitud que muestra con los delincuentes. En este sentido, Berta expresa con acierto: “usted lo tiene todo muy claro: los buenos a un lado, los malos, los que “nacén así” según usted, al otro, y a encerrarlos en la cárcel como animales, o a matarlos para que nos dejen vivir en paz” (Alonso de Santos, 2002c: 158).

Podríamos intuir que esta actitud corresponde al compromiso que adhiere al cargo pues ahora, a punto de jubilarse, parece liberar un poco el yugo de la rectitud moral. No obstante, sigue atacando con todo el peso de su autoridad e intransigencia a los jóvenes, de quienes es incapaz de ver nada más allá de su criminalidad: no indaga en los motivos ni pretende entenderlos pues, como incide Berta, tan solo le interesa cortar de raíz el problema:

COMISARIO. A mí qué coño me importa lo que hagáis, si os matáis unos a otros, o si vais a la cárcel para toda la vida y os pudrís allí dentro. A estas alturas de mi vida, con lo que he visto, lo que pase a tres mierdas como vosotros me tiene sin cuidado” (Alonso de Santos, 2002c: 183)

El cariño con el que se refiere a Berta - que podríamos a llegar, incluso, a calificar de interesado y estratégico para que acceda a ponerle las inyecciones -, choca con el modo de dirigirse a los sobrinos, con quienes se muestra amenazante y agresivo incluso cuando quiere anunciarles que su tía padece una grave enfermedad del corazón: les cita en la comisaría - lugar que garantiza su seguridad y legitima su posición de poder -, les intimida con la lectura de los archivos con sus antecedentes, y una vez marcados los límites entre él y ellos, les expone el caso:

COMISARIO. [...] Está dedicando sus últimas fuerzas a unos mierdas como vosotros, que no se lo merecen. Ella no quiere que lo sepa nadie. Ni yo. Así que no lo sabéis, ¿está claro? Pero a partir de hoy van a cambiar las cosas en casa o, de lo contrario, os aseguro que nos vamos a llevar muy mal vosotros y yo.

[...]

De hoy en adelante a mentir delante de ella, que no os será tan difícil” (Alonso de Santos, 2002c: 183)

Más allá de que, aunque bien intencionado, podemos extraer un rastro de extralimitación y abuso en el uso de su influencia para indagar en un asunto del que la interesada no quiere hacerle parte - no respeta su decisión -, en este discurso se demuestra la incompreensión entre adultos y jóvenes. La comunicación es imposible puesto que los primeros, asumiendo que los segundos no entienden otro lenguaje más que el de la violencia, se expresan a través de ella; los segundos, por su parte, al haber asimilado este como única forma de diálogo, la reproducen, generando una retroalimentación de enfrentamiento ininterrumpido.

c) Berta.

Comparte origen con el Comisario y los padres de Ángel: el barrio. Es un ejemplo de lucha y perseverancia: se ve representada en el único geranio que ha sobrevivido al descuido de sus sobrinos - “Tú has resistido a todo, como yo... Medio seco, negro por dentro de la contaminación y la suciedad, apagado, sin alegría... ¡pero vivo!” (Alonso de Santos, 2002c: 140). La protagonista de *Salvajes* se enfrenta a la hostilidad del ambiente en el que ha madurado, se mantiene activa contra el estancamiento. Por este motivo prefiere los aviones a las estrellas:

BERTA. Las estrellas son unas sosas. No se mueven. Bueno, sólo las fugaces, pero para pillar una te partes el cuello de estar ahí... A mí, lo que me gusta es ver los aviones.

[...]

Son como estrellas, pero en movimiento. Y llevan a personas dentro muy chiquititas, en sus asientos, para que quepan en ese punto que se mueve... También los veía en el patio de la cárcel. Los miro y me hago la idea, a veces, de que voy yo también dentro, a la India, a Brasil, a algún sitio muy lejos... (Alonso de Santos, 2002c: 171)

Berta tiene esperanza de que el mundo mejore, como la cárcel cuando plantó los geranios y transformó el patio en un jardín donde las presas podían reunirse (170), si todos luchasen por ello en común: “La vida no tiene por qué ser así. [...] El día que todos los desgraciados de

la tierra se pongan a gritar juntos, le aseguro que el grito se oirá de uno a otro lado del mundo” (Alonso de Santos, 2002c: 195).

Es un personaje entre dos mundos que se presenta al espectador como una mujer que “*viste con buen gusto y es [...] atractiva para su edad. Lleva una bolsa de viaje y una maleta pequeña*” (Alonso de Santos, 2002c: 134) pero que al poco desvela que vuelve de la cárcel. Podríamos contemplar, aludiendo a anteriores personajes de Alonso de Santos, que es el resultado de la simbiosis entre Doña Justa - *La estanquera de Vallecas* que transiciona de víctima a cómplice de sus propios atracadores - y Doña Antonia - la correcta, conservadora y característica mujer de clase media/alta de la época de *Bajarse al moro*.

Desconocemos su pasado, a excepción de que, tras la muerte de su hermana, se hizo cargo de sus sobrinos. Fue capaz de asumir toda la culpa del tráfico de drogas en el que Bea se vio implicada, por lo que deducimos que ha hecho múltiples sacrificios por ellos; es más, está dispuesta a renunciar a su propia casa para pagar la deuda que Bea debe a los narcotraficantes (Alonso de Santos, 2002c: 167).

Es un agente moralizante, que alecciona al público adulto sobre tolerancia y respeto, pero que también trata de impartir disciplina y buena conducta a unos jóvenes que, desatendidos, vagan por el mundo sin esperanza y degradados por la violencia. Su estancia en la cárcel ha sido una especie de viaje del héroe: ha salido de los infiernos con un conocimiento pleno de la realidad y, ahora, vuelve a la comunidad para transmitir su aprendizaje²²: “BERTA. La cárcel es el infierno. [...] Me aprendido mucho, ¿sabe? A mí ya no me engañan más ni usted ni los que son como usted” (Alonso de Santos, 2002c: 158-159).

En su estancia en prisión ha tenido que “convivir con todas las desgracias de este mundo” (Alonso de Santos, 2002c: 162) y eso le ha permitido generar una perspectiva gris en un mundo segregado en blancos y negros. Por este motivo, observamos en ella una actitud que, hasta cierto punto, podría resultar contradictoria, puesto que al mismo tiempo que se enfrenta al Comisario - justifica a sus sobrinos, trata de salvarles de ir a prisión y trata de abrir su mente -, también se opone a sus sobrinos con autoridad - tira las cosas de Raúl a la basura. No obstante, lo interesante de este personaje y lo que la convierte en un puente entre sectores enemistados es que ha adquirido la capacidad de comunicarse de forma efectiva con ambos. Es lógico que comparta el lenguaje de los mayores, sin embargo, también es capaz de introducirse en la forma de expresión marginal de sus sobrinos - o al menos, eso intenta:

²² CAMPBELL, Joseph, 1949. *The Hero With A Thousand Faces*. Nueva York: Pantheon Books.

BERTA. Solo tenemos vino, lo siento. Si queréis algo más fuerte...

MARIO. ¿Y qué íbamos a tomar más fuerte?

BERTA. No sé. Una de esas cosas vuestras. Un “tripi”... Me han dado un cursillo acelerado en mis vacaciones, las expertas allí. (Alonso de Santos, 2002c: 147)

Como mujer nacida bajo los valores tradicionales de su generación, sabe acercarse al Comisario. Para intentar convencerle de que sea clemente con Mario y Raúl - aunque luego descubra que él no lleva el caso (Alonso de Santos, 2002c: 156) -, acude a la comisaría bajo el fingido propósito de hacer las paces. Quiere suscitar su compasión - “Ya sé que no tuvo más remedio que hacer lo que hizo. Me lo merecía por traficante” (Alonso de Santos, 2002c: 154). Esta intervención es una réplica del pensamiento del hombre que, a lo largo de la obra, Berta demostrará no compartir. Sin embargo, es efectivo, y logra pactar la tregua que necesita para, en siguientes encuentros, ir diseminando su mensaje. La inteligente técnica de la protagonista se advierte en la primera escena de la segunda parte donde, en la azotea, Berta consigue que el Comisario, con toda su rectitud, hable con las flores (Alonso de Santos, 2002c: 172); tiene éxito, entonces, de modo que en la escena final se muestra reformado: “COMISARIO. [...] He estado pensando mucho estos días en lo que hablamos de estos chicos... [...] Tal vez usted tenga razón y los hayamos ido haciendo así... No sé...” (Alonso de Santos, 2002c: 195).

Para defender a sus sobrinos, incluso a ella misma, de la intolerancia y gusto por el chismorreo de sus vecinos, llega a enfrentarse al presidente de la comunidad del bloque en el que viven porque quieren echarles de su casa. Este militar retirado comparte la ideología del comisario: desterrar a todo aquel que no encaja en los estrictos patrones del sistema, pero Berta, *intolerante frente a la intolerancia*, ya no se queda en silencio:

BERTA. Escúcheme usted ahora a mí: a partir de ahora no vuelva a llamar a mi casa, o la que va a llamar a la policía soy yo. Déjame usted en paz. Si no le gusta tenernos de vecinos pues se compra una casa en el campo, que allí le dará el aire. ¿Que es el presidente de la comunidad? Por mí como si es el presidente del Gobierno... ¿Pero a usted qué le importa si he estado en la cárcel o tomando el sol en una playa...? ¿Y cómo quiere que me ponga diciendo que me vaya de mi casa? ¿Qué quiere? ¿Que nos vayamos a vivir debajo de un puente, o qué...? [...] ¡Métase en lo que le importe y déjenos en paz! ¡Y déle recuerdos al adefesio de su señora, que estará ahí a su lado escuchando! (Alonso de Santos, 2002c: 160)

Complementariamente, como comentábamos al principio, Berta ha descubierto una realidad que desconocía. En su estancia en la cárcel ha observado, de la forma más inmersiva que existe, que todo aquel señalado por peligroso y merecedor de la exclusión no es, necesariamente, cruel, despiadado y amoral. Esto se evidencia en la conversación telefónica que mantiene con una de sus compañeras en prisión, a quien se refiere con apelativos amigables como “guapa” y “cariño” (Alonso de Santos, 2002c: 163), y a la que describe “siempre cantando, con lo que tenía encima” (Alonso de Santos, 2002c: 164). La charla se desarrolla con naturalidad, simpatía y afecto; hablan como las amigas que han llegado a ser. Es más, por la melancolía que tiñe su discurso, parece ser el único momento de verdadero alivio para la protagonista, que se ríe por primera vez desde que volvió a su casa - “No sabes lo que os echo de menos. ¿A las funcionarias? También. Hasta a mi cama de ahí la echo de menos”, confiesa al borde de las lágrimas (Alonso de Santos, 2002c: 163).

No obstante, a pesar de esta visión significativamente más pacífica de lo que acostumbramos a ver, no solo en las películas quinquis sino también en su homónima *Yonquis* y *yanquis*, sigue siendo un lugar que, por nada del mundo, desea para sus sobrinos. Berta es consciente de que de haber sido Bea la que ingresase en prisión, la experiencia habría sido completamente distinta: “A mí me han dejado salir en seguida, y si la meten a ella habría sido Dios sabe cuándo y cómo” (Alonso de Santos, 2002c: 155). Sus esfuerzos se concentran en hacer entender esto a sus sobrinos: “No quiero que sigas así, porque conozco ese camino donde estás metida y sé que por ahí no hay salida” (Alonso de Santos, 2002c: 162).

Como hemos dicho, aprende a adaptar su lenguaje. “*Sin gritar, pero llena de autoridad*”, saca el tema principal: la acusación de los hermanos:

BERTA. [...] Lo primero, no me hables así, que no soy un chico de tu panda, o tribu, o como lo llaméis ahora. Y lo segundo es que ésta es mi casa, por si se te ha olvidado, y desde que murió mi hermana dependéis de mí, si no os gusta, menos me gusta a mí y me aguanto. Así que vamos a hablar de lo que está pasando como una familia, y a ver qué se puede hacer después de la que habéis armado. (Alonso de Santos, 2002c: 148)

A medida que avanza la conversación y el ambiente se va caldeando - especialmente con Raúl, rebaja su discurso al nivel de los jóvenes: “BERTA. ¡No! ¡No te voy a dejar en paz! ¡Ni a ti tampoco! ¡Yo también sé gritar! ¡Y decir “joder”, “puta madre” y “dar por culo”! Es muy fácil eso. ¡Y tirar el plato!” (Alonso de Santos, 2002c: 150). Y de hecho, le tira el plato.

Ya le deja claro al comisario: “haré lo que pueda para que no vayan a la cárcel, se lo aseguro” (Alonso de Santos, 2002c: 158). No les da por vencidos, y con ese propósito se arriesga, incluso, a poner su vida en riesgo al enfrentarse a Raúl - “¿Qué pasa? ¿Vas a pegarme a mí también? ¿Es lo que te gustaría? Pues venga, hazlo. ¡Dame! ¿Te traigo una cadena o un palo para que me des en la cabeza?” (Alonso de Santos, 2002c: 150). Con él es tajante, quiere que deje el grupo de *skinheads* ya sea por las buenas o por las malas - tira por la ventana todas sus cosas: “*cruces gamadas, banderas, puños americanos, revistas, etc*” (Alonso de Santos, 2002c: 160).

Para remendar a Bea, sin embargo, toma otro rumbo. En su caso, corta cualquier indicio de autocompasión por parte de su sobrina. Para la joven, la victimización que ciertas partes de la sociedad ejercen sobre su generación es una excusa más que conveniente para no combatir su adicción. Su tía le pone los pies en la tierra: “No me cuentes la historia de tu casa que me la sé de memoria. [...] Mucha gente no tiene padre o tiene problemas en casa, y sale de otra forma” (Alonso de Santos, 2002c: 162).

Como a sus geranios, Berta se asegura de atender a sus sobrinos de la mejor forma para encarrilar su camino: lo consigue con Mario y Bea, que a medio camino entre el mundo adulto y el joven, aún son recuperables.

Podemos concluir añadiendo un pequeño toque de humor que nos invita a sugerir que Berta, tras su paso por la cárcel, se ha *contagiado* ligeramente de una personalidad quinqui que rebosa encanto, y que hace al personaje aún más atractivo para el público. Su nueva identidad se observa, por ejemplo, al amenazar a los traficantes que quieren saldar sus cuentas con Bea con las tijeras de podar como si fueran una navaja, o en el hurto de una muñeca en El Corte Inglés tras un aviso de bomba; también rechaza a la policía - se niega a ayudar al Comisario con sus inyecciones “mientras siga siendo policía y siga metiendo a gente en la cárcel” (Alonso de Santos, 2002c: 173) -, y desconfía de los medios de comunicación.

Por lo dicho, vemos en la protagonista un alter ego del autor, quien ha sido alabado por escribir sobre el mundo marginal *desde dentro*. Su mirada se sitúa al mismo nivel, sin paternalismos ni condenas, y expresa una realidad mucho más compleja que simplemente asumir que el mundo está dividido en “buenos” y “malos”. Alonso de Santos se comunica a través de Berta, ofreciendo un mensaje que aunque abogue por la tolerancia y el entendimiento, deja de lado la condescendencia hacia los jóvenes.

d) Ana Vázquez:

Con la abogada de *Yonquis y yanquis* llegamos a la periferia de nuestro análisis. De las dos obras, es el único personaje que no pertenece al mundo marginal del barrio obrero y es miembro, por tanto, de la sociedad. Tiene un trabajo respetable, “*ropa funcional y elegante, gafas modernas*” (Alonso de Santos, 2002c: 69) y desde el primer momento se muestra amable y dispuesta a ayudar a Ángel. Como abogada, ejerce de mediadora entre las fuerzas de la ley y el orden y los criminales; no obstante, a pesar de sus buenas intenciones, su actitud hacia el joven irradia un paternalismo que la previene de, por una parte, considerarle un igual y, por otra, abandonar los prejuicios que el sistema ha cultivado en ella y que se manifestarán al final.

A diferencia de Berta, Ana nunca articula señas de tolerancia o una actitud abierta a comprender al *otro*. En su defecto, la idea que tiene de salvar a Ángel radica en el aislamiento - le lleva a su apartamento - y alejarle por completo de un mundo que, para ella, no tiene remedio. Está convencida de las advertencias que los medios de comunicación divulgan sobre los suburbios como lugares peligrosos e inseguros, especialmente para los *buenos ciudadanos* como ella. Esta actitud se refleja en la incomodidad que siente en la fiesta de bienvenida que organiza su familia por su salida de la cárcel y de su cumpleaños, de donde quiere marcharse rápidamente (Alonso de Santos, 2002b: 69-70); pero, sobre todo, en los momentos previos al trágico desenlace, en los que a solas con Ángel, a la intemperie del descampado y de noche, se siente completamente desprotegida y vulnerable. Fuera de su zona de confort, parece olvidar cualquier rastro de la confianza que solía mostrar en el joven quinquí.

ANA. (*incómoda*) Vámonos.

ÁNGEL. ¿Por qué? Estamos bien aquí, los dos...

ANA. Sube a tu casa. Yo me voy a ir. Estoy cansada. Es muy tarde.

ÁNGEL. ¿Qué pasa? ¿Tienes miedo?

ANA. Miedo, ¿de qué? (*empieza a estar asustada*). ¿De qué tengo que tener miedo?

ÁNGEL. No sé, de estar aquí conmigo. ¿O es que no quieres marcharte?

[...]

ANA. Me voy, Ángel. Me tengo que ir. (*Se levanta*). Otro día nos vemos. Mañana... (*Va a coger el bolso que está en el asiento del coche, y él lo retiene*). Suelta el bolso, por favor.

[...]

Ángel, no tengo dinero. Sólo las llaves de casa... y del coche. (Alonso de Santos, 2002b: 127)

Contrastarla con la capacidad integradora de Berta nos sirve para analizar con mayor precisión la distancia con la que la abogada se relaciona con Ángel, es decir, desde una altura que desmerece cualquier buen propósito.

Alcanzada la escena IV del último acto - Tere en el hospital e iniciada la caída en picado de Ángel en el oscuro pozo del destino -, Ana se enfrenta al chico para convencerle de que no tome ninguna represalia contra Taylor después de la paliza a su hermana. Durante la conversación, le echa en cara: “¿Tú sabes lo que me ha costado sacarte de la cárcel? ¿Lo sabes, animal?”, y añade: “¿No puedes escucharme un momento? ¿Ni siquiera me merezco eso después de todo lo que he hecho por ti?”. Ante esto, Ángel se rebela: “Pues no haberlo hecho. A ver si ahora vas a echarme en cara que me hayas sacado de la cárcel” (Alonso de Santos, 2002b: 119). Ana siente que Ángel está en deuda con él y, a raíz de esto, advertimos que, en el fondo, su único propósito es satisfacer cierto *complejo de salvadora*. Este proceso psicológico se entiende como una serie de actos de generosidad no solicitada que se ejecutan desde una posición de superioridad moral que busca la satisfacción propia. Estas personas no reconocen su privilegio, tampoco pretenden dismantelar el sistema que genera el conflicto - sino que, al contrario, trabajan una relación de dependencia del otro hacia ellos -, y actúan bajo la perspectiva de que el sujeto defendido les debe algo a cambio de haberle ofrecido ayuda²³.

En este sentido, nos da la sensación de que tanta insistencia proviene de un deseo de anotarse la “salvación” del joven como una victoria personal que quiere que se le reconozca. No hay altruismo en la recriminación que lanza al quinqui cuando le confiesa que su hermana es la única persona que le ha defendido: “y yo. También te he defendido” (Alonso de Santos, 2002b: 120). Ángel, consciente de la diferencia entre ambos casos, responde: “en tu caso no tiene mérito. Para eso eres abogada, para defender a la gente” (Alonso de Santos, 2002b: 120).

Independientemente de esto, pero al mismo tiempo íntimamente relacionado, Ana adopta el papel de interés romántico. Florido Berrocal explica el papel de la mujer en el género quinqui:

El cine quinqui es un cine en el que la mujer no tiene mucha presencia en papeles principales. En general, la mujer quinqui aparece en papeles sumisos, como pareja del quinqui, prostituta o víctima. [...] Sigue los cánones establecidos [...] por el franquismo, con la

²³ MCCURDY, Jennifer, 2016. “The Privilege Guardian Angel: An examination of White Saviour Complex in Western Media”. En *Political Science Undergraduate Review* [en línea] vol. 1 no. 3, otoño 2016.

diferencia de un papel sexual más activo (Alonso de Santos, 2002b: 137)

Aunque es cierto que la complejidad del personaje se extiende con mayor complejidad, también representa la romantización del quinqui que conquistó al público. Está enamorada del pícaro, siente “algo que no te puedo explicar, que me arde por dentro desde la primera vez que te vi” (Alonso de Santos, 2002b: 121) y eso desata el deseo de querer salvarle a toda costa - convierte a Ángel en ese “héroe al que hay que intentar reinsertar” (Florido Berrocal et al.,: XII). Es el ancla al que se agarra durante toda la trama para enfrentarse a su quinqui interior y, de alguna forma, su billete de salida de la marginalidad. A costa de su “identidad”, Ana se esfuerza en transformarle: el sinmundo complace su deseo de aventura; es excitante, pues proyecta una fantasía romántica de amor prohibido, secreto y peligroso. No obstante, no es apto para crear un proyecto de vida ni futuro - un futuro que el sistema ha arrebatado a Ángel y que ella sostiene.

Esta relación nos recuerda, salvando las distancias, a la de Jaro y La Mejicana (*Navajeros*), en la que su relación sexo-afectiva acaba transformándose en una especie de vínculo paterno filial en el que ella le aparta de cualquier contacto con el mundo exterior para que no vuelva a delinquir. No obstante, si la diferencia de edad entre los personajes de Eloy de la Iglesia se analizaba como un emparejamiento antinatural que se argumentaba como una imagen destinada a satisfacer los fetiches de un público masculino que fantaseaba con el incesto, en este caso, los veinte años de diferencia se complementan con la pertenencia de ambos a mundos tan radicalmente distintos para deducir la “monstruosidad” de esta unión.

Acercándose a Ángel y permitiéndole entrar en su mundo - su despacho -, la abogada está rompiendo las reglas del sistema; saltarse las medidas de protección potencian la peligrosa posibilidad del “contagio en las clases populares y romper la estructura de dominación y explotación que sostiene la soberanía del Estado” (Martín-Cabrera, 122). Recordando a Foucault, “una sexualidad desenfrenada, pervertida, etc. tiene efectos en el plano de la población, porque a quien fue disoluto se le atribuye una herencia, descendencia que también va a estar perturbada” (Martín-Cabrera, 123). Para evitar esta “aberración” Ángel debería ser transformado por completo y reintegrado en la sociedad; no obstante, habiendo observado que esto, por el determinismo que le condena, es imposible, la pareja debe disolverse. Ana fracasa en su propósito de reinsertar al joven quinqui y, por tanto, debe morir.

Con este desenlace, Alonso de Santos logra dos cosas: por una parte, desde el punto de vista de Ángel, deja en el lector/espectador una sensación de injusticia y enfado por el triste destino que le queda; por otra, recuerda que, efectivamente, el entorno quinquí era peligroso - así, sigue sin faltar a su propósito de mostrar la realidad puesto que disuelve la romantización - y casi miopía - que se generó en la percepción del quinquí. Sin embargo, simultáneamente, denuncia el paternalismo y la condescendencia de ciertos sectores de la sociedad que, como se ha criticado de los cineastas quinquís, utilizaban a los jóvenes marginales para presumir de una moralidad oportunista y en beneficio propio, desde una perspectiva de colonizador, de extranjero, que nunca llega a involucrarse en la problemática y, lejos de ayudar, refuerzan los prejuicios y la opresión.

5.2.4. Espacios:

El presente punto del análisis nos lleva a tratar los espacios más significativos para ambas obras pero, aclarando de nuevo, en relación específica con el análisis quinquí - siendo conscientes de que podría hacerse un análisis mucho más profundo de algunos aspectos que, en este caso, no van a tenerse en cuenta aunque sean de interés a nivel general.

En este momento vamos a centrarnos en la plaza del barrio de Las Fronteras, la casa de Berta, la cárcel - como espacio aludido pero de gran importancia, el apartamento de Ana y, como hicimos en el análisis de los espacios filmicos, el coche.

5.2.4.1. La plaza:

Al comienzo del texto de *Yonquis y yanquis*, Alonso de Santos detalla con precisión y realismo el espacio en el que nos vamos a adentrar. Describe el barrio marginal donde, de acuerdo a César Oliva, se localiza adicionalmente el piso de *Salvajes* (2002: 30).

El autor nos posiciona en una plaza cerrada, en un barrio del extrarradio de Madrid con casas de muros desconchados y descuidados. Hace referencia a las vallas metálicas, a los desperdicios acumulados y al coche abandonado al que le faltan piezas. Hay un tobogán para niños roto y, de fondo, el ruido de niños llorando, peleas, perros, televisores, etcétera. Con una especie de plano cinematográfico, Alonso de Santos

evidencia y plasma visualmente el cúmulo de problemas con los que tienen que vivir o malvivir los modestos habitantes del barrio: con su suelo de tierra, su muro desconchado, son sus desperdicios y basuras, con su coche destartalado a medio desguazar, su tobogán roto y con la pobre luz amarillenta de la vieja farola, [es]

exponente de una gran pobreza, abandono y marginación (Rodríguez Richart, 164)

Este “desolador paisaje de miseria y subdesarrollo” (Matos-Martín, 99), calca la filmación de los barrios de rápida construcción, de bloques de edificios de ladrillo y de paupérrima calidad, descuidados por los servicios de limpieza - con montañas de escombros y residuos - y descuidados por los Ayuntamientos - grietas, falta de servicios, etc. - que ofrecían José Antonio de la Loma, Eloy de la Iglesia y Carlos Saura. Las Fronteras podría ser una representación de Villaverde, Vallecas o La Mina.

De acuerdo al profesor Nieto Nuño, este espacio alimenta el sentido trágico de las obras:

La destartalada plaza de suburbio en que se desarrolla el grueso de la acción dramática es frontera entre un mundo viejo, arrinconado, y un mundo nuevo, dominador, imperial. Frontera es, asimismo, entre la miseria humana y el progreso tecnológico. Pero es frontera, sobre todo, entre espacios cerrados, en los que se refugia una vida abyecta y los abiertos, donde se habrán de dirimir los conflictos reservados por la fatalidad. El espacio fronterizo entre lo doméstico y lo público es, precisamente, el que caracteriza a la tragedia clásica (240)

Esta plaza está cercada por los edificios pero, además, por la valla que la rodea y delimita tanto física como metafóricamente. Evidente frontera - el nombre del barrio no es aleatorio -, refuerza la imposibilidad de avanzar y la exclusión.

En relación a lo segundo, se evidencia la intromisión de lo privado - el sistema/tela metálica -, en lo público - la comunidad/la plaza como lugar de reunión accesible por su gratuidad. Lo relacionamos como metáfora de la tendencia que hubo a partir de la segunda mitad del siglo XX por cerrar espacios - boom de las urbanizaciones cerradas tipo americano -, es decir, por negar “la fáctica de la ciudad [...]. Supone el rechazo a convivir con los otros” (Ruiz Chasco, 131). Aunque este modelo de urbanismo se planteó a la inversa - proteger a las clases adineradas en urbanizaciones donde los peligros, vicios y pecados de la marginalidad no tuviesen acceso -, su efectividad en dirección opuesta también es clara, pues mantiene a los “monstruos” (Robles Valencia, 2015: 207) alejados de la sociedad “pura”. Señalábamos el esfuerzo consciente de los gobiernos de culpabilizar al proletariado de los problemas sociales. Etiquetándoles con perniciosas calificaciones de inmoralidad, ilegalidad y crimen, el sistema levantó estos muros como medida de protección y contención (Torres, 83).

Al igual que en las películas, observamos una frontera física específica que repercute en el individuo y que genera seres como los padres de Ángel: alienados, insatisfechos a nivel personal, sin esperanza y, aun así, anclados a unos valores que el sistema metió en una botella, selló al vacío con un tapón de prejuicios, códigos morales que justificaban el abuso, la marginación y explotación, y se marchó dejando que esos ingredientes macerasen sobre una población que, nutrida por ellos, se convenció de que ese era el único mundo al que tenían derecho de admisión.

Lugar desprovisto de identidad, acoge seres sin identidad: el grueso de adultos de *Yonquis y yanquis* y, menos generalizado, *Salvajes* carecen de nombre. A excepción de Berta y Ana, enumeramos a Padre, Madre, Tío, Tía, Camarera, Policía y Comisario - aunque el texto especifica su nombre completo, en el desarrollo de la obra es irrelevante. Son, por ende, “antihéroes anónimos, cosificados y permutables” que, afirma Abuin González, “pertenecen con todo derecho a la frontera, al margen, al límite en el que las interacciones humanas quedan de algún modo anuladas o desnaturalizadas” (259).

Se crea un lugar “sin salida”, como llora Bea, en el que, sin embargo, se genera una falsa idea de libertad derivada de la movilidad del quinquí. En esta plaza y en los espacios abiertos, los quinquís “campa[n] sin hogar” (Nieto Nuño, 241), evitando cualquier tipo de estancamiento. Nono y Charly, como Raúl, encadenan acciones que, en su mayoría, suceden en el espacio abierto - los encuentros de los tres amigos suceden en esta plaza y Raúl, con escasa presencia en escena, se deduce que, si no está en la casa, está en la calle. Son incapaces de permanecer bajo techo durante un periodo prolongado de tiempo. Nono y Charly desaparecen rápidamente de la casa de Ángel, no obstante, para ejemplificar este patrón de forma más clara, acudimos al menor de los *salvajes*: durante la comida familiar organizada por Berta acumula una multiplicidad de intentos de escapar de la casa: “Yo me voy y que le folle un pez a la vieja esa...” (Alonso de Santos, 2002c: 145), “(Va hacia la puerta). ¡Me voy! No tengo hambre.” (Alonso de Santos, 2002c: 147), “(Abre la puerta de la calle) ¡Me voy y ya está, joder!” (Alonso de Santos, 2002c: 148); y así sucesivamente hasta que, a rastras y por evitar un mal mayor, Mario le saca del piso a rastras (Alonso de Santos, 2002c: 151).

Desde el primer momento, el personaje se caracteriza por su nerviosismo (Alonso de Santos, 2002c: 144). Es adicto al movimiento - le permite huir de la abrumadora existencia, de su propia reflexividad y del pesimismo - y por esto, cualquier rastro de quietud cotidiana en el hogar dinamita en él un síndrome de abstinencia que le hace incapaz de estar quieto.

La calle, la plaza, el *afuera* no solo garantiza el dinamismo sino que también permite al quinqui reafirmar su identidad y recuperar la sensación de poder que se les ha arrebatado: toman el espacio abierto como “revancha” y protesta contra el sistema (Díaz Barrado, 268).

Estudiábamos el descampado como una localización predilecta para los jóvenes marginales de *Deprisa, deprisa* y *Navajeros*, y del mismo modo funciona la plaza de Las Fronteras. Veíamos en Matos-Martín que estos terrenos “desterritorializados” permitían al quinqui sentirse libre del acoso sistemático puesto que “las estructura normativas no operan, y [es] por tanto, donde el quinqui se siente libre, consume alcohol y drogas, escucha música o mantiene relaciones sexuales” (100). La plaza - y la calle, en general - del barrio cumple perfectamente con esta descripción: NONO se droga y esconde las agujas allí, atraca a un concejal, Ángel lleva a Ana al coche abandonado para tratar de mantener relaciones sexuales con ella, y el grupo *skin* de Mario y Raúl apalean al hombre mientras espera en una parada de autobús.

Complementariamente, Abuin González hace un apunte sobre las ciudades contemporáneas, descritas como “espacios indeterminados, sin memoria, efímeros y del todo provisionales, que surgen de la idea de movimiento, tránsito o paisaje” (255). Se configuran como *no-lugares* que cultivan seres que se sienten obligados al flujo constante para evitar la degradación, sin reparar en que es, precisamente esa falta de raíces y asentamiento lo que les previene de afianzar su identidad adecuadamente. Obtenemos, como concluíamos anteriormente, que estos individuos vacíos encuentran su único confort en el único lugar al que sienten que pertenecen: los lugares vacíos.

En este espacio, la plaza, llega a culminarse el rasgo más significativo y pesimista del quinqui: la muerte. Citábamos a Labrador Méndez al relacionar al quinqui con la excesiva expresión de la masculinidad y la violencia, y al incidir en que se legitima mediante “el poder de dar muerte” (40). Ángel, quinqui incompleto, lleva a Ana al lugar donde su identidad se confirma para efectuar, simbólicamente, el sacrificio que ocasione la transformación total.

5.2.4.2. La casa:

Si el mundo del quinqui se vincula al exterior, el mundo de los adultos se relaciona íntimamente con la casa.

Díaz Barrado observa el hogar como aglutinante de los “mitos y sueños de la sociedad consumista” (95) y, por tanto, es el lugar donde “priman los valores conservadores o tradicionales frente a la novedad” (96).

En torno a esta idea, podemos deducir dos significaciones: desde el punto de vista del adulto, representa protección y, además, es la prueba tácita de que los esfuerzos de toda una vida dedicada al trabajo tiene recompensa: pueden permitirse una casa, en vez de dormir a la intemperie o en una chabola. Una vez obtenida, el objetivo principal es preservarla, por lo que la obligatoriedad de trabajar es inminente. Se encadenan, complacientes, a un sistema de explotación y precariedad con el único fin de preservar una concesión del sistema que, bajo su punto de vista, es una victoria. En el extremo contrario, y como indicábamos, para los jóvenes, la casa no ofrece protección sino encarcelamiento. En ella habita la disciplina y la autoridad del sistema, representado en la figura paterna. Frente al poder que les otorga la calle - pues allí encuentran legitimidad para ejercer violencia e influir terror -, bajo el techo familiar se ven amenazados por sus padres pues son ellos quien poseen el espacio y, por tanto, dicho poder. Se infiere, entonces, que la posesión de un espacio otorga la factibilidad del autoritarismo, lo que se reproduce en todos los estratos de la sociedad.

La casa de Ángel se percibe desde la mirada del quinquí: un lugar de violencia donde el padre ejerce su autoridad a la fuerza, y donde se convive con la intransigencia y el enjuiciamiento.

En *Salvajes*, sin embargo, el piso toma una relevancia mucho más significativa, pues será aquí donde ocurra casi la totalidad de la acción.

Asumiendo la casa como este “mundo de los adultos” - y considerando a estos la personificación del sistema -, la obra nos plantea las consecuencias de la ocupación quinquí. De la misma forma que conquistan el descampado - o la plaza -, o los quinquís pelicularos se hacen con el poder del centro de la ciudad, los sobrinos de Berta se anotan una victoria al convertir el conservador salón de su tía en un reino de “*completo desorden [donde] hay cajas de cartón y restos de botellas, latas, ropa sucia y comida por todas partes*” (Alonso de Santos: 2002c, 133). Para más énfasis, se han deshecho de la televisión y la nevera porque “es un rollo” (Alonso de Santos: 2002c, 134) y “aquí no comemos nunca... cada uno se busca la vida por ahí” (Alonso de Santos: 2002c, 138); han transformado ese lugar de estancamiento en uno de tránsito, en el que solo paran para dormir.

No obstante, su poder es tan efímero que desaparece en el instante en el que la protagonista regresa. Desde ese momento, paralelamente a la limpieza del piso, dará inicio el proceso de reconversión de sus sobrinos. Bajo la concepción de la casa como garantía de protección contra los peligros contagiosos del *afuera*, Berta hace todo lo posible para que los jóvenes permanezcan *dentro* - de ahí la comida familiar y la insistencia porque Raúl se quede.

Su éxito se refleja en la segunda parte, al borde del evento trágico, cuando Mario y Bea organicen una cena *a la quinquí* - piden comida china porque ninguno sabe cocinar. Manteniendo su papel impertérrito, Raúl no abandona su resistencia: como sujeto irrecuperable, trata de sabotear la *normalidad* de la escena - llega tarde, regala a su tía un televisor que seguramente haya robado, y no permite disfrutar a sus acompañantes de la comida, al no cesar los comentarios escatológicos - y racistas - al respecto de ella.

Que la muerte del hermano menor tenga lugar en la casa merece nuestra atención. Lo vinculamos a que, a pesar de los esfuerzos de Berta, “limpiar” el germen quinquí es imposible. Podríamos asumir que, una vez ocupado el espacio y destruidos los barrotos que contienen a las bestias, garantizar la seguridad es inviable. Es posible enfrentarse a ello - bajo la vigilancia de Berta y en ausencia de Raúl, los narcotraficantes que amenazan a Bea no llegan a cruzar el umbral de la puerta -; sin embargo, en esta cuarta escena de la segunda parte con el hermano menor dentro de casa, y tras haber introducido la prueba de su incapacidad de reinserción - la televisión robada -, los quinquís entran en el piso y se desencadena la violencia. En este ambiente corrompido, ejercen su poder en este espacio hasta entonces prohibido: reconquistan la casa de Berta y, como quien a hierro mata a hierro muere, el menor de los *salvajes* es asesinado.

5.2.4.3. La cárcel:

A pesar de no estar representado sobre el escenario, este espacio aludido tiene una fuerte presencia en ambas obras.

Salvajes proyecta la imagen de un lugar que, también bajo el influjo del cariño y amabilidad, puede convertir un espacio de exclusión y privación de derechos en uno amigable, y de pseudo-retiro,

BERTA. [...] Nada más llegar a la cárcel planté un montón [de geranios]. Les dije a todas lo que me gustaban, y sus familiares, cuando iban a verlas, me llevaban una ramita o un espeje... Estaba la enfermería que parecía un jardín. Ah, y sabe una cosa, planté en el patio uno gigante. [...] Las de la cárcel me dijeron que estaba loca cuando me vieron plantándolo en el patio, en un rincón que había sin cemento, al lado de un canalón... Y allí fue abriéndose y creciendo poco a poco hacia el cielo... Mis compañeras empezaron a mirarlo, primero con curiosidad y luego con cariño. Y como en el patio no hay árboles, ese rincón fue convirtiéndose en el lugar de reunión” (Alonso de Santos, 2002c: 170)

No obstante, la realidad es completamente distinta y mucho más próxima, comparativamente, a la que se intuye en *Yonquis y yanquis*. Incluso Berta, que ha vivido una experiencia que aparentemente y a raíz de la llamada telefónica con su compañera, no tendría motivos para definirse como traumática, sí que lo reconoce como “un infierno”, especialmente para los jóvenes.

Los motivos por los que la mujer podría haberse librado de la violencia policial que protagonizaba las películas quinquis, los planteamos creando un paralelismo entre Berta y El Comisario. Por una parte, como adulta, entra en una categoría que la aproxima al sistema, sus normas morales y patrones de conducta, por lo que se debería alcanzar el entendimiento con facilidad. Por otra, como trabajadora - enfermera -, es un miembro útil de la sociedad, de manera que puede resarcirse pagando con sus servicios - que le ponga las inyecciones es el propósito del Comisario durante toda la obra. Los jóvenes que, por el contrario se inclinan a la delincuencia por la falta de trabajo, estaban inhabilitados para ello; en consecuencia, la cárcel se convierte en un lugar de hostilidad y punitivo, donde las fuerzas de la ley y el orden están legitimadas para actuar con impunidad - las amenazas y violencia verbal del Comisario en comisaría trascienden a prácticas inhumanas de ejercicio de dolor. Este es, precisamente, el retrato de la cárcel que pincela Ángel.

Sabemos, por el contexto histórico, que la prisión se convirtió en la herramienta punitiva por excelencia y que el número de condenas durante esta década aumentó significativamente - Ángel hace referencia a la superpoblación: “[...] cuando te cogen por algo te amontonan allí con otros, como si fueses ganado” (Alonso de Santos, 2002b: 114). En estos momentos, “resultaba un lugar de lo más inhóspito, con una gran conflictividad que desembocó en muchas ocasiones en situaciones de violencia límite” (Cuesta, 21). Ángel manifiesta varias veces el infierno que ha pasado en prisión: en el reencuentro con sus amigos, por ejemplo, comenta que es “una ruina. Te joden la vida para siempre...” (Alonso de Santos, 2002b: 76), y en una de las conversaciones en las que Ana intenta convencerle de lo acuciante que es que no se meta en líos, le recuerda las palabras que él mismo le dijo estando aún cumpliendo su condena: “Ana: [...] me dijiste: sácame de aquí que me estoy muriendo” (Alonso de Santos, 2002b: 90).

Adicionalmente a esta crítica, la prisión se ha considerado también un “espacio fluido” debido a “que los quinquis solían ingresar por delitos menores con penas de corta duración y, teniendo en cuenta la capacidad de fugarse una y otra vez, [...] entraban y salían con frecuencia (Matos-Martín, 102). Ángel es uno de estos jóvenes reincidentes: “Ana. Te han

cogido dos veces” (Alonso de Santos, 2002b: 87) y, a juzgar por el final, todo parece apuntar a que el destino podría tener escrito su reingreso.

5.2.4.4. Otros espacios (el coche y el despacho de Ana):

El coche es otro elemento adicional a la plaza y cuya presencia vemos necesario notar, debido a la relevancia que adquiere para el quinqui.

Como veíamos en las películas analizadas, y especialmente desarrollado en *Deprisa, deprisa*, el coche es parte esencial del imaginario, no solo por la estética sino también por la garantía de la movilidad que requiere el quinqui. Pablo, Meca, Jaro, El Vaquilla, etc., utilizaban el coche para escapar, no sólo de las garras de la policía tras los atracos sino, además, de su propia existencia marginal. En carretera, los jóvenes encontraban su libertad. En *Salvajes*, los aviones sí que ofrecen esta posibilidad:

Cada vez que se citan [...] supone un escape, una salida, un evadirse del ambiente opresivo que resulta de la delincuencia. Por eso los dos protagonistas de *Salvajes*, maduros y enfermos, optan por utilizar unos pasajes para escapar de Madrid (Oliva, 31)

En *Yonquis y yanquis*, el coche está desguazado, inutilizado, por lo que esta posibilidad queda erradicada por completo; y, por añadidura, la presencia de aviones tampoco sirve de alivio: “los aviones que surcan el cielo para sembrarlo de una violencia y una destrucción que cala hasta los huesos a los desamparados personajes de Las Fronteras representan la imposibilidad de escapar” (Nieto Nueño, 251)

Que el coche esté abandonado desde un tiempo indefinido, podría interpretarse como otro elemento que hace más pesada la atmósfera de eterna permanencia y estatismo. No solo los quinkis ven dificultadas sus posibilidades de huir de su realidad por las fronteras levantadas sino que, además, el medio de transporte que les permitía transgredirlas ha sido destruido.

No obstante, el coche adquiere una nueva significación al alcanzar el final de la obra pues, es en este espacio, en el que el idilio amoroso entre Ángel y Ana va a venirse abajo definitivamente. Es en el asiento del coche donde la abogada va a sentir la claustrofobia de los suburbios, donde se enfrenta a la realidad de Ángel y donde recupera los prejuicios que su mundo podía haber instaurado en ella y que aparentemente había superado.

Comparativamente, el contraste que existe entre los espacios destinados al romance en cada uno de los mundos es muy poderoso. Lo que viven en La Frontera es una experiencia radicalmente contraria a la que la pareja vive en el piso o despacho de Ana. Allí, el nido de amor parece sacado de una película romántica: hay privacidad, orden, estabilidad, paz, complicidad, ternura. Insertado en su mundo y custodiada por la protección que le garantiza el espacio, Ana puede ejercer su influencia sobre el joven sin cuestionar su seguridad; cuando ocurre al contrario, duda de que sea posible: se siente expuesta y vulnerable a la posibilidad de que Ángel decida hacer uso de su poder.

El lugar para los enamorados en el mundo del quinquí es, por una parte, “*un callejón en obras iluminado por la luna*” (Alonso de Santos, 2002b: 119) y, por otra, el coche - ambos carentes de intimidad, limpieza y completamente expuestos. Él se refiere al vehículo como su despacho (Alonso de Santos, 2002b: 126) y es, en definitiva, una representación de su mundo. Ángel quiere enseñárselo y que Ana sea parte de él pero es completamente imposible.

Esta comparación sirve para extrapolar dos realidades radicalmente opuestas y para denunciar, precisamente, esas diferencias que en el cine quinquí se reflejaban. En *Navajeros*, por ejemplo, ese contraste aparece representado con una serie de secuencias de actos vandálicos: destrozos de cabinas, robos de motocicletas, tirones de bolsos, atracos a joyerías y comercios, etc., y todo ello con la música de Tchaikovsky de fondo - superposición de la vida marginal y la cultura burguesa (Matos-Martín, 98).

5.2.5. Temas:

Aunque al ahondar tanto en los personajes como en los espacios hemos ido disseminando los diferentes temas que se desarrollan en las piezas de Alonso de Santos, vamos a aprovechar este epígrafe para agruparlos y ofrecer una síntesis de los mismos.

En el desarrollo de las características del cine quinquí se especifican los temas más característicos del género: marginalidad - entendiendo la pobreza, el paro y la discriminación como intrínsecas a ella -, la drogadicción, la violencia - sistemática y callejera -, la disfuncionalidad familiar, el enfrentamiento contra el mundo de los adultos/el sistema, el pesimismo frente al futuro y el determinismo. Dichos temas, son fácilmente rastreables en la obra de José Luis Alonso de Santos aunque, como es lógico, con la consecuente adaptación a su contexto histórico y atendiendo a los cambios sociales que hubieran podido producirse.

José Rodríguez Richart determina los que son, a su entender, los dos temas principales de *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*. Entre ellos, destaca la marginación y la lucha por la supervivencia al mundo de las drogas y el tráfico, el paro, la prostitución y la delincuencia

callejera (164). Los demás temas extraídos de esta obra surgen de manera complementaria - y consecuente - a la marginalidad siendo, a su vez, una retroalimentación para el mantenimiento de la misma.

Uno de los principales cimientos de la obra - y del género cinematográfico en general - es la búsqueda de alternativas fuera de la legalidad para sobrevivir, que enlaza además con temas como el empobrecimiento de la población, el paro o la explotación laboral.

Los vecinos de La Frontera sufren una situación de precariedad y empobrecimiento. La mayor parte de la población - un edificio entero, según comenta Nono en la fiesta de cumpleaños/bienvenida de Ángel (Alonso de Santos, 2002b: 81) - está en paro. En consecuencia, las ganancias de los dueños de pequeños comercios como los tíos del protagonista, dueños de una droguería, se ven mermadas: “TIO. Tengo una droguería pequeña abajo. Pero se saca poco, está la cosa muy mal” (Alonso de Santos, 2002b: 82). El paro juvenil, uno de los problemas más acuciantes durante los años noventa, se representa en *Salvajes*: ni Mario ni Raúl tienen trabajo. Al mismo tiempo, esto se combina con un sector de la población que sí trabaja pero que está explotado, “PADRE. ¡He estado trabajando como un animal para sacaros adelante! ¡Eso es lo que he hecho toda mi vida! [...] Todos estos años metido doce horas diarias en el taxi” (Alonso de Santos, 2002b: 117), o no gana lo suficiente: “CAMARERA. Que no tengo un duro, ya te lo he dicho. Sabes que si lo tuviera te lo dejaba, pero no puedo” (Alonso de Santos, 2002b: 105).

Las nuevas generaciones son testigo de este fracaso del sistema y eso les lleva a no querer participar de él: Bea se niega a dejar su trabajo en el Club Siglo XX ante la posibilidad de dedicar su vida a limpiar casas y Ángel hace lo propio, pero con el taxi de su padre: “ANGEL. Más vale en la calle tirado o en la cárcel, que ser como otros, que se han pasado la vida lamiendo el culo a todo el que les escupe encima” (Alonso de Santos, 2002b: 117). La desconfianza, y el enfado, les lleva a no querer condenarse al mismo destino y así buscan alternativas que, simultáneamente, se perciben como las únicas accesibles para ellos:

El paro laboral en la época de la transición a la democracia, [es una] plaga social que [conduce] a la marginación y a la miseria, para salir de las cuales algunas personas modestas no encuentran más solución que recurrir a la pequeña delincuencia, al robo o al atraco” (Rodríguez Richardt, 162)

Los personajes son inducidos a la criminalidad o ilegalidad por las circunstancias que les rodean - Nono ofrece un ejemplo muy explícito de esto en la obra: “No tengo un puto duro.

Déjame la pipa esa que tienes y al primer gilipollas que encuentre se la meto en el culo y que nos pague unas litronas” (Alonso de Santos, 2002b: 62). De esta forma, vemos que en *Yonquis y yanquis*, la fuente de dinero principal para el trío quinquí - Nono, Ángel y Charly - consiste en robar en farmacias y atracar a los vecinos (como el concejal al que el primero roba el reloj y la cartera al principio del segundo acto (Alonso de Santos, 2002b: 95). Esto, a su vez, alimenta el empobrecimiento, como exponen el Tío y la Tía:

TIO. [...] Un día sí y otro también se te llevan lo poco que se vende.

TIA. La gentuza esa que hay por ahí y no te deja vivir... (Alonso de Santos, 2002b: 82)

De manera adicional, la prostitución también aparece como alternativa para obtener el sustento pero de la misma forma es insuficiente: ya hemos comentado el caso de Bea, que se ve acuciado, además, por la necesidad de pagar sus deudas por su adicción a las drogas; pero, adicionalmente, encontramos en *Yonquis y yanquis* un ejemplo más explícito - el tercer acto comienza con un diálogo entre una Mujer y la Camarera de La Española, el bar en el que se junta el grupo de amigos y en el que trabaja Tere. En esta conversación, la Mujer “*con pinta de profesional del amor*” (Alonso de Santos, 2002b: 105) se queja de su situación económica, que además se ve agravada por el hecho de que tiene una hija: “Si no llevo el dinero mañana, me ponen a la niña en la calle. Fíjate, la pobre hija, delante de todas las niñas... a la calle por no pagar su madre” (Alonso de Santos, 2002b: 105). Con la urgencia planteada, se pone en acción en cuanto Ángel y Nono entran en el bar y, finalmente, consigue que el segundo “contrate” sus servicios, aunque ni siquiera con dinero, sino con un reloj de supuesto oro que ha robado - el del concejal (Alonso de Santos, 2002b: 101).

Otro tema imprescindible es la violencia que se suscribe en ambos textos. En cuanto al aumento de los índices registrados durante la última etapa del siglo XX, Díaz Barrado explica:

La violencia que siempre acompaña al ser humano y que está por encima de condiciones sociales o de evolución mental, [...] marca profundamente a los grupos humanos en la actualidad pues, como todas las claves de la sociedad de nuestro tiempo, tienen un potente efecto amplificador debido a su propaganda en los medios de comunicación” (233)

Por una parte, la forma que tienen de relacionarse tanto Ángel y Nono, como Raúl, con su entorno es confrontativa y agresiva. Todas las escenas de Raúl, por ejemplo, derivan en una confrontación. Ya sea con su tía, su hermano o un desconocido como Roco. Este último caso es significativo, pues si bien en los anteriores podíamos observar algún tipo de “provocación” - contradecir sus ideales quinquis -, el joven con el que se acuesta su hermana es víctima de su agresividad por el mero hecho de presenciarse en el piso:

ROCO. Oíme, ¿está tu hermana?

RAÚL. (*Lo coge del cuello apretándolo contra la puerta*). ¡Te voy a dar una hostia, sudaca de mierda...! (Alonso de Santos, 2002c: 179)

Alonso de Santos proporciona un nuevo aporte a esta expresión de la agresividad. De acuerdo a los rigores de la época, el quinquis no se enfrenta únicamente a los demás, sino también a sí mismo. Es esta la metáfora que extraemos de la destrucción de las macetas con los geranios de Berta por parte del Charly y el Nono de *Salvajes* - los traficantes que acosan a Bea. Si las flores son los jóvenes, el mensaje que se percibe es que los quinquis van a provocar su propia destrucción. No obstante, esta actitud no viene solo de una mano enemiga pues incluso la forma que tienen de relacionarse los amigos entre sí es violenta: las conversaciones entre Nono y Charly, por ejemplo, siempre terminan con insultos y fácilmente a golpes:

CHARLY. ¡Tú estás infectado de la cabeza, Nono, eso es lo que te pasa! ¡Desde que te caíste de la moto te quedaste pallá!

NONO. ¡Tu puta madre es la que está pallá! (*Se echa encima de él y pelean como críos, a puñetazos.*) ¡Te cojo los huevos y te los pongo de corbata!

CHARLY. ¡Serás maricón...! ¡Cómo te pille vas a volver a meterte tú con mi madre! (Alonso de Santos, 2002b: 63)

Dentro de lo anecdótico, este tipo de conducta es reflejo del aprendizaje que han tenido estos jóvenes en materia de relacionarse con la sociedad. La violencia suscrita a sus familias disfuncionales eran reproducidas por los jóvenes quinquis que habían naturalizado esta forma de comunicación. Como explica César Oliva, “son situaciones cotidianas, [...] que desembocan en inevitables derramamientos de sangre, dentro de un característico clima de violencia” (16). De alguna forma, estos micro actos de violencia, incluyendo la verbal emitida

por el Padre, acompañados por otros de mayor envergadura como la paliza a Tere o los conatos de confrontación entre yonquis y yanquis, preparan el terreno para la sentencia de muerte de Ana. En el caso de Raúl, serán sus propios actos los que determinen su final.

Otro tipo de violencia digna de mención es la llevada a cabo por los organismos de gobierno que aporta cierta intención de denuncia social por parte de la obra: con respecto a la violencia gubernamental, cabe decir que es de manera indirecta y lo vemos reflejado en la conversación familiar del primer acto de *Yonquis y yanquis*: “TIA. Este Gobierno dijo que lo iba a arreglar [el paro] y luego... mira. Los únicos que han encontrado trabajo son ellos” (Alonso de Santos, 2002b: 82), o también en el segundo acto cuando Ana y Ángel están en el despacho de ella: “ANGEL. Lo que pasa es que este mundo está organizado por los que mandan para jodernos bien a unos cuantos” (Alonso de Santos, 2002b: 89). Otra manifestación de los abusos del sistema se representa, en oposición, mediante la inacción, es decir, el abandono. Raúl grita: “¿A quién cojones le importa lo que nosotros hacemos? Nadie se preocupa una mierda por nadie, ¿o no?” (Alonso de Santos, 2002c:179), poniendo en palabras las quejas de una generación que se vio sola, “a la intemperie [y sin] refugio alguno” (Nieto Nuño, 244).

El abandono del sistema toma cuerpo, además, con las carencias afectivas que surgen por parte de sus familias: o bien abusivas, o bien ausentes, las figuras paternas que se muestran en *Yonquis y yanquis* y *Salvajes* influyen en el rechazo que los quinquis muestran por esta institución que ha fallado en su deber de protegerlos - de ahí el rechazo de Bea a buscar un marido, o el de Raúl hacia la relación que su hermano ha empezado con una chica del barrio, por ejemplo -, al igual que el sistema.

La familia de Ángel ejemplifica esta falta de unidad que acaba repercutiendo en los jóvenes, a pesar de que la Madre quiere aparentar que están unidos: organiza una fiesta de bienvenida a su hijo, decora la casa con guirnaldas, reúne a todos en la casa y se esfuerza porque la sorpresa llegue a buen término. El lector/espectador no sospecha de esta escena pues no deja de ser una familia normal y corriente. No obstante, lo contrario se revela al final del primer acto cuando, revelado el embarazo de Tere, su marido entra en cólera, ambos discuten y la escena termina con las guirnaldas arrancadas y el llanto contenido de la Madre: “¡Déjame en paz! ¡Déjame tranquila de una maldita vez! ¡Déjame!... ¡Yo no tengo la culpa...! ¡Yo no tengo la culpa! (Alonso de Santos, 2002b: 84). Con respecto al Padre podemos añadir a lo anterior que es incapaz de comunicarse adecuadamente con sus hijos. Incluso cuando está preocupado por ellos - desconoce el estado de Tere tras la paliza - es incapaz de reflejarlo con cariño sino, más bien, atacándoles: “Hasta que no terminéis de amargarnos la vida a tu madre

y a mí, no os quedaréis tranquilos. Tú y ella, los dos igual. Todo lo que os pase y más, lo tenéis bien merecido. [...] ¿Y no has podido venir a casa a decírnoslo? ¿Tú sabes cómo estábamos tu madre y yo?” (Alonso de Santos, 2002b: 116). El resultado es, en definitiva, que tanto Tere como Ángel sueñan con escapar de la casa, del barrio y, como exponen de una forma muy poética las acotaciones que ponen fin a la escena II del último acto, “de las rejas de la vida (Alonso de Santos, 2002b: 115).

TERE. ¡Quiero irme de este barrio! Irme a otra parte y no volver jamás.

ANGEL. Pues nos vamos tú y yo cuando salgas, donde tú quieras. (98)

La violencia judicial también se refleja de manera indirecta cuando, tras la paliza, Ana sugiere al protagonista que denuncie la agresión en lugar de tomarse la justicia por su mano; Ángel responde: “sí, le denunciarnos... ¿tú crees que le iban a hacer algo siendo sargento americano y ella trabajando en un club de alterne? Dirán que es una puta y ya está” (94) - muestra la desconfianza y el sentimiento de abandono que sienten con respecto a los organismos que deberían protegerlos.

En *Salvajes* nos centramos en la violencia policial ejercida por El Comisario contra los jóvenes. A partir de micro-actos como no dejar que Bea se siente - “COMISARIO. ¿Te he dicho que te sientes?” (Alonso de Santos, 2002c: 181), que Mario intervenga sin su permiso - “Hablad cuando os pregunte yo. ¿De acuerdo?” (Alonso de Santos, 2002c: 181) - o amenazas verbales, evidencia una ideología autoritaria y estricta que nos lleva a imaginar que, en sus años de apogeo en el cuerpo, pudo llegar a actuar como los agentes que atacan a Jaro o El Vaquilla. *Yonquis y yanquis* alude también a este tipo de violencia que, al igual que la cárcel, también adquiere una presencia muy potente en forma de paranoia de los personajes - tienen miedo constante a que pueda aparecer. La policía se convierte en un enemigo “peor que la cárcel” (Alonso de Santos, 2002b: 61), que golpea brutalmente a los detenidos - “le hicieron una raja en la cabeza con un tubo de hierro que le dieron que se le veían las orejas por dentro, tío” (idem.), y que salen a patrullar de la misma forma que se describe, en principio, a los quinquis y delincuentes: “CHARLY. Hay que tener mucho cuidado con la patrulla. Andan por ahí con palos, cogiendo yonquis y camellos. [...] Han agarrado a unos gitanos vendiendo chinos y les han puesto...” (Alonso de Santos, 2002b: 112).

Otro tema que podemos mencionar es la xenofobia u odio al “otro” que se extrae en la obra y que también proliferó en los años noventa a raíz de la llegada masiva de inmigrantes,

“enemigos internos” (Ruiz Chasco, 427) de los naturales de los barrios, y que se relacionó al aumento del paro, como refleja Nono al intentar justificar por qué apaleó a un hombre negro.

Al analizar *Perros Callejeros* de J. A. de la Loma, Florido Berrocal sugiere una diferenciación consciente entre quinquis y gitanos, a pesar de que en la vida real la mayoría de quinquis provenían de familias gitanas, como por ejemplo El Vaquilla (2015: 141). Parece haber un propósito consciente de enfrentar a ambos grupos que también se reconoce en *Yonquis y yanquis*: cuando Charly informa de que han apaleado a un grupo de gitanos, la respuesta de Nono es: “Que se jodan, por gitanos y por querernos quitar el mercado” (Alonso de Santos, 2002b: 112). No obstante, este rechazo no es exclusivo a los calé sino también a los “moros” que define como “Gentuza de mierda”.

La drogadicción adopta un carácter diferente en cada una de las obras: en *Yonquis y yanquis* es uno de los temas que con más comicidad se trata dentro de la obra puesto que se muestra al espectador de la mano de Nono - personaje que podemos encajar en el “humorismo” negro que definíamos gracias a Isabelle Reck. No obstante, no pasa desapercibida la problemática, sobre todo cuando Charly la vincula al SIDA (Alonso de Santos, 2002b: 61), otra de las grandes pandemias de los años 90. También puede extraerse el hecho de que, en muchos casos, el consumo de drogas era compartido entre amigos: Nono les ofrece constantemente “picos” y “tiros” tanto a Charly como a Ángel. *Salvajes*, por su parte, muestra la cara más oscura de la droga y la que se vincula al narcotráfico que también marcó esta época. Díaz Barrado describe:

Se ha pasado de la despreocupación de los años setenta, asociada al movimiento reivindicativo juvenil, hasta convertirse en un verdadero problema social, al tiempo que se transformaba en un negocio asociado a las mafias [...] que implican y corrompen a todas las instancias de la Administración” (231)

Y añade que, terminados los años ochenta, “muchos delincuentes se pasaron al tráfico de drogas que, con el tiempo, pasó a ser la mayor causa de delito en España” (Díaz Barrado, 122). Todo esto se expresa a través de Bea quien, por conseguir la dosis de heroína para paliar su adicción, se ve implicada en una peligrosa relación con unos traficantes que están dispuestos a cobrar su deuda a toda costa.

CHARLY. ¿No te dije el otro día que no podíamos esperar? Danos el dinero de una puta vez o te marcamos la cara, y va a ser peor. Es por tu bien.

[...]

Mira, tía, te estás pasando cantidad. Vende lo que sea, róbalo, o haz horas extras follándote al personal, pero saca la pasta de donde sea o te vas a acordar de nosotros. (*La coge violentamente*). (Alonso de Santos, 2002c: 165)

Finalmente llegamos al derrotismo que surge como consecuencia de esa violencia, maltrato y abandono que delimitan y condicionan la existencia del quinquí, que termina asimilando que es preso de su propio destino. Ángel es consciente de que no hay nada que pueda hacer para cambiar su vida: “[...] no pintamos nada en el mundo para nadie, [...] Es como si las cosas te estuvieran esperando en la puerta. Las mismas cosas de siempre que te han estado amargando la vida, en tu casa, y aquí, y en todas partes. Como si te cogieran entre todos para joderte bien. Y tú no puedes hacer nada” (Alonso de Santos, 2002b: 114-115). La estructura circular de *Yonquis y yanquis* - se inicia y concluye en la plaza, bajo el eco del vuelo de los aviones de guerra y la presencia del “ángel de la muerte” como canción y literalmente, con Ángel sosteniendo a Ana en sus brazos -, termina de completar la idea de inmovilismo y estatismo, de incapacidad de cambio o salida. En *Salvajes*, sin embargo, el falso final feliz refleja la cara más amarga del determinismo: aunque los personajes confían en que sus vidas pueden mejorar, los planes del destino no dejan de acechar a aquellos a los que ya ha condenado. No importa que Bea haya iniciado la rehabilitación, que Mario haya decidido sentar la cabeza y buscarse un piso con su pareja o que Berta tenga la oportunidad de coger uno de sus soñados aviones; al final, la muerte siempre acecha, poniendo en peligro todo esfuerzo por cambiar.

6. Conclusión:

Esta investigación se planteó partiendo de la siguiente hipótesis: Alonso de Santos, que con su propósito de acercarse al público joven introdujo elementos y técnicas cinematográficas, podría haberse fijado en el Cine Quinqui - por su *boom* evidente durante finales de los años setenta y los ochenta -, para desarrollar su obra - en nuestro caso, *Yonquis y yanquis* y *Salvajes* -, adaptando ciertas características de un género que se complementaba con el mensaje de denuncia social y crítica que quería transmitir.

Concedor de un público que, cada vez más atraído por la gran pantalla y alejado del escenario, soportaba voluntariosamente infinitas colas para hacerse con unas entradas de cine mientras las butacas de los teatros eran abandonadas - a excepción de la siempre fiel mujer de tercera edad -, Alonso de Santos se introduce en el Neorrealismo para volver a captar la atención de las clases populares, que se había perdido por el camino del simbolismo del Nuevo Teatro y que recuperó gracias a la incorporación de temas que afectaban a su cotidianidad y de un modo perfectamente reconocible para ellos: el cine; lo que nosotros matizamos: el Cine Quinqui.

Habiendo observado que la inmersión del dramaturgo en esta nueva estética con *La estanquera de Vallecas* coincide convenientemente con el *boom* del género, este estudio hilvana una red de conexiones entre ambos que, una vez concluido, se comprueba coherente. Podemos afirmar, una vez extraídas las características del cine quinqui y rastreadas en las obras de Alonso de Santos, que tanto *Yonquis y yanquis* como *Salvajes* se configuran a partir de las mismas estructuras, personajes, espacios y temas que las películas y que, por tanto, su imprimación sobre el texto para atrapar al público es posible.

El dramaturgo bebe de un género con el que compartía un objetivo común: hacer reflexionar a la sociedad sobre “algunas de las formas de opresión y sufrimiento humano [...] que difícilmente se habían podido problematizar de un modo crítico” (Torres, 69-70), expresado con gran realismo a partir de un uso muy acertado del lenguaje - propio de cada uno de los estratos sociales que representa -, de la puesta en escena y, sobre todo, del contexto social en el que se suscribe. Viendo la necesidad de descubrir la realidad que el sistema se había esforzado en maquillar, - se creó un espejismo de progreso, modernidad y bienestar que si fallaba habría de culpar a unos agentes contaminantes que ponían en peligro el paraíso y, por tanto, debían ser expulsados - Alonso de Santos decidió dar el protagonismo a unos individuos cuya experiencia vital estaba supeditada a la pobreza extrema, la violencia callejera y el abuso físico y psicológico que atacó especialmente a un sector de la sociedad

que sirvió como cabeza de turco durante más de dos décadas - y hacia los que los prejuicios aún perduran (Torres, 70).

Se ha advertido en José Antonio de la Loma, Eloy de la Iglesia, Carlos Saura - y otros directores en los que no hemos incidido -, el mismo afán por representar otra cara de la España de los años setenta y ochenta que se había escondido debajo de la alfombra. Durante casi una década, este género atrajo el interés de la población pero, especialmente, de aquellos que, por primera vez, se veían reflejados en la pantalla. Se ha valorado con ojo muy crítico la efectividad de esta emisión, o si el mensaje que se podía deducir del montaje final de la película se correspondía con la aparente magnanimidad con la que los cineastas se aproximaron a los suburbios y los barrios de chabolas: romantizado, victimizado y criminalizado, la percepción del quinqui ha sucumbido a los análisis de una crítica que señala a los cineastas como principales responsables del mensaje que el público pudiera extraer de la pantalla, al igual que del posterior fracaso y desvanecimiento del género.

En primer lugar, se ha considerado un cine “sensacionalista, tremendista y truculento” claramente proyectado a un público adolescente a pesar de ser “portador de dosis de sexo, droga y acción” (Torres, 78); a continuación, se ha criticado la perspectiva de los directores, que se aproximaban a los protagonistas desde su “otredad”, incorporando estándares aprendidos de su propia cultura, más que desde una perspectiva inmersiva y de entendimiento (Florido Berrocal, 135). En tercer lugar, la tendencia a los desenlaces trágicos se ha observado como la “naturalización de la función punitiva y no-rehabilitadora del sistema penal” (Torres, 77), trabajando más que como crítica al sistema, como un refuerzo que lo justificaba. Steven L. Torres expone que dentro de la audiencia de estas películas podría haber “personas que ocupaban puestos del sistema judicial y penal español, personas cuyos prejuicios, hábitos mentales y categorías de percepción también podían verse influenciados” (70), es decir, sin ahondar en el subtexto, podrían recibir únicamente el mensaje del quinqui como enemigo público que atraca, apalea, mata, se droga y, más importante aún, muere porque es lo que merece. Por último, que se convirtiera en un fenómeno de masas, podría haber hecho que, contrario a la creación de conciencia social, la problemática subyacente a la estética del bandolero quedase reducida a un espectáculo sin carga política ni de significado (Florido Berrocal, 132).

En nuestro caso, participar de esta discusión es secundario puesto que, en realidad, nos centramos en el resultado: independientemente de la propiedad con la que este género nuevo, inexperto y disidente articuló su mensaje moralizante y social, lo cierto es que fue un éxito. Efímero, como el poder de Mario, Raúl y Bea sobre el piso de su tía Berta; pero éxito.

Nos preguntamos, en este punto, si ya adscrito a la intermedialidad en sus obras, Alonso de Santos no habría podido observar el furor popular que suscitó, aprendido de él sus bondades y defectos, y aplicado ciertas características sobre el texto, llegando a mejorar la fórmula que el Cine Quinqui planteaba. Daría lugar, así, a un género renovado y, sobre todo, acorde a la sociedad de los noventa cuya situación, intereses y problemáticas habían cambiado con respecto a las de los setenta y ochenta.

Durante un espacio de tiempo, desde el estreno de la considerada última película quinqui (*La estanquera de Vallecas* de Eloy de la Iglesia, 1987), se creó un vacío que sometió a los quinquis al olvido. Los problemas parecían resueltos por parte del gobierno de Felipe González y, por tanto, estas películas perdieron su propósito. A razón de esto, cabe la necesidad de preguntarse: ¿por qué rescatar, entonces, un género que había sido enterrado por la sociedad? Matos-Martín nos ofrece una perspectiva muy coherente al respecto:

Los quinquis y sus películas, la España de la heroína y los barrios marginales de los ochenta, habían quedado subsumidos bajo el brillo cegador de la España consumista y arrogantemente europea de los años noventa [...]. Los fotogramas del cine quinqui quedaron arrumbados en la penumbra de nuestras retinas [...] hasta que la crisis financiera nos mostró que el mismo poder soberano que se arrogaba el derecho de dar muerte o dejar morir a los quinquis ampliaba ahora el espectro de su biopoder, su capacidad de gestionar la vida y producir muerte, recortando derechos sociales, dejando que la gente muera de hambre o se suicide porque no puede pagar su hipoteca (126)

De nuevo, desenmascarar las prácticas del sistema surge como una prioridad y Alonso de Santos no duda en participar de ello.

Hablamos de adaptación del género quinqui no tanto en el sentido cinematográfico de transformar un texto concebido como drama a otro preparado para su representación en pantalla, sino más bien en el de tener la capacidad de moldear una serie de características temáticas del cine quinqui - incluyendo los espacios y personajes como contenedores metafóricos de los mismos - para que funcionen adecuadamente en el teatro.

Esta virtud propia de Alonso de Santos se demuestra, por ejemplo, en la caracterización de sus personajes. Si los pícaros *fumetas* cargados de simpatía, esperanza y puros de corazón de *Bajarse al moro* - que encuentran, quizá, muchos más puntos en común con Meca o Butano, por ejemplo, que a pesar de ser personajes secundarios suscitan en el corazón del

espectador fuertes dosis de ternura -, se transforman en los criminales y drogadictos violentos de *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*, es porque, como ya elabora esta investigación, el clima de violencia, drogas y criminalidad desatado a finales del siglo XX impactó duramente en la sociedad. Convencido de su propósito, el dramaturgo no podía mantener a los personajes que ya tuvieron éxito por acoplarse al espíritu de La Movida. El autor ya había hablado de esa parte de la juventud que, ante la creciente imposibilidad de buscar empleo, se había volcado en la delincuencia como modo de vida, y en las drogas como único refugio y alivio; en los noventa, sin embargo, era inevitable que hablase de la transición del atracador de barrio al narcotráfico y del consumo de drogas “suaves” como la marihuana o el hachís, a otras más duras como la heroína. Además, en estas obras incluye, de forma mucho más explícita, quejas sobre el paro, el descontento político, la violencia familiar - además de la ausencia que trataban en exclusiva las películas -, el racismo y el auge de las bandas callejeras de ideología política radical como los *skinheads*.

Hemos comentado el análisis que parte de la crítica elaboró para razonar el catastrófico final del Cine Quinqui. Nuestras conclusiones, derivadas del estudio elaborado, nos llevan a sostener que Alonso de Santos, tras años de experiencia en el mundo cultural, logra solventar los errores cometidos para desarrollar una fórmula mucho más adecuada para alcanzar el apego del público y, no solo eso, sino cumplir con el propósito que inicialmente se había marcado: hacer una lectura objetiva de la realidad e incentivar la reflexión crítica por parte del público.

Si bien es cierto que ni los cineastas ni el dramaturgo tenían control sobre la recepción y diferentes reacciones en cuanto a sus obras, sí que vemos, en primera instancia, una notable diferencia entre la mirada que las películas ponían sobre los quinquis y la relación que establece Alonso de Santos. Mientras que, como Ana, los primeros accedían a este universo “desde el punto de vista del conquistador que llega a tierras incógnitas” (Florido Berrocal, 135), el segundo toma el papel de Berta y decide adentrarse en él. A través del método stanislavskiano, puede hurgar en “lo más profundo de sus personajes, es decir, trabajar con las motivaciones internas, las relaciones emocionales y las interrelaciones entre ellos” (Piñero, 367), de forma que llega a un conocimiento tan profundo de la psicología del personaje que sabe, incluso, lo que el propio personaje desconoce o no quiere reconocer. Es de esta manera que el autor genera una experiencia mucho más realista para el lector/espectador que, sin percatarse de ello, está aceptando esta “organicidad” (Piñero, 368) y se muestra más displicente para creer lo que está viendo representado. Paralelamente, al ahondar en el subconsciente, el autor dota a los personajes de una capacidad reflexiva de la que

aparentemente carecían los personajes quinquis: citando la introducción de *Fuera de la ley*, “no era un sujeto ideológicamente articulado” (Florido Berrocal et al., XI). Con esto logra una mayor empatía hacia el personaje e incluso el reconocimiento del lector/espectador, que puede llegar a verse reflejado en esta “imagen imperfecta de la sociedad” (Robles Valencia, 2007), compartiendo sus miedos y sus preocupaciones.

Al mismo tiempo, vemos una mejora significativa en la forma de tratar los temas más conflictivos. El cine quinquí, en toda la expresión de su moralidad aleccionadora, señalaba explícitamente al público como culpable de la atroz situación que ahogaba a los jóvenes de los suburbios mientras, simultáneamente, exponía el amplio catálogo de acciones fuera de la legalidad que éstos llevaban a cabo y que, para ese público que lo observaba, era un verdadero problema. Si para los jóvenes la vida peligrosa y rebelde del bandolero resultaba de gran atractivo, en un público adulto lo más probable es que suscitase lo contrario, puesto que podía leerse como una confirmación del clima de violencia que alimentaban los medios de comunicación. Es más, teniendo en cuenta el señalamiento acusativo, partirían desde una postura a la defensiva. Por el contrario, Alonso de Santos toma otro camino: en *Yonquis y yanquis* que, al igual que las películas quinquis, da el protagonismo a uno de estos jóvenes, logra que el espectador, sea cual sea su edad, empatice con él; pero adicionalmente, llegando a *Salvajes*, el público es sorprendido con una mujer de sesenta años, bien vestida y que gusta del orden como personaje principal. Con Doña Justa, por ejemplo, ya habíamos visto cómo Alonso de Santos acudía a un personaje en apariencia conservador para lograr el entendimiento con los “enemigos” del Estado; Berta, en su caso, no solo se ve forzada a convivir con ellos sino que, como comprobábamos en el análisis, llega a sacar cierto lado *quinqui* que se hace entrañable. Más allá de la comicidad que podría suscitar, Berta es un personaje fácilmente reconocible y asimilable para un público que, en su mayoría, rondaba su edad. Este personaje, coherente y cabal, deja claro desde su primera aparición que la actitud de sus sobrinos no es excusable, que hay otras salidas para las duras condiciones de vida que sufren - ella misma es ejemplo de ello - y que la violencia por la violencia es intolerable. Así se gana a esta parte del público, que con total seguridad compartiría su opinión. No obstante, su misión no termina ahí y, adicionalmente, deja claro al Comisario que su intransigencia contra los jóvenes, la inaccesibilidad que demuestra a escuchar su opinión y la violencia con la que se refiere a ellos tampoco es admisible. En consecuencia, un potencial público mucho más joven se vería también respaldado, defendido por primera vez. El resultado sería el esperado, alcanzar la comunicación entre dos sectores radicalmente enfrentados que, al terminar la obra, estarían mucho más abiertos a la reflexión.

Incluso desde el propio formato - obra de teatro - sostenemos que el dramaturgo se ve favorecido frente a los cineastas. Si nos aventuramos a afirmar esto, teniendo en cuenta la decadencia del teatro entre una sociedad que prefería el cine, es porque el teatro, tradicionalmente, ha sido el territorio de la filosofía y de, en palabras del propio dramaturgo, “*la lucha de ideas*” (Alonso de Santos, 2002a: 22). Él mismo explica que “lo más importante en el teatro es lo que hay debajo de la peripecia, y lo más importante del cine, en general, es la peripecia misma: la aventura en la que están sumergidos los personajes” (Alonso de Santos, 2002a: 22). Por tanto, un público acostumbrado al teatro y conocedor de sus códigos, sí que podía extraer el mensaje adscrito a los símbolos planteados; por el contrario, el público de cine se centraría, única y exclusivamente, en lo mostrado: de ahí que la reflexión crítica detrás de las actividades ilegales y amorales de Jaro, El Vaquilla y Pablo y su banda - en cuanto a su falta de perspectiva de futuro, de cambio o de salida, al igual que su sentimiento de abandono por un sistema ausente y violento - no llegase, en su mayoría, a completarse, quedando en exclusiva el mensaje superficial de unos jóvenes que deciden dedicar su vida a los atracos y a las drogas.

Concluimos esta investigación con una puesta en valor, con independencia del resultado, de la valentía con la que los cineastas quinquies se enfrentaron a una sociedad que, aunque liberada en la teoría, seguía imbuida en la censura y la mentalidad represiva del franquismo. Un género joven, inmaduro, de escasos recursos y de crecimiento fugaz que no estaba preparado para la envergadura que alcanzó. La madurez jugó a favor de Alonso de Santos en este aspecto. Conocedor de las tablas, del público y de sí mismo, fue paciente en el desarrollo de su obra. De esta forma logra trascender el sainete social y alcanza el desarrollo de una tragedia que hurga en el interior del lector/espectador, le despierta la conciencia y deja una sensación incómoda que fuerza la reflexión. Y es por esto que logra, bajo nuestro punto de vista, eso que Antonia Amo Sánchez no llegaba a ver en el autor: “denuncia directa, anticonformismo contestatario” (152).

En lo que respecta a este estudio, el reaccionarismo del dramaturgo se refleja, de nuevo, en un acto de valentía que a finales de los años 90, cuando estas realidades estaban intentando silenciarse en favor de ofrecer una imagen mucho más favorecedora a Europa, era necesario para que los marginados no volviesen a caer una vez más en el olvido. Adicionalmente, parte con una ventaja que el cine quinquies no tuvo, un antecedente del que aprender para poder adaptar y mejorar la fórmula y, así, hacerla más efectiva.

7. Referencias bibliográficas:

- ABUIN GONZÁLEZ, Anxo, 2004. “Para una teoría del “no-lugar” en el teatro español contemporáneo”. En Wilfred FLOECK y M^a Francisca VILCHES FRUTOS. *Teatro y Sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana. pp. 255-268
- ALFONSO, Clara, 2022. “¿Por qué se llamaba la “Ruta del Bakalao?” en *Las Provincias* [en línea] 19 de noviembre 2022, Valencia. [Consulta 4 de junio 2023] Disponible en:
<https://www.lasprovincias.es/culturas/llamaba-ruta-bakalao-20221113164412-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, 1998. *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- —————, ALONSO DE SANTOS, José Luis, 2002a. “De la escritura dramática a la escritura cinematográfica”. En José ROMERA CASTILLO, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX: actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED: Madrid, Casa de América, 27-29 de junio, 2001*. Madrid: Visor. pp. 17-23
- —————, 2002b. “Yonquis y yanquis”. En César OLIVA, *Yonquis y yanquis. Salvajes. (Dos tragedias cotidianas)* Barcelona: Castalia. pp. 55-130.
- —————, 2002c. “Salvajes”. En César OLIVA, *Yonquis y yanquis. Salvajes. (Dos tragedias cotidianas)* Barcelona: Castalia. pp. 131-195. En César OLIVA, *Yonquis y yanquis. Salvajes. (Dos tragedias cotidianas)* Barcelona: Castalia.
- —————, 2002d. “Programa del estreno de *Yonquis y yanquis*” En César OLIVA, *Yonquis y yanquis. Salvajes. (Dos tragedias cotidianas)* Barcelona: Castalia.
- —————, 2002e. “Programa del estreno de *Salvajes*”. En César OLIVA, *Yonquis y yanquis. Salvajes. (Dos tragedias cotidianas)* Barcelona: Castalia.
- AMO SÁNCHEZ, Antonia, 2002. “Conversando con José Luis Alonso de Santos”. *Quimera*, no. 213. Citado en RODRÍGUEZ RICHART, José. (2004) “Temas sociales conflictivos en el teatro de José Luis Alonso de Santos”. En Wilfred FLOECK y M^a

- Francisca VILCHES FRUTOS. *Teatro y Sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana. pp. 161-174
- AMO SÁNCHEZ, Antonia, 2004. “La fauna urbana en el teatro de José Luis Alonso de Santos: del “moro” a la moralidad”. En Wilfred FLOECK y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS. *Teatro y Sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana. pp. 151-160
 - ANIDO, Raquel, 2015. “Sonia Martínez o la heroína atípica del cine quinquí”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 151-171.
 - AUGÉ, Marc, 2000. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. [en línea] Barcelona: Editorial Gedisa. [Consulta el 13 de mayo de 2023] Disponible en:
<https://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2609/files/2009/03/marc-auge-los-no-lugares.pdf>
 - BARTHES, Roland, 1972. *Mythologies*. New York: Hill and Wang. p. 143. Citado en ROBLES VALENCIA, Roberto (2015) “*El Lute*: primer y último quinquí. Cierre e historicización de lo quinquí”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 197-212.
 - BOTTIN, Béatrice, 2013. “El costumbrismo andaluz en el teatro de José Martín Recuerda: hacia la verdad dramática” [en línea] *El costumbrismo, nuevas luces*. pp. 557-570. [Consulta: 4 de junio 2023] Disponible en:
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-costumbrismo-andaluz-en-el-teatro-de-jose-martin-recuerda-hacia-la-verdad-dramatica-1129748/>
 - CABAL, Fermín y José Luis ALONSO DE SANTOS, 1985. *Teatro español de los 80*. Madrid: Fundamentos. Citado en RODRÍGUEZ RICHART, José. (2004) “Temas sociales conflictivos en el teatro de José Luis Alonso de Santos”. En Wilfred FLOECK y M^a Francisca VILCHES FRUTOS. *Teatro y Sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana. pp. 161-174
 - CAMPBELL, Joseph, 1949. *The Hero With A Thousand Faces*. Nueva York: Pantheon Books.
 - CARBALLO, B., 2015. *El Ensanche Este: Salamanca-Retiro, 1860-1931, El Madrid burgués*. Madrid: Catarata. p. 127. Citado en RUIZ CHASCO, Santiago, 2018.

Madrid, de norte a sur: análisis sociológico de las desigualdades sociales y la inseguridad ciudadana en los barrios de Lavapiés y Salamanca. Fernando Álvarez-Uría, dir., Memoria para optar al grado de doctor. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Madrid.

- CARRERA, Pilar y Jenaro Talens, 2018. *El relato documental*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CERVIÑO, José Manuel. *Coloquio de El Pico*, entrevistado por Cayetana Guillén Cuervo [Programa de Televisión] 25 de enero de 2002, *Versión Española*, nº120. Disponible en: RTVE play.
- *Cine Quinqui - Entre la realidad y la ficción*, 5 de enero de 2021 [Vídeo de Youtube] Realizado por Helena Garza, Marina del Vilar, Jaume Estrany i Maria Cortés. Barcelona.
Disponible en: Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=-AZDrko2yc8>
- COMAS, Arnau, 1994. *Los jóvenes y el uso de drogas en la España de los años 90*. Madrid: Instituto de la Juventud.
- CUESTA, Amanda, 2015. “Los quinquis del barrio”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 3-26)
- CURADO FERRERA, Antonio, 2015. “La estanquera de Vallecas: el último pasodoble del quinquí”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 213-230
- DE DIEGO, Rosa y Eneko LORENTE, 2010. *Teatro y cine. Textos y miradas*. Bizkaia: Universidad del País Vasco.
- *Deprisa, deprisa*, 1981. [DVD] Película dirigida por Carlos Saura. España, Francia: Sogepag, Canal+ España, Sogetel, MGN Filmes, Televisión Española (TVE), Elías Querejeta Producciones Cinematográficas, ESICMA S.R.L., Eurimages, MACT Productions.
- DERRIDA, Jacques, 1981. *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. London: The Athlone Press. Citado en TORRES, Steven L, 2015. “Las contradicciones del cine quinquí en el seno de la reconfiguración del estado liberal”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 67-90

- DÍAZ BARRADO, Mario P., 2006. *La España democrática (1975-2000). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis.
- “EL TORETE”, 2022. En *Wikipedia: la enciclopedia libre* [en línea] 23 de octubre 2022, 18:49. [Consulta: 15 de junio 2023] Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/El_Torete
- ENNS, Diane, 2012. *The Violence of Victimhood*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press. Citado en GÓMEZ L. Quiñones (2015) “Una nota de mal gusto: hacia una crítica del imaginario victimológico en *La Estanquera de Vallecas*”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 131-150.
- ENTRAMBASAGUAS MONSELL, Javier, 2015. “Del cine quinquí al cine neoquinquí: desacuerdo, resistencia, revuelta. *Colegas* (1982) de Eloy de la Iglesia y *Criando ratas* (2014) de Carlos Salado”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 231-252.
- “EVA Y ADÁN, AGENCIA MATRIMONIAL”, 2023. En: *Wikipedia, la enciclopedia libre* [en línea]. 8 feb. 2023 10:37 [Consulta: 1 de junio de 2023]. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Eva_y_Ad%C3%A1n,_agencia_matrimonial
- FERNÁNDEZ, José Ramón, 1999. “Conversación con Juan Mayorga”. En *Primer Acto*, 280. Citado en FLOECK, Wilfried, 2004. “¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX” en Wilfred FLOECK y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS. *Teatro y Sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana. pp. 189-208.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1990) *El teatro en el siglo XX: (desde 1939)*. 1^a reimp. Madrid: Taurus.
- FLOECK, Wilfried, 2004. “¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX”. En Wilfred FLOECK y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS. *Teatro y Sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana. pp. 189-208.
- FLORIDO BERROCAL, Joaquín, 2015. “José Antonio de la Loma: un conquistador en el universo indígena del quinquí”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 131-150.

- FLORIDO BERROCAL, Joaquín, et al., 2015. “Introducción”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqueni en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. XI-XXV.
- FOREST, Eva, 1997. *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*. Hondarribia: Argitaletxe HIRU.
- FOUCAULT, Michel, 2000. *Defender la sociedad. Curso en el College de France (1975-1976)*. México: Fondo de Cultura Económica. Citado en MARTIN-CABRERA, Luis. (2015) “*Los quinquenis nunca fueron blancos: Infrarrealismo, interseccionalidad y postsobreranía en el cine de José Antonio de la Loma*”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqueni en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 109-130
- FOUCAULT, Michel, 2003. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. [en línea] Buenos Aires: Siglo XXI. [Consulta 14 de mayo de 2023] Disponible en: <https://www.ivanillich.org.mx/Foucault-Castigar.pdf>
- FRIED, Marc, 1968. “Grieving a Lost Home”. En James Q. WILSON (ed.). *Urban Renewal: The Record and the Controversy*. Massachusetts: The M.I.T. Press. pp. 359-379.
- FUEMBUENA, Eduardo, 2018. *Lejos de aquí*. Editor digital: Titivillus [ePub] Fuente: <https://ww3.lectulandia.com/>
- FUEMBUENA, Eduardo, 2021. *Entrevista a Eduardo Fuembuena*, entrevistado por Inés Villodre. [En línea] 25 de mayo de 2021, *Nuevatribuna.es* [consulta: 1 de mayo de 2023] Disponible en: <https://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura---ocio/eloydelaiglesia-libro-eduardofuembuena-cultura-cine-transicion/20210522164725187983.html>
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2008) *Cómo se comenta una obra de teatro ensayo de método*. Madrid: Síntesis.
- GAUDREAU, André y François JOST, 1995. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- GENETTE, Gerard, 1972a. *Figures III*. Barcelona: Lumen.
- GENETTE, Gerard, 1972b. *Figures*. Paris: Seuil. Citado en: CARRERA, Pilar y Jenaro Talens, 2018. *El relato documental*. Madrid: Ediciones Cátedra
- GHALAB, Abdel Hamid A. A, 2002. *Elementos trágicos en el teatro de José Martín Recuerda*. Tesis doctoral, dir. Manuel Fernández Nieto, Madrid Universidad

Complutense [en línea]. [Consulta: 4 de junio de 2023] Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/56853/1/T26051.pdf>

- GÓMEZ L-QUIÑONES, Antonio. “Una nota de mal gusto: hacia una crítica del imaginario victimológico en *La Estanquera de Vallecas*”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqueni en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 173-195.
- GONZÁLEZ FÉRRIZ, Ramón, 2020. “La trampa del optimismo. Cómo los años noventa explican el mundo actual” en MARTÍN, Javier P.: *Cuando el infierno (y el cielo) estaban en Valencia: así fue la Ruta del Bakalao que el tiempo ha borrado*, ICON, España: Debate [en línea] 10 de noviembre 2022. [Consulta 4 de junio 2023] Disponible en: https://elpais.com/icon/2022-11-10/cuando-el-infierno-y-el-cielo-estaban-en-valencia-asi-fue-la-ruta-del-bakalao-que-el-tiempo-ha-borrado.html?event_log=go
- GROSSBERG, Lawrence, 2009. “El corazón de los Estudios Culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad”. En *Tabula Rasa* [en línea], 10, enero-junio, 2009, pp. 13-48. [Consulta: 2 de junio de 2023] Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39612022002>
- GROSSBERG, Lawrence, 2010. “Los Estudios Culturales, la guerra contra los/as chicos/as y la reconversión de la modernidad estadounidense”. En Lawrence GROSSBERG. *Estudios Culturales. Teoría, Política y Práctica*. Valencia: Letra Capital, pp. 212-251
- HALL, Stuart, 1996. “Who needs identity?”. En Stuart Hall (ed.), *Representations. Cultural identity*. Londres: Sage publication. Citado en ROOSINDA, Fitria W. y Surayah SITI, 2017. “The Construction of Media and Cultural Studies Theories”. En *Advances in Social Science, Education and Humanities Research* [en línea], vol. 150, p. 18-21. [Consulta: 2 de junio de 2013] Disponible en: <https://www.semanticscholar.org/paper/The-Construction-of-Media-and-Cultural-Studies-Roosinda-Surayah/22015d24ff7cbb23a57e0d8057889713c11f8964>
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y Pablo PÉREZ RUBIO, 2004. *Voces en la niebla. EL cine de la Transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós.
- *Historia de nuestro cine: “Coloquio: directores; José Antonio de la Loma”*, 15 de marzo de 2019 [Programa de TV] RTVE, España. Disponible en: RTVE Play

<https://www.rtve.es/play/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-coloquio-directores;-jose-antonio-loma/5067701/>

- *Historia de nuestro cine: “Deprisa, deprisa” (presentación)*, 30 de junio de 2016 [Programa de TV] RTVE, España. Disponible en: RTVE play <https://www.rtve.es/play/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-deprisa-deprisa-presentacion/3650375/>
- HOPKINS, Nick, and John DIXON, 2006. “Space, Place, and Identity: Issues for Political Psychology.” *Political Psychology* [en línea] vol. 27, no. 2, pp. 173–85. [Consulta: 11 de mayo de 2023] Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3792436>.
- IMBERT, Gerard, 2015. “Cine Quinqui e Imaginarios Sociales. Cuerpo e Identidades de Género”, *Área Abierta* [en línea], vol. 15, nº 3, pp 57-67. [consulta: 3 de mayo de 2023] Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n3.48937
- IRIONDO ARANGUREN, Mikel, 2015. “Veracidad y verosimilitud en el relato autobiográfico: el valor de la ficción”. En *LAOCONTE. Revista de estética y teoría de las artes* [en línea] vol. 2, no. 2, pp. 159-172 [Consulta 14 de junio 2023] Disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/article/view/7641/7246>
- “JOSÉ ANTONIO VALDELOMAR”, 2021. En *Wikipedia, La enciclopedia libre* [en línea] 3 de febrero 2021 a las 01:33 [Consulta: 15 de junio 2023] Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Antonio_Valdelomar
- “JOSÉ LUIS MANZANO”, 2022. En *Wikipedia, La enciclopedia libre* [en línea] 27 oct 2022 a las 10:00 [Consulta: 15 de junio 2023] Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Luis_Manzano_\(actor\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Luis_Manzano_(actor))
- “JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ EGÍA”, 2023. En *Wikipedia, La enciclopedia libre* [en línea] 8 de mayo 2023 a las 10:46 [Consulta: 15 de junio 2023] Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Luis_Fern%C3%A1ndez_Eguía
- “JUAN JOSÉ MORENO CUENCA”, 2023. *Wikipedia, La enciclopedia libre* [en línea] 19 de mayo 2023 a las 23:27 [Consulta: 15 de junio 2023] Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Jos%C3%A9_Moreno_Cuenca
- KATTENBELT, Chiel, 2008. “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships” en *Cultura, Lenguaje y Representación* [en línea] Vol. VI, Mayo 2008, pp. 19-29. [Última consulta 1 de junio de 2023] Disponible en: <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr>

- LABRADOR MÉNDEZ, Germán, 2015. “La habitación del quinquí. Subalternidad, biopolítica y memorias contrahegemónicas, a propósito de las culturas juveniles de la Transición española”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 27-66.
- LADERMAN, David, 1996. “What a Trip: The Road Film and American Culture.” *Journal of Film and Video* [en línea] 48, no. ½, pp. 41–57. [Consulta 11 de mayo de 2023] Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20688093>
- LAÍNEZ, Josep Carles, 2003. *Construcción metafórica y análisis filmico*. Valencia: Instituto Alfons el Magnánim.
- MARTÍN, Javier P. “Cuando el infierno (y el cielo) estaban en Valencia: así fue la Ruta del Bakalao que el tiempo ha borrado” *ICON*, España: Debate [en línea] 10 de noviembre 2022. [Consulta 4 de junio 2023] Disponible en: https://elpais.com/icon/2022-11-10/cuando-el-infierno-y-el-cielo-estaban-en-valencia-asi-fue-la-ruta-del-bakalao-que-el-tiempo-ha-borrado.html?event_log=go
- MARTÍN-CABRERA, Luis, 2015. “Los quinquís nunca fueron blancos: Infrarrealismo, interseccionalidad y postsoberanía en el cine de José Antonio de la Loma”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 109-130.
- MARTÍN FUENTES, Sabas, 1985. “José Martín Recuerda: el drama ibérico”. *Cuadernos Hispanoamericanos* [en línea] num. 48, pp. 120-127. [Consulta 5 de junio de 2023] Disponible en: https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1005809&posicion=37®istrardownload=1
- MARTÍNEZ DE LAGOS, Miren Eukene, 2017. “La mujer como tentación maligna”. *Ars Bilduma* [en línea], no 7, pp. 13-52. [Consulta: 10 de mayo 2023] Disponible en: <https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.16524>
- MATOS-MARTÍN, Eduardo, 2015. “Entre la exclusión y la inclusión: cultura quinquí y los años 80 en *Navajeros* de Eloy de la Iglesia”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 91-108.
- MCCURDY, Jennifer, 2016. “The Privilege Guardian Angel: An examination of White Saviour Complex in Western Media”. En *Political Science Undergraduate*

Review [en línea] vol. 1 no. 3, otoño 2016. [Consulta 11 de junio 2023] Disponible en:
<https://journals.library.ualberta.ca/psur/index.php/psur/article/view/60/55>

- MINISTERIO de Educación y Formación Profesional, *s.f.* “Cinéma Vérité”. En: Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado [en línea] [Consulta 14 de junio 2023] Disponible en:
<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque2/pag5.html>
- MINISTERIO de Educación y Formación Profesional, *s.f.* “Neorrealismo”. En: Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado [en línea] [Consulta 14 de junio 2023] Disponible en:
<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque2/pag4.html>
- MORÓN ESPINOSA, Antonio César, 2006. *José Martín Recuerda en la escena española*. Tesis doctoral, dir. Antonio Sánchez Trigueros, Universidad de Granada, [en línea]. [Consulta el 5 de junio de 2023] Disponible en:
<https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/1365/16497715.pdf;jsessionid=945DCF48823A0934B8CB3E05746CE91?sequence=1>
- *Navajeros*, 1980. [DVD] Película dirigida por Eloy de la Iglesia. Madrid/México. Acuaris Films S.A., Producciones Fenix
- NIETO NUÑO, Miguel, 2010. “La tragedia cotidiana: *Yonquis y Yanquis* de José Luis Alonso de Santos”. En Miguel NIETO NUÑO. *Literatura y comunicación*. Madrid: Editorial Castalia. pp. 237-254
- *Ochenteame Otra Vez: Generación Vaquilla*, 9 de marzo de 2018 [Programa de TV] RTVE, España. Disponible en: RTVE Play
<https://www.rtve.es/play/videos/ochentame-otra-vez/ochentame-otra-vez-generacion-vaquilla/4511458/>.
- OLEAQUE, Joan M., 2017. *En éxtasis: el bakalao como contracultura en España*. Valencia: Barlin Libros. Citado en MARTIN, Javier P.: “Cuando el infierno (y el cielo) estaban en Valencia: así fue la Ruta del Bakalao que el tiempo ha borrado”, *ICON*, España: Debate [en línea] 10 de noviembre 2022. [Consulta 4 de junio 2023] Disponible en:
https://elpais.com/icon/2022-11-10/cuando-el-infierno-y-el-cielo-estaban-en-valencia-asi-fue-la-ruta-del-bakalao-que-el-tiempo-ha-borrado.html?event_log=go
- OLIVA, César, 2002. “Introducción”. En César OLIVA, *Yonquis y yanquis. Salvajes. (Dos tragedias cotidianas)* Barcelona: Castalia. pp. 7-4

- —————, 2006. “Introducción a *Escuadra hacia la muerte*”. En VILLÁN, Javier. *Teatro escogido. Tomo I*. [en línea] Madrid: Asociación de autores. pp. 85-96. [Consulta 5 de junio 2023] Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/introduccion-a-escuadra-hacia-la-muerte-0/>
- —————, 2004a. *La última escena : (Teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.
- —————, 2004b. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- ORTIZ DE GONDRA, Borja, 2000. “La última escritura dramática en España: una mirada desde la arena”, en Herbert FRITZ y Klaus PÖRTL. *Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias*. Berlin: Walter Frey. Citado en FLOECK, Wilfried, 2004. “¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX”. En Wilfred FLOECK y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS. *Teatro y Sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana. pp. 189-208.
- PASCUAL, Alfredo, 2022. “Madrid, años noventa, alerta 'skin': cómo los neonazis tomaron las calles de la ciudad” En *El Confidencial* [en línea] 2 de mayo 2022, España [Consulta 4 de junio de 2023] Disponible en: https://www.elconfidencial.com/espana/2022-05-02/skinheads-madrid-nazis-cabezas-rapadas-anos-90_3414928/
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, 2004. “Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial” *Arbor* [en línea] CLXXVII, 699-700, pp. 573-594 [Última consulta: 1 de junio 2023] Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/276528391.pdf>
- PIÑERO, Margarita, 2005. *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*. Madrid: Fundamentos.
- —————, 2022. “La poética de José Luis Alonso de Santos”. En *Acotaciones: revista de investigación teatral* [en línea] suplemento, núm. 49, jul.-dic. 2022 [Última consulta 3 de junio de 2023] Disponible en: <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/700/815>
- QUINN, Katherine et al., 2018. “Multiple Marginality and the Variation in Delinquency and Substance use Among Adolescent Gang Members”. *Substance Use and Misuse* [en línea] no 54 (11), pp. 1-16 [Consulta 16 de mayo de 2023] Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/328767541_Multiple_Marginality_and_the_Variation_in_Delinquency_and_Substance_use_Among_Adolescent_Gang_Members

- RECK, Isabelle, 2004. “El teatro español de los noventa: el “humorismo” como clave estética”. *Teatro y Sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, 2013. “Historia del espectáculo: teatro y cine en la España contemporánea” [en línea] [Última consulta: 1 de junio de 2023] Disponible en: Universidad de Alicante, <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/30097/1/HISTORIA%20DEL%20ESPECT%03%81CULO.pdf>
- ROBLES VALENCIA, Roberto (2015) “*El Lute*: primer y último quinquí. Cierre e historización de lo quinquí”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 197-212.
- RODRÍGUEZ RICHART, José. (2004) “Temas sociales conflictivos en el teatro de José Luis Alonso de Santos”. En Wilfred FLOECK y M^a Francisca VILCHES FRUTOS. *Teatro y Sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana. pp. 161-174
- ROJAS BEZ, José, 2015. “El documental, entre definiciones e indefiniciones”. *Aisthesis*, [en línea] no. 58, pp. 279-312 [Consulta 14 de junio 2023] Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163243346014>
- ROOSINDA, Widyani Fitria y Siti SURAYAH, 2017. “The Construction of Media and Cultural Studies Theories”. En *Advances in Social Science, Education and Humanities Research* [en línea] vol. 150, pp. 18-21. [Consulta: 2 de junio de 2023] Disponible en: <https://www.semanticscholar.org/paper/The-Construction-of-Media-and-Cultural-Studies-Roosinda-Surayah/22015d24ff7cbb23a57e0d8057889713c11f8964>
- ROSENTAL, Mark M. y Pavel Fedorovich IUDIN, 1946. “Determinismo”. *Diccionario filosófico marxista*. Santiago de Chile: Nueva América. p. 74
- RUIZ CHASCO, Santiago, 2018. *Madrid, de norte a sur: análisis sociológico de las desigualdades sociales y la inseguridad ciudadana en los barrios de Lavapiés y Salamanca*. [en línea] Fernando Álvarez-Uría, dir., Memoria para optar al grado de doctor. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Madrid. [Consulta 14 de junio 2023] Disponible en: E-prints Complutense. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/49572/>
- RUIZ RAMÓN, Francisco, 2005. “Capítulo 7: Testimonio y compromiso”. En *Historia del teatro español del siglo XX*. Madrid: Cátedra. pp. 337-420.

- SAID, Edward, 1979. *Orientalism*. New York: Vintage Books. Citado en TORRES, Steven L, 2015. “Las contradicciones del cine quinquí en el seno de la reconfiguración del estado liberal”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 67-90
- SÁNCHEZ, Yvette, 2004. “El ritmo como paradigma estético del teatro español actual”. En Wilfred FLOECK y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS. *Teatro y Sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana. pp. 241-254
- SASTRE, Alfonso, 2008. “Once notas sobre el arte y su función” en Alfonso SASTRE. *Arte como construcción*, Alicante: Universidad de Alicante [en línea]. [Consulta: 6 de junio 2023] Disponible en: <https://es.scribd.com/document/76086297/Arte-como-construccion-de-Alfonso-Sastre>
- SAURA, Carlos, 1981. *Café de Noche - Entrevista al cineasta, fotógrafo y escritor español Carlos Saura*, entrevistado por Luis Pécker [radio] 1981, *Cadena Ser* [consulta 1 de mayo de 2023] Disponible en: Podium.com.
- SERRANO Maíllo, Alfonso, 2011. “La punitividad bajo una nueva perspectiva: simbolismo, campo burocrático y mecanismos” *Revista Española de Sociología*, no. 15. pp.107-113. Citado en TORRES, Steven L., 2015. “Las contradicciones del cine quinquí en el seno de la reconfiguración del estado neoliberal”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al., *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada: Constelaciones. pp. 67-90
- SOCUELLAMOS, Berta, 1981. *Berta Socuellamos “No soy una pistolera”*, entrevistada por Fotogramas [revista]. Agosto de 1981, *Fotogramas Especial Agosto*, n^o 1665. Disponible en: Mundo Lumpen <https://mundolumpen.wordpress.com/2015/02/15/berta-socuellamos-en-fotogramas/>
- SONTAG, Susan, 1966. “Film and Theatre.” *The Tulane Drama Review* [en línea], vol. 11, no. 1, pp. 24–37. [Última consulta: 1 de junio 2023] Disponible en: JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1125262>.
- SOURIAU, Étienne, 1992. *L’Univers filmique*. Paris: Flammarion. Citado por GAUDREAUULT, André y François Jost. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995
- TORRES, Steven L., 2015. “Las contradicciones del cine quinquí en el seno de la reconfiguración del estado neoliberal”. En Joaquín FLORIDO BERROCAL et al.,

Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española. Granada: Constelaciones. pp. 67-90.

- TORRES MONREAL, Francisco, 1991. "La conciencia apresada". En *El Público*, no. 83, p.80. En AMO SANCHEZ, Antonia, 2004. "La fauna urbana en el teatro de José Luis Alonso de Santos". En Wilfred FLOECK y M^a Francisca VILCHES FRUTOS. *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana. pp. 151-160
- VARELA OLEA, María Ángeles, 2011. "Destino y determinación en el naturalismo decimonónico". *Estudios humanísticos. Filología*. [en línea] no 33, pp. 25-43 [Consulta 16 de mayo de 2023] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3778017>
- VEGA MANRIQUE, Miguel, 2019. "Geografía urbana y cine quinquí. Subjetivación en torno a la ciudad en Navajeros, de Eloy de la Iglesia". *Eviterna* [en línea] no 6 [Consulta 11 de mayo de 2023] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7491170>
- *Versión Española: coloquio de El Pico*, 25 de enero de 2002 [Programa de Televisión] no. 120. RTVE, España. Disponible en: Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=0iVh7Oy6PCA>
- VIGIL, D., 2002. "Community dynamics and the rise of street gangs". En Marcelo SUÁREZ-OROZCO y Mariela M. PÁEZ (ed.). *Latinos: Remaking America*. California: University of California Press. pp. 97-109. Citado en QUINN, Katherine et al., 2018. "Multiple Marginality and the Variation in Delinquency and Substance use Among Adolescent Gang Members". *Substance Use and Misuse* [en línea] no 54 (11), pp. 1-16.
- *Yo, El Vaquilla*, 1985. [DVD] Película dirigida por José Antonio de la Loma. Barcelona: Golden Sun S.A., Jet Films S.A., Cine S.A.