

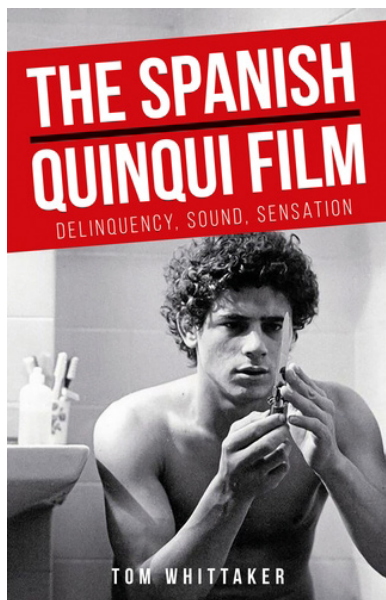
THE SPANISH QUINQUI FILM. DELINQUENCY, SOUND, SENSATION

Tom Whittaker

Manchester

Manchester University Press, 2020

233 páginas



Tom Whittaker define al cine quinqu en la primera página de su monográfico como «films realizados en España desde finales de los años setenta hasta la mitad de los ochenta centrados en el tema de la delincuencia juvenil». El tema no es enteramente original, ya que fue objeto de una exposición en el CCCB en 2009 y de varias publicaciones. Entre ellas, el libro colectivo *Mitos del cine quinqu: Márgenes del cine y periferias de la sociedad* (2016), editado por Jorge González del Pozo y traducido al inglés para Anthem Press en 2020, así como de algunos otros textos anteriores, incluidos varios del autor de *The Spanish Quinqu Film*, que fueron publicados con anterioridad como artículos. Todos ellos, así como el reciente estreno de la adaptación cinematográfica de la novela de Javier Cercas *Las leyes de la frontera* (Daniel Monzón, 2021), dan cuenta del

renovado interés por este tipo de cine.

Directores como Carlos Saura, Montxo Armendáriz o Vicente Aranda hicieron por aquellos mismos años incursiones en el cine quinqu. Sin embargo, Whittaker no está interesado en dignificar el género apoyándose en el cine de autor. Su objetivo es analizar la producción y recepción de estas películas que capturaron para la gran pantalla algunas de las principales fuentes de ansiedad de la Transición. La crítica por lo general las denostó pero, incluso entre sus detractores, se reconocía su carácter testimonial. Los trabajos de José Antonio de la Loma o Eloy de la Iglesia reflejaron el aumento de la inseguridad ciudadana, los estragos de la heroína o la brutalidad policial y denunciaron la exclusión social en los extrarradios de las grandes ciudades. Además, estas películas traslucían el temor de una parte de la sociedad acostumbrada a la *mano dura* que, en el nuevo escenario democrático, percibía la impotencia de las autoridades para combatir el fenómeno de los menores reincidentes. Filmadas en escenarios naturales e interpretadas en muchos casos por actores no profesionales procedentes de un ambiente marginal, uno de los aspectos más interesantes de estas películas es la estrecha relación entre la vida de los protagonistas y lo reflejado en la pantalla. En la línea de su libro anterior, *Locating the Voice in Film* —coeditado con Sarah Wright—, Whittaker se fija en el paisaje sonoro de la producción quinqu, rompiendo así la jerarquía que rige en los estudios cinematográficos, que peca de hacer oídos sordos para concentrarse en lo visual.

El monográfico se articula en una introducción y cinco capítulos. El primero aborda el bullicio de las salas de cine ante el placer vicario experimentado por los espectadores de los cines de barrio quienes, metidos en la piel de un atracador de bancos, jaleaban a sus héroes y abucheaban a las fuerzas del orden. La reacción del público en las salas de cine causó cierta alarma social. Se temía que los jóvenes imitasen las andanzas de los quinquis, aun cuando el cliché narrativo les destinara a una muerte trágica a manos de la Guardia Civil o la policía. El segundo capítulo explora la percepción social de inseguridad que, azuzada por los medios, condujo a una progresiva demonización del delincuente. Así, el domicilio burgués aparecía en estas películas bajo la amenaza de una juventud echada a perder, un discurso explotado por la extrema derecha de la época, pronta a culpar a unos jóvenes que no se sometían a las normas, ni respetaban autoridad alguna. «Sounds and Skin in the

Quinqui Films of Eloy de la Iglesia» se ocupa de la fragilidad del cuerpo adolescente y estudia, en particular, el desnudo masculino. El autor analiza la vulnerabilidad del cuerpo en *Navajeros* (1980), un biopic sobre José Joaquín Sánchez Frutos, alias «el Jaro», abatido de un balazo a los dieciséis años por un vecino de Madrid. José Luis Manzano, ex-amante y actor fetiche de Eloy de la Iglesia, interpretó a Sánchez Frutos y protagonizó asimismo *El pico* (1983) y *El pico 2* (1984), esta última dedicada a los reclusos de Carabanchel y a los adictos a la heroína.

El apartado más sugerente del libro es el que se dedica a la voz del quinqui en el cuarto capítulo. El uso del sonido directo permite al espectador escuchar de primera mano la voz del delincuente. Además de retratar sus vidas, estas películas contribuyeron a diseminar una jerga que, como documenta Whittaker, fascinaba por su inventiva a Francisco Umbral y horripilaba a Julián Marías por su primitivismo. Ajenos a estas diatribas, los creadores de dicha «anti-lengua» (p. 141) preservaban la confidencialidad de sus actividades delictivas gracias a un vocabulario que se actualizaba continuamente para impedir que las fuerzas del orden pudieran interpretar su contenido y cuyos términos y articulación gutural se pusieron de moda entre las generaciones más jóvenes. Por último, el capítulo final aborda la relevancia de la rumba vallecana en el cine quinqui. Las letras de estas canciones hablaban de exclusión social, de la trena («Quiero ser libre», reclamaban Los Chichos en su primer álbum), dando voz a los oprimidos.

En resumen, *The Spanish Quinqui Film* es un libro bien documentado, de lectura ágil y que se distingue de otros monográficos dedicados al cine de la Transición por el peso otorgado al estudio del sonido. Destacan también las conexiones que realiza entre la producción de las películas y la prensa de la época, ya que ello permite una mejor comprensión del contexto histórico. Lo único que quizá se echa en falta es una discusión más extensa sobre la asociación entre lo quinqui y lo gitano, tema que asoma en numerosas ocasiones a lo largo del volumen, pero que apenas se explora. Aunque se dedica un capítulo entero a la rumba interpretada por grupos gitanos, de la que se dice es una seña de identidad de estos filmes, hubiera sido interesante averiguar cuáles son los mecanismos por los cuales este vehículo de expresión de un grupo étnico socialmente marginado llega a convertirse en una música en la que se reconoce toda una generación. El volumen menciona también que estas películas

documentan la transformación del hábitat del quinqui, que pasa de la chabola a ser realojado en torres de bloques. Sin embargo, obvia decir que la mayoría de los habitantes de estos nuevos barrios eran familias gitanas quienes, desperdigadas por diversas áreas colindantes de las grandes ciudades, acabaron viviendo apiñados en guetos. Precisamente el volumen se refiere en varias ocasiones a La Mina, el conocido barrio barcelonés prototipo del criticado *barranquismo vertical* creado ex profeso para alojarlas. Bien es cierto que el quinqui y el gitano son dos sujetos distintos. No obstante, la dificultad para distinguir entre ambos estereotipos, que asimilaban injustamente al joven gitano de sexo masculino con el delincuente —y no precisamente de guante blanco—, requiere un comentario, puesto que dicha equivalencia era explotada en muchas de estas películas. Así se entienden mejor las connotaciones de un título como *Perros callejeros* (Jose Antonio de la Loma, 1977) para describir a chavales que vagan por la ciudad ociosos, como canes sin rumbo ni dueño a quien rendir cuentas. Explica también las connotaciones de animalización atribuidas a estos personajes —a las que el autor se refiere en la página 183—, no muy diferentes de las sufridas por los gitanos en la vida real. Pasar de largo las connotaciones étnicas en la descripción del quinqui llama la atención sobre todo teniendo en cuenta, como el propio autor explica, que el término deriva de *quincallero*, la profesión a la que se dedicaban muchos mercheros, una etnia de origen nómada que vendía, compraba o arreglaba quincalla, y que a menudo se confundía con los gitanos. Esta asimilación interesada del quinqui con el merchero o gitano y el delincuente es fundamental para entender su condición de héroe o villano y su posición como sujeto subalterno con el que parte de la audiencia se identificaba. La toma en cuenta de lo étnico también serviría para evaluar la reiterada presencia como estrella de este cine del actor José Luis Manzano, cuya piel pálida, cabello castaño claro y rostro angelical, explorado en el tercer capítulo, lo alejaban del prototipo del quinqui al uso.

En cualquier caso, *The Spanish Quinqui Film* ofrece una contribución valiosa para cualquier investigador interesado en el cine de los primeros años de la democracia y, por descontado, para todo aquel que quiera revisar algunas de las películas más señaladas del cine quinqui. Presenta a los lectores un poderoso testimonio de los márgenes de la sociedad de la época y los sumerge en un periodo de agitación social en el que el progreso económico estaba dejando de lado a los jóvenes más des-

favorecidos. Ahora que algunos reclaman con nostalgia la supuesta estabilidad económica y social de la juventud de estos años, este volumen nos retrotrae a un país en el que a los chavales de clase humilde se les culpaba de todos los males y se les reprimía duramente por tratar

de lograr por sus propios medios lo que la sociedad les había denegado.

Lidia Merás