

## Cine quinquí. La pobreza como espectáculo de masas

JORGE CASTELLÓ SEGARRA  
Universitat de València

### Resumen

En este artículo se discute la incidencia que tuvo el cine quinquí en la elaboración y difusión (naturalización, en definitiva) de los diferentes discursos de poder sobre la pobreza, las drogas, la juventud y la clase obrera durante la Transición y los primeros años del gobierno de Felipe González. También se propone una indagación, a través de la multidisciplinariedad, sobre las posibilidades de futuro que alberga este género cinematográfico (aún poco estudiado, por cierto) como fuente válida para la disciplina histórica.

**Palabras clave:** Cine quinquí, relaciones de poder, discurso, lumpenproletariado, drogadicción, delincuencia, cárcel

### Abstract

This article is discussed the influence that had the “quinquí” cinema in the production and spreading (naturalization, in short) of the different power discourses on poverty, drugs, youth and the working class during the Transition and the first years of the Felipe González government. Also it is proposed an investigation through multidisciplinary about the future possibilities that this cinematographic genre has (almost understudied, by the way) as a valid source for the historical discipline.

**Keywords:** “quinquí cinema”, power relations, discourse, lumpenproletariat, drug addiction, crime, jail

### A modo de introducción: hecha la ley, (re)hecho el cine popular

A pesar de que con la conocida como Ley Miró (1983) se redujo la pluralidad cinematográfica, en tanto que el aparato estatal acabó con el cine de género popular

forjado desde los años sesenta; a saber: el cine erótico, el *spaghetti western* y el cine de terror, surgió en ese momento un tipo de cine de género radicalmente opuesto a los productos de calidad profundamente académicos que habían surgido de estas transformaciones en la industria cinematográfica. Su interés era diferente: hacer la crónica de los hechos de actualidad, más concretamente la de los barrios marginales de las grandes ciudades<sup>1</sup>. Este género, popularizado con el nombre de *cine quinquí*, tenía una decidida vocación documentalista de una realidad 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”<sup>2</sup> a poco que uno se deje llevar por la cultura hegemónica del momento. En definitiva, se trata de un género fílmico, a priori problemático, que, siguiendo la tesis de Guillem Martínez sobre la Cultura de la Transición (término acuñado con las siglas CT), constituiría un auténtico *borrón* en un discurso cultural de la transición presumiblemente destinado, desde una posición favorable al consenso, a desactivar la cultura, entendida desde categorías gramscianas, como espacio de *guerra de posiciones*, convirtiéndola en jardín del consenso para la consolidación del estado democrático<sup>3</sup>.

### ¿Qué es el cine quinquí? Concepto y autores

En apretada síntesis, podemos decir que este género popular tenía por objeto abordar, generalmente a modo de biografía o pseudobiografía, las aventuras y desventuras de adolescentes marginales. Eran películas de adolescentes y para adolescentes, muchas veces concebidas con el propósito de hacer taquilla, derrochando así tremendismo, sensacionalismo, acción, sexo y drogadicción de forma explícita. Es por ello por lo que según Víctor Matellano, este género constituye una auténtica *exploit a la española*, es decir, se enmarca en un tipo de cine caracterizado por ser de bajo presupuesto y abordar temas-tabú. Además, en el caso del cine quinquí, se añadiría la búsqueda de realismo, para ello se utilizarían actores amateurs provenientes del lumpen.<sup>4</sup> Así mismo, tal y como nos recuerda Maxime Breysse, uno de los autores que más han estudiado este género:

«[l]a perméabilité des frontières entre fiction et réalité, le va-et-vient constant et volontaire, à la fois politique et ludique entre ces deux pôles, devient le principal centre de gravité générique du cinéma «quinquí». Ce mécanisme fait entièrement partie de sa syntaxe, mais vient aussi contaminer «l'en-dehors» des films: la médiatisation de ses participants – ne nous risquons pas à leur accorder le statut d'acteur – doit être considérée comme l'un des principaux facteurs de sa catégorisation générique. Un cinéma dont la lecture immédiate dépend, en somme, des forfaits commis par ces personnes/personnages élevés au rang de célébrités. Les longs-métrages deviennent des chroniques du temps présent, la mémoire d'une génération aux abois jouant les trouble-fêtes sur la scène médiatique et artistique de l'époque. Forcés à grandir trop vite, ces adolescents

<sup>1</sup> BENET, V. J. *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012, pp. 400-401.

<sup>2</sup> TRASHORRAS, A. *Érase una vez el barrio. Perros callejeros y navajeros en el cine español de los 70 y 80. Los desarraigados en el cine español*. Ed. Roberto Cueto. Festival Internacional de Cine de Gijón, 1998, p. 88, citado en BALLESTEROS, I. *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contenidos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos, 2001, p. 235.

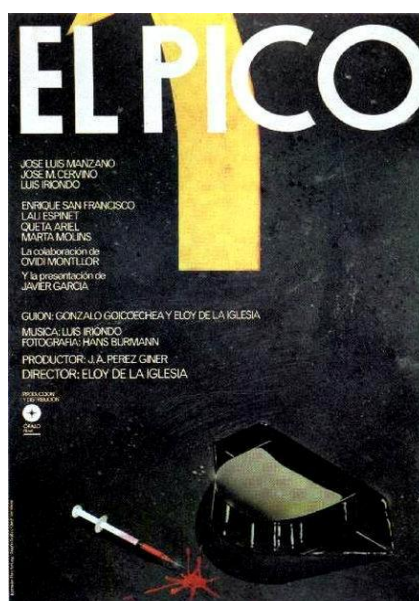
<sup>3</sup> MARTÍNEZ, G. “El concepto CT”, en VV.AA. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, De Bolsillo, 2012, pp. 14-16.

<sup>4</sup> MATELLANO, V. *Spanish exploitation. Sexo, sangre y balas*, Madrid, T&B, 2011, pp. 179-181.

retrouvent reconnaissance et respect, asseyant ainsi leur réputation de mauvais garçons au sein de leur clan.»<sup>5</sup>

En este sentido, en el cine quinquí puede ser entendido como un contrato desigual en tanto que: desde una posición dominante, el director lleva a cabo su trabajo y, los quinquís, desde una posición de subordinación, se aseguran la consagración de su leyenda.

En definitiva, es un cine, situado entre la realidad y la ficción, basado en las crónicas *del barrio*, vertebrándose como un cine de experiencia voyeurista especialmente difundido entre 1977 y 1987. Entre los filmes quinquís, podemos destacar: *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980), *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981), *Colegas* (De la Iglesia, 1982), *El Pico* (De la Iglesia, 1983), *El Pico II* (De la Iglesia, 1984), *Yo, “el Vaquilla”* (De la Loma, 1985), *La estanquera de Vallecas* (De la Iglesia, 1987), entre otros.



Los autores más destacados de cine quinquí son José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia. A estos podríamos añadir a Carlos Saura, autor de la premiada *Deprisa, deprisa*, su única película quinquí. Pero es por esta razón, su escasa participación en el fenómeno que hemos decidido excluirlo.

A José Antonio de la Loma se le atribuye la inauguración de este género con el estreno de *Perros callejeros* en 1977, un film que se convertirá en un verdadero éxito comercial (con casi dos millones de espectadores), triunfo que fue aprovechado para convertir este film en el primero de un ciclo de cine sobre delincuencia juvenil<sup>6</sup>. En términos generales, el director barcelonés, antiguo educador social, combinaba entretenimiento con relato social y algo de moralina en forma de mensajes y avisos socioeducativos. En conjunto, estos elementos consagran un discurso fílmico conservador sobre la delincuencia.<sup>7</sup> En este sentido, según el semiólogo Gérard Imbert, el interés de De la Loma por el universo quinquí es un mero “pretexto para desarrollar

<sup>5</sup> BREYSSE, M. “De la norme à la marge, et vice-versa: le cinéma *quinqui* sur les écrans de l’Espagne postfranquiste”, *Première Journée d’Etude des doctorants du CIRLEP: “Norme(s), marge(s) et transgression(s)*, Université de Reims-Champagne-Ardenne, Reims, 2012, pp. 41-42.

<sup>6</sup> BREYSSE, M. “De la norme à la marge, et vice-versa...” *op. cit.*, p. 35.

<sup>7</sup> CHICHARRO MERAYO, M. “Jóvenes en la gran pantalla. Algunos apuntes sobre la definición de lo juvenil en el reciente cine español.”, *Área abierta*, nº 11, 2005, p. 5.

un cine de acción, con sus nuevos héroes populares, mitificados en exceso, dentro de una visión maniquea y bastante oportunista.”<sup>8</sup> De hecho, para Joaquín Florido Berrocal el cine de este director es superficial en tanto que “no hay una mirada excesivamente profunda a la realidad del quinquí”<sup>9</sup>. En otras palabras, en sus películas no hay reconocimiento del quinquí, solo un intento de comprensión; lo que puede traducirse, siguiendo a Todorov, en el riesgo de convertir al quinquí en sujeto explotable<sup>10</sup>. Y es que, en su cine, el quinquí es despojado de cualquier propiedad cultural, como mucho pertenece a una subcultura generada por el desconocimiento del ciudadano medio y el abandono de un gobierno que no era capaz de controlar por medios democráticos su adaptación al mundo. Otro de los elementos que para Luis Martín-Cabrera definen el cine de José Antonio de la Loma es el *infrarrealismo*, es entendido como “un realismo defectuoso, donde el aurea autorial ha sido completamente desplazado hacia *la realidad* como objeto de deseo, sobre el que se debe desplegar no sólo la representación fílmica sino las soluciones a problemas concretos como la delincuencia”<sup>11</sup>. Más concretamente, nos dice el autor, la estética infrarrealista se estructura a partir de tres ejes: las técnicas documentales como mediación, la repetición compulsiva de técnicas de cine de acción (persecuciones de coches, etc.), y la relación de la estética infrarrealista con la ley y el poder del Estado en la transición<sup>12</sup>.

Eloy de la Iglesia, en contraste con De la Loma, elabora en sus films un discurso en el que incluye grandes dosis de crítica social y moral, aunque, eso sí, sin desprenderse de la mirada voyerista sobre el lumpen. Planteadas desde una propuesta de libertad radical, en sus películas todo debe ser dicho, todo debe ser representado, convirtiendo lo reprimido en agresión<sup>13</sup>. Su cine, impactante por la introducción de un discurso antielitista, preñado por el tabú, la controversia y la crítica, fue calificado como oportunista, demagógico, provocador y de mal gusto por la mayoría de los críticos excepto por la revista *Contracampo*, que ofrecería un análisis más matizado de su filmografía<sup>14</sup>. En uno de los primeros artículos que analizaron el cine de la transición, Julio Pérez y Vicente Ponce afirmaban que la obra de Eloy de la Iglesia reunía una serie de características que la enmarcaban dentro de lo que estos autores llaman *la república de los radicales*, que estaba conformada por “un grupo de realizadores y películas (...) ajenos a las corrientes hegemónicas dominantes”<sup>15</sup>. Trenzado, por su parte, en su consagrado análisis del cine de la transición, seguirá una argumentación similar al entender que el cine de De la Iglesia se encontraba entre los discursos fílmicos más radicales del cine rupturista, calificado de populismo radical<sup>16</sup>. Y es que su cine, encaste de panfleto y melodrama, se proyecta como una herramienta de intervención social y de denuncia de los problemas sociales<sup>17</sup>.

<sup>8</sup> IMBERT, G. “Cine quinquí e imaginarios sociales...” *op. cit.*, p. 61.

<sup>9</sup> FLORIDO BERROCAL, “J. José Antonio de la Loma: un conquistador en el universo indígena del quinquí”, en VV.AA. *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada, Comares, 2015, p., 145.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>11</sup> MARTÍN-CABRERA, L. “Los quinquís nunca fueron blancos” en VV.AA. *Fuera de la ley...*, *op. cit.*, p.111

<sup>12</sup> *Ibidem*. pp.111-115.

<sup>13</sup> PÉREZ, J., PONCE, V., “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español” en PALACIO, M., *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, pp. 254-257 (originalmente, el artículo fue publicado en 1986)

<sup>14</sup> MONTERO, L. *Le cinema d'Eloy de la Iglesia: Marginalité et transgression*, tesis doctoral inédita, director: Emmaneul Larraz, Université de Bourgogne, Département d'Etudes Hispaniques, Bourgogne, 2014, p. 190.

Hoy los artículos dedicados a los filmes de Eloy de Iglesia están recopilados en VV.AA. *Contracampo: ensayos sobre teoría e historia del cine*, Madrid, Cátedra, 2007.

<sup>15</sup> PÉREZ, J., PONCE, V. “Algunas instrucciones para evitar naufragios... *Op. Cit.*, p. 253.

<sup>16</sup> TRENZADO ROMERO, M., *Cultura de masas y cambio político. El cine español de la transición*, Madrid, CIS, 1999, p. 318.

<sup>17</sup> GÓMEZ MÉNDEZ, *Eloy de la Iglesia: cine y cambio político. Discurso del disenso del franquismo a la post-Transición*, Tesis doctoral inédita, Universidad Carlos III de Madrid, Getafe, 2015, p. 385.

La singularidad de las cintas de De la Iglesia estriba en que el hecho de que transmiten un discurso político de combate sin renunciar a un lenguaje comercial<sup>18</sup>. Esta estrategia, resuelta satisfactoriamente, ofrece al director la nada desdeñable oportunidad de poder realizar muchos filmes pudiendo rendir cuenta de un fenómeno histórico a través del prisma de la ficción: “Eloy de la Iglesia construye una imagen panorámica de la sociedad española, las clases dirigentes, la delincuencia y las violencias urbanas, las drogas, la corrupción...”<sup>19</sup> Por tanto, tal y como nos recuerda Ferro en su análisis sobre la utilidad del cine como fuente histórica a la que hemos aludido anteriormente, sus películas hoy son una importante fuente histórica para analizar los discursos sobre la transición surgidos durante el desarrollo de la misma. Siguiendo la tesis de Carlos Gómez, todo apunta a que en el cine de Eloy de la Iglesia se pueden rastrear elementos que apuntan a la disensión del autor ante el proceso de cambio político y la consolidación de la democracia en España. Políticamente sus films acostumbra a generar espacios polémicos en los que se cuestionan el orden de la dominación y sus efectos sobre los sujetos, en especial la violencia y sus consecuencias sobre la socialización en los valores democráticos, así como la pervivencia del autoritarismo heredero del pasado durante la transición y la post-transición demostrando, de este modo, que la transición no era un camino fácil sino una travesía incierta sometida a peligros constantes<sup>20</sup>.

Con todo, creemos que la pugna ideológica entre la visión de De la Loma y de De la Iglesia no debe ser interpretada únicamente (como han hecho algunos estudios, como por ejemplo el de Pérez y Ponce anteriormente citado) como la translación al cine de la gran pugna política de la transición entre la opción reformista y la rupturista, pues tal y como nos advierte Manuel Palacio, “los acuerdos pactistas de determinadas élites políticas no encajan completamente en el desarrollo del cine: la producción cultural sigue lógicas diversas que las decisiones de los partidos”<sup>21</sup>.

### **El universo quinqueni en su contexto. Drogadicción, delincuencia y prisión**

En términos generales, durante la transición y la primera legislatura socialista la sociedad española asistió a una serie de cambios que transformaron considerablemente el tejido socioeconómico y cultural del país. El impacto de la crisis del 1973, si bien con retraso, afectó también a la España provocando unas consecuencias terribles especialmente en las capas más vulnerables de una sociedad estructuralmente desigual, a pesar del espectacular aumento del gasto público<sup>22</sup>. En estos años, el país atravesaba una inflación creciente que, combinada con la crisis industrial y energética, los problemas del sistema financiero, así como la paralización de la reforma fiscal, estaban asfixiando la economía española, lo que se traducían en términos sociales en un espectacular aumento del paro, que alcanzó cifras altísimas a mediados de la década de los ochenta. Ante el avance incontrolado de la destrucción de empleos, el gobierno socialista atajaría la cuestión aplicando las primeras medidas del plan de reconversión industrial. Un antídoto extremo que tuvo unos enormes costes sociales en las zonas

<sup>18</sup> MONTERO, L. *Le cinema d'Eloy de la Iglesia... op. cit.*, p. 491.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 492.

<sup>20</sup> GÓMEZ MÉNDEZ. *Eloy de la Iglesia: cine y cambio político...*, op. cit., pp. 383-389.

<sup>21</sup> PALACIO, M. “Marcos interpretativos, transición democrática y cine. Un prólogo y tres consideraciones” en PALACIO, M., *El cine y la transición...*, op. cit., p. 22.

<sup>22</sup> SOTO CARMONA, A. “Continuidades y cambios sociales en la transición y democracia” en VV.AA. *La historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España*, Bizkaia, Publicaciones de la Universidad de País Vasco, 2004, pp. 218-227.

industriales, especialmente entre los jóvenes, concretamente entre los hijos de la clase obrera que ocupaba unas fábricas que quebraron súbitamente, y con ellas una cultura de clase construida entre penalidades bajo el franquismo<sup>23</sup>. En definitiva, no había futuro para los jóvenes que esperaban relevar a sus padres en la fábrica: ahora se enfrentaban al paro o un mercado laboral cada vez más precario, como en su día comprobó James Petras en su informe<sup>24</sup>. Estos jóvenes, imbuidos de la sensación de abandono, vivieron de primera mano fenómenos desconocidos hasta el momento: la extensión de la heroína y la delincuencia, dos factores que contribuyeron al hundimiento de algunas zonas, convertidas en focos de marginación social<sup>25</sup>. Es en estos espacios carcomidos por la crisis urbana donde encontramos al quinqui, sujeto perteneciente a una subcultura que tiene sus orígenes genealógicos en la figura del quincallero, en su mayoría mercheros que se dedicaban a la venta ambulante. Pero mientras el merchero es asimilado por el proceso globalizador, el quinqui empieza un proceso de identidad justo en ese momento que podríamos situar a partir de 1977, cuando dicha cultura surgió impetuosa y tiñó de colores indeseables la nueva España democrática<sup>26</sup>.

El quinqui es un prototipo social complejo que ocupa un lugar ambivalente dentro del sistema que lo genera, desestabilizándolo, en tanto que es consecuencia de la violencia estructural que provoca marginación y es un desafío a la cultura hegemónica que, basada en los valores democráticos, el nuevo Estado, según Quaggio, quería transmitir a los ciudadanos<sup>27</sup>. Sin embargo, se trata de una figura que se encuentra entre la ficción y la realidad, pues gran parte del archivo que tenemos sobre él es cinematográfico, es decir, está mediado. A pesar de ello se asume que, la subcultura quiqui, lejos del ambiente estético-festivo de la denominada movida madrileña, “se posición[a] en los verdaderos márgenes de la sociedad, en la parte más baja del espectro económico, donde los bloques de apartamentos no están asfaltados y más allá donde sólo hay tierra baldía y descampados; en definitiva, donde los jóvenes tienen que sobrevivir, literalmente, cada día”<sup>28</sup>. Los espacios habitados por el quinqui, siempre periféricos, son los barrios surgidos en medio de la nada a golpe de especulación urbanística entre los años cincuenta y setenta, convertidos en la frontera invisible de la ciudad. Es decir, son espacios donde la jurisdicción de lo hegemónico queda fisurada por el peso de lo marginal<sup>29</sup>. Los suburbios de las grandes urbes fueron objeto de análisis por parte del cine quinqui, que daba testimonio de la gran deshumanización de los barrios periféricos en contraste con la esperanza que se vivía en la ciudad propiamente dicha. Una desolación, consecuencia de la crisis urbana que presumiblemente estalló cuando el solidario movimiento vecinal forjado desde los años sesenta empezó resquebrajarse a causa de, entre otras cosas, la crisis económica y la

<sup>23</sup> Para el caso español, uno de los estudios más relevantes sobre la construcción cultural de la clase obrera es el de DOMÈNECH, X. “La clase obrera bajo el franquismo. Aproximación a sus elementos formativos”, *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, nº 85, 2012, pp. 201-225.

<sup>24</sup> PETRAS, J. *Informe Petras*, CSIC, 1995. Disponible en línea: <https://www.inventati.org/ingobernables/textos/anarquistas/informe-petras.pdf>

<sup>25</sup> PÉREZ, J.A. “Una sociedad en transformación (1982-1996)”, *Ayer*, nº 84, pp. 99-127, esp., pp. 110-116.

<sup>26</sup> FLORIDO BERROCAL, J. et. al. “Introducción” en VV.AA. *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqui en la transición española*. Granada, Comares, 2015, pp. XII – XIII. El origen del *merchero* resulta interesante para relacionar el desprecio hacia el quinqui desde una perspectiva racista, un aspecto estudiado por Martín-Cabrera en *Los quinquis nunca fueron blancos*, en *Ibidem*, pp. 109-13. Sobre los mercheros prácticamente no hay investigaciones. Por ahora solo contamos con una, a saber: GARCÍA-ÉGOACHEAGA, J. *Minorías malditas. La historia desconocida de otros pueblos de España*, Madrid, Tikal, 2002.

<sup>27</sup> QUAGGIO, G. *La Cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Madrid, Alianza, 2014, pp. 221-222.

<sup>28</sup> GONZÁLEZ DEL POZO, J. *Adicciones en la gran pantalla. Drogas ilegales en el cine español desde el fin del franquismo hasta los inicios del S. XXI*, Madrid, Fundamentos, 2015, p. 73.

<sup>29</sup> ALFEO ÁLVAREZ, J.C., et. al. “La ciudad periférica. Paisajes urbanos de la marginalidad en el cine español de la Transición”, *Actas Icono*, No. 8, 2011, p. 1.

ruptura generacional protagonizada por una juventud marcada por el individualismo y el nihilismo<sup>30</sup>. Sin embargo, hay documentos que contradicen esta tesis: el medimetraje *Los jóvenes del Barrio* (Video Nou, 1982) sí que nos plantea la existencia de una continuidad entre los modos de hacer de los jóvenes quinquis y el asociacionismo vecinal de los mayores<sup>31</sup>.

La vida del quinqui transcurre en espacios marginales que, siguiendo al antropólogo Marc Augé, podrían considerarse *no-lugares*, espacios de tránsito o de tránsito prolongado.<sup>32</sup> Según Juan Carlos Alfeo y Beatriz González, estos espacios son cuatro, a saber: el descampado, el coche robado, la cárcel y el cementerio<sup>33</sup>.

El **descampado**, situado frente a los bloques de viviendas homologables al fenómeno de chabolismo vertical, es un espacio de tránsito entre lo urbano y lo rural, un terreno *desterritorializado* en el que las estructuras normativas no operan. Allí es donde el quinqui se siente libre, donde se droga, mantiene atropelladas relaciones sexuales o delinque<sup>34</sup>. Sin embargo, el hecho de que sea un espacio deshumanizado, desamparado... pero sea donde se sientan liberados, ilustra el grado de abandono y desprotección, el vacío dejado por un Estado desaparecido como agente de la vida<sup>35</sup>. Los descampados son también espacios de sociabilidad en los que no es necesario el consumo, son los espacios para una juventud sin recursos, la antítesis de los recreativos, bailes o discotecas<sup>36</sup>. Además, la vida en este espacio también evidencia, como vemos por ejemplo en *El pico*, “el rechazo a la familia como institución ya que no les provee de un futuro propicio”<sup>37</sup>. En segundo lugar, encontramos el **coche robado**, no-lugar transicional simbólico por excelencia: sirve para ir de un lugar a otro, aunque muchas veces sin destino, por mera diversión y, además, después de ser robado, se abandona, se quema o se vende<sup>38</sup>. En tercer lugar, la **cárcel**. En muchas ocasiones es un espacio central en los filmes (y en la vida real), y resulta también ser un espacio de tránsito, el quinqui entra y sale, o se fuga tan rápido como puede, tal y como vemos en films como *El pico 2* o en *Yo, “el Vaquilla”*. Por último, encontramos el **cementerio**, lugar de reunión de los personajes de películas quinquis como *Navajeros* o *Deprisa, deprisa*, y que augura su destino fatal. Es el no-lugar que simboliza un nuevo (y último) tránsito: el de la vida y la muerte<sup>39</sup>.

Como advertíamos con anterioridad, la acción del quinqui, pivota sobre tres fenómenos, a saber: la drogodependencia, la delincuencia y la intermitente estancia en la cárcel. Uno de los temas que aborda insistentemente el cine quinqui, especialmente el dirigido por Eloy de la Iglesia, es el de la drogodependencia que, como hemos apuntado, en los años ochenta se había convertido en una epidemia que arrasaba los suburbios de las grandes ciudades. Consecuencia, apuntan algunos autores, de al menos

<sup>30</sup> CARMONA PASCUAL, P., RODRÍGUEZ LÓPEZ, E., “Barrios: planificación, inmigración y movimiento vecinal (1939-1986)”, en VV.AA. *Madrid, ¿la suma de todos? Globalización, territorio, desigualdad*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2007, pp. 333-390.

<sup>31</sup> BRADOR MARTÍNEZ, G. “La habitación del Quinqui. Subalternidad, biopolítica y memorias contrahegemónicas, a propósito de las culturas juveniles de la transición española”, en VV.AA. *Fuera de la ley..., op. cit.*, p.48.

<sup>32</sup> AUGÉ, M. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad* Barcelona, Gedisa 2000, p. 41.

<sup>33</sup> ALFEO ÁLVAREZ, J.C., *et. al.* “La ciudad periférica. Paisajes urbanos de la marginalidad en el cine español de la Transición”, *ACTAS ICONO*, No. 8, 2011.

<sup>34</sup> ALFEO ÁLVAREZ, J.C., *et. al.* “La ciudad periférica”. *Op. cit.*, p. 10. También en MATOS-MARTÍN, E. “Entre la exclusión y la inclusión: la cultura quinqui y los años 80 en “Navajeros” de Eloy de la Iglesia, en VV.AA. *Fuera de la ley..., op. cit.*, p. 100.

<sup>35</sup> MATOS-MARTÍN, E. “Entre la exclusión..., *op. cit.*, p. 100.

<sup>36</sup> LÓPEZ JUAN, A. “El cine español como fuente documental para el estudio de los barrios marginales”, *Investigaciones sociológicas*, nº 47, 2008, pp.154-155.

<sup>37</sup> GOZÁLEZ DEL POZO, J. *Adicciones en la gran pantalla. ...*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>38</sup> GONZÁLEZ DE GARAY DOMÍNGUEZ, B. *et. al.* “La ciudad periférica...” *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>39</sup> *Idem.*

tres circunstancias: la crisis económica, que produjo una desorientación que desembocó en un profundo nihilismo; una deficitaria red sanitaria para tratar el problema y, por último, la fácil entrada de la heroína. Cabe destacar que sobre este último punto ha habido mucha polémica, especialmente a partir de publicaciones como las de Juan Carlos Usó, en las que se concluye que las drogas, especialmente, la heroína “se habrían utilizado para manipular las reivindicaciones y las protestas sociales, encaminando a ciertos sectores de la juventud hacia una actividad que permitiría su criminalización”<sup>40</sup>. Aunque, estas tesis no han sido confirmadas sin embargo las ínfimas cantidades de heroína incautadas en comparación con otras drogas, por las autoridades pueden resultar sospechosas<sup>41</sup>.

Unido al consumo de heroína apareció un nuevo personaje urbano: el *yonqui*. Uno de los estudios más impactantes sobre la subcultura yonqui, íntimamente relacionada con la quinqui, es el que se encuentra en la reconocida *Historia general de las drogas*. En esta polémica obra, Antonio Escohotado, defensor a ultranza de la despenalización del consumo de estupefacientes, argumenta que el yonqui, no es una víctima de desconocimiento de las peligrosidades de la droga, sino que la usa intencionadamente como vehículo escenificador de su drama personal<sup>42</sup>, tal y como podemos ver en *El pico I y II*, filmes en los que se da un trato especial a la presencia de heroína, según ha analizado Jorge de González en una de las pocas obras que analizan la presencia de fármacos ilegales en el cine español<sup>43</sup>.

La extensión del “caballo” evidenció la incapacidad del sistema sanitario español para atajar el problema de la drogadicción, que tardó más de una década en dotarse de la capacidad para tratar a los drogodependientes<sup>44</sup>. Lo que significa que el Estado, ante el problema de la droga, actuó como el soberano foucaultiano, con potestad de hacer morir, en este caso a los adictos, de SIDA o sobredosis<sup>45</sup>. En este sentido, “[l]os cuerpos muertos de [los quinquis] quedan fuera de la ley, aparecen en el límite, en un espacio de indistinción legal, muertos del sistema, muertos del estado de sitio surgido de la dictadura”<sup>46</sup>. En definitiva, la vida del quinqui, de algún modo, se convertirá en *vida desnuda*, que es vida desacralizada frente al soberano<sup>47</sup>.

En términos generales, uno de los problemas asociados a la adicción a las drogas es la delincuencia. Durante *los años del pico*, la actividad delictiva aumentó y adquirió nuevas formas: desde el tirón del bolso hasta el surgimiento de bandas callejeras que aterrorizaban a los viandantes<sup>48</sup>. Una de las características del delincuente urbano representado en las películas quinquis es que de algún modo acaba siendo asimilado a la figura romántica del bandolero, un actor social que según Hobsbawm sería *pre-político*, es decir: encarnaría una forma más bien primitiva de protesta social. Con todo, el sujeto rebelde, argumenta el historiador británico, aunque es mitificado por las clases populares, no es un *rebelde social consciente* y, por tanto, su fuerza es inversamente

<sup>40</sup> USO, J.C. *Drogas y cultura de masas en España (1855-1995)*, Madrid, Santillana, 1995, p. 315.

<sup>41</sup> CARMONA, P, *et. al.*, “Barrios: planificación, inmigración y movimiento vecinal (1939-1986)” en VV.AA. *Madrid...*, *op. cit.*, pp. 386-387.

<sup>42</sup> ESCOHOTADO, A. *Historia general de las drogas*, Madrid, Espasa, 1998, p. 1220.

<sup>43</sup> GOZÁLEZ DEL POZO, J. *Adicciones en la gran pantalla. ...*, *op. cit.*, pp. 81-86.

<sup>44</sup> CARMONA, P, *et. al.*, “Barrios: planificación, inmigración y movimiento vecinal (1939-1986)” en VV.AA. *Madrid...*, *op. cit.*, pp. 385-386.

<sup>45</sup> FOUCAULT, M. *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 225.

<sup>46</sup> VV.AA. *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqui...*, *op. cit.*, p. XXI.

<sup>47</sup> AGAMBEN, G. *Homo sacer. El poder del soberano y la nuda vida I*, València, Pre-Textos, 2006, pp. 108-109.

<sup>48</sup> DÍAZ BARRADO, M.P. *La España democrática (1975-2000). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 122



proporcional a la del revolucionario organizado<sup>49</sup>. Pero hay autores, como Ranahit Guha, que sugieren revisar la tesis de Hobsbawm sobre la “población pre-política”, con una serie de propuestas que, aunque referidas a otros contextos, invitan a preguntarnos si son aplicables a un fenómeno tan concreto como es el del universo quinquí.<sup>50</sup> En este sentido, “la ausencia en el quinquí de una conciencia políticamente articulada no implica necesariamente (...), una aceptación o legitimación de una realidad existente”<sup>51</sup>. A pesar de que muchas veces, su comportamiento se inserte en las dinámicas propias del capitalismo, siempre lo hace por vías alternativas.

Sobre la cuestión de la delincuencia también pueden ser interesantes algunas de las ideas de Slavoj Žižek. Para el filósofo esloveno, la delincuencia, “no tiene justificación ideológica, es la reacción de gente totalmente atrapada en la ideología predominante, pero que no tiene forma de realizar lo que la ideología existente exige de ellos, una especie de impulso salvaje en el interior de este espacio ideológico del consumo”<sup>52</sup>. Acorde con esta tesis, Germán Labrador afirma que:

... clases medias y quinquís comparten una misma antropología, pero distintas moralidades: partiendo de su determinación de jugar libremente fuera de la regulación colectiva de la propiedad y del trabajo, los jóvenes quinquís deben aprovechar la ventana temporal de la transición para acumular el capital inicial suficiente que les permita incorporarse a la sociedad que se está entonces redefiniendo, para escapar de su condición de excluidos del mundo del consumo, a la que estarían abocados si decidiesen vender su tiempo en el mercado<sup>53</sup>.

Posiblemente es en la película *Deprisa, deprisa* (Saura, 1980) donde esta dramática contradicción resulta más evidente. Los protagonistas, por un lado, aspiran a insertarse en el mundo del consumo, fruto de la presión social; pero, por el otro, su estrategia para hacerlo se ve reducida la violencia y el nomadismo. En palabras de Julie Jones, sueñan con adoptar un modo de vida burgués, pero sin aceptar las obligaciones burguesas porque saben que, si intentan adoptarlo por medio del trabajo, dada su educación y condición social, solo podrán acceder, si es que lo consiguen, a trabajos precarios<sup>54</sup>.

La cárcel, consecuencia de sus actividades delictivas, es uno de los espacios comunes del quinquí, quien entra y sale de ella continuamente con relativa facilidad. Sobre la cárcel se ha escrito mucho, uno de los autores que más han indagado sobre ella es Michel Foucault, autor de *Vigilar y castigar*, obra referente por lo que a los estudios penitenciarios se refiere. En dicho ensayo analiza la prisión como un dispositivo punitivo que se caracterizaría por una no-eficacia o una eficacia invertida<sup>55</sup>. Es decir, para el francés, el sistema carcelario capitalista no hace más que reproducir la criminalidad. Una criminalidad que refuerza los cimientos del sistema<sup>56</sup>. Las tesis de

<sup>49</sup> HOBBSAWM, E. *Rebeldes primitivos. Estudios sobre las formas arcaicas de los movimientos en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 27.

<sup>50</sup> GUHA, R. *Las voces de la Historia y otros estudios subalterno*, Barcelona, Crítica, 2002.

<sup>51</sup> MATOS-MARTÍN, E. “Entre la exclusión y la inclusión: la cultura quinquí y los años 80 en “Navajeros” ..., *op. cit.*, p. 105.

<sup>52</sup> FINNES S., *The Pervert's Guide to Ideology*, Zeitgest Films, United Kingdom, 2006.

<sup>53</sup> LABRADOR MARTÍNEZ, G. “La habitación del Quinquí. Subalternidad, biopolítica y memorias contrahegemónicas, a propósito de las culturas juveniles de la transición española”, en VV.AA. *Fuera de la ley... op. cit.*, p. 42-43.

<sup>54</sup> JONES, J. “The Way We Live Now: Carlos Saura's *Deprisa, deprisa* and the Documentary Mode.” *Quarterly Review of Film and Video*, nº 24, 2007, p. 120 [Traducción propia]

<sup>55</sup> FOUCAULT, M. *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 284.

<sup>56</sup> FOUCAULT, M. *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012, p. 58.

Foucault podrían ser aplicadas a los quinquis, ya que para ellos la cárcel es un rito de paso casi ineludible. Es una experiencia que los modifica, los convierte en *verdaderos* quinquis en tanto ahonda su condición marginal, abocándolos al retorno a la actividad delictiva como forma de ganarse la vida. Y es que las prisiones de los primeros años de la transición, heredadas del Estado franquista (con todo lo que esto significa), no buscan la rehabilitación del delincuente, sino perpetuar su criminalidad ya que en su interior se reproducen las relaciones sociales del exterior. Consecuentemente, la prisión funcionaría como mantenedora de un orden social fundado en la desigualdad social.<sup>57</sup>



### **El cine quinqui como reproductor de los discursos de poder**

#### **- *Sobre la (in)existencia del quinqui. una aproximación desde los estudios subalternos***

El cine de quinquis y policías, como hemos señalado anteriormente, pretende visibilizar, desde una perspectiva documentalista, una realidad socioeconómica y cultural que explicita unas determinadas relaciones de poder. En uno de los libros referentes para estudiar el cine de la transición, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, cuando se refieren al este género, los autores afirman que se trata de un tipo de cine que se configura como el descubrimiento de *lo real* (sic.), algo que se anhelaba por parte de la cinematografía española desde los años cincuenta y que siempre topó con la censura franquista<sup>58</sup>. Sin embargo, esta afirmación sobre *lo real*, abordada sin ningún tipo de reflexión, la encontramos absolutamente problemática en tanto que, pretender representar *lo real* es simplemente un despropósito. Pues precisamente, *lo real*, se caracteriza por ser inaprehensible para el lenguaje. Es decir, por más que se incluyan elementos que enfatizen la sensación de realidad, como ocurre en el cine quinqui, lo real nunca podrá ser representado.

Poner en duda la existencia del quinqui proyectado en la pantalla, aunque parezca cosa obvia, es tarea necesaria en tanto que el cine sobre la marginalidad es, ante

<sup>57</sup> MATOS-MARTÍN, E. "Entre la exclusión...", *op. cit.*, p. 101-103.

<sup>58</sup> HERNÁNDEZ RUIZ, J. PÉREZ RUBIO, P. *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona, Paidós, 2004, p. 34.

todo, un documento de ficción, por más que se busque sensación de realidad hasta llegar al extremo de que los actores de los que se nutre estos filmes provengan del lumpenproletariado urbano. Es por ello pertinente aclarar aquí que el cine quinquí resulta ser un discurso sobre la pobreza y la marginación en los años setenta y ochenta (o mejor: un *doble* discurso, ya que el discurso del director sobre el quinquí se pone en la boca del propio quinquí, en tanto que actor del film) que se vierte desde la pantalla sobre el espectador. He aquí uno de sus valores para el historiador: el film nos puede servir para rastrear los discursos sobre la pobreza y la marginación en la España de la transición. En conjunto, el discurso que se construye en estos filmes es sobre el descubrimiento de la *otredad*; lo que otorga al cine quinquí un poder excepcional a la hora de configurar en las mentes de los ciudadanos un determinado imaginario sobre el lumpen. Consecuentemente, esto encierra ciertos peligros, más cuando prácticamente no se representa la posibilidad de rehabilitación del delincuente menor y se cae en el sensacionalismo y la espectacularización de la violencia, criminalizando el lumpenproletariado. Poniendo las bases de un discurso fácilmente recuperable por los sectores conservadores, que aprovecharían la generalizada sensación de inseguridad que percibía la sociedad española con fines partidistas<sup>59</sup>.

De este modo, aunque pudiéramos creer que el quinquí como sujeto subalterno accede a un altavoz social con sus apariciones fílmicas, no es así, en absoluto. El quinquí no tiene voz, no es capaz de articular un discurso propio, en tanto que, a nuestro modo de ver, es un sujeto invisible, acallado. Esto podemos relacionarlo con el silenciamiento estructural del sujeto subalterno dentro de la narrativa histórica capitalista, de la que hablaba Gayatri Chakravorty Spivak<sup>60</sup>. Por otra parte, estos silencios, siguiendo ahora a Ranajit Guha, pueden servirnos en la estrategia del contraanálisis de las fuentes históricas producidas por la élite, que, complementadas, para alejarnos del sesgo de las mismas, con las fuentes genuinamente correspondientes a los subalternos, principalmente, el folclore oral y escrito, nos servirían para rastrear algunas de las claves para aproximarnos al estudio de los bajos fondos de la sociedad<sup>61</sup>. Todas estas ideas provenientes del Grupo de Estudios Subalternos bien pudieran servirnos para construir un relato histórico verdaderamente *desde abajo*.

#### - *El cine quinquí y la naturalización de lo punitivo.*

En su ensayo sobre el cine de la transición, Manuel Trenzado nos recuerda que concebir la noción del discurso cinematográfico desde una perspectiva social nos permite la introducción de la idea de poder<sup>62</sup>. En este epígrafe partimos de la idea de que el cine, en general, y el quinquí en particular, ayuda a naturalizar, mediante las imágenes, siempre persuasivas, unas determinadas relaciones de poder. Y, en este sentido, el cine quinquí puede satisfacer deseos opuestos y contradictorios, a causa de que los protagonistas de estos filmes pueden ser interpretados o bien como víctimas, o bien como victimarios, ya que, si bien por un lado este género ayudó a visibilizar formas de opresión y sufrimiento humano nunca antes problematizado tan explícitamente, por el otro contribuyó en la reproducción de toda una serie de asociaciones y estereotipos, hábitos mentales e imágenes que calaron en el imaginario social y cultural español y que contribuyó a generar una percepción de vulnerabilidad y de inseguridad entre amplios sectores de la población, como hemos apuntado más arriba. En este sentido, algunos autores han apuntado que, fuere cual fuere la intención

<sup>59</sup> DÍAZ, M. *La España democrática (1975-2000). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 121.

<sup>60</sup> SPIVAK, G. C. "¿Puede hablar el sujeto subalterno?" *Orbis Tertius*, nº 6, 1998, pp. 175-235.

<sup>61</sup> GUHA, R. *Las voces de la historia...*, op. cit., pp. 108-109.

<sup>62</sup> TRENZADO, M. *Cultura de masas y cambio político...*, op. cit., p. 4.

original del director del film, el sentimiento de inseguridad, recogido en películas como *Miedo a salir de noche* (De la Iglesia, 1980), “ayudó a abrir el camino hacia la expansión del sistema penal como mecanismo estatal para disciplinar a los pobres, (...) un proceso que coincidía con la transformación (...) de España en un país, neoliberal y posindustrial”<sup>63</sup>. Según Yves Michaud, basta con la difusión, en este caso mediante el cine, de un suceso sensacional, concretamente, la delincuencia y la drogadicción, que genere *sensación de inseguridad* para apelar a la “mitología del orden”<sup>64</sup>.



En este sentido, aunque saliendo del contexto español, encontramos oportuno destacar la obra *Chavs: la demonización de la clase obrera*, de Owen Jones. En este reconocido ensayo, su autor afirma que desde los medios de comunicación reproductores de la ideología hegemónica se ha construido un discurso, articulado en torno a la figura del *chav* (encarnada una juventud con empleos precarios, adictos al consumismo y huérfanos ideológicamente, que para Jones sería algo así como “el hijo bastardo de una muy británica lucha de clases”<sup>65</sup>) destinado a demonizar a la clase obrera actual: hacerla responsable de su precaria situación cuando en realidad son en gran medida víctimas estructurales del sistema neoliberal<sup>66</sup>. A partir del planteamiento de Owen Jones, ¿podemos hacer una translación al contexto ibérico de los años ochenta? Es decir, ¿podemos entender el cine quinqu como una estrategia de *demonización de la clase obrera* española? Relacionado con esta tesis podemos destacar la interpretación del cine quinqu realizada por Steven L. Torres, quien lo entiende como un elemento que “ayudó a reforzar y complementar la *Agenda-Setting Function* (...) de los medios de comunicación hegemónicos, en tanto que la atención desproporcionada que éstos le concedieron a la delincuencia juvenil y urbana dentro de la esfera pública ayudó a promover un clima ideológico de temor y de vulnerabilidad entre amplios sectores de la población española”<sup>67</sup>. Por esto habla Breysse de la sobreexposición de la delincuencia en los medios como una manera de favorecer el surgimiento de ambiente favorable para el retorno al orden político y social del franquismo<sup>68</sup>.

Con la irrupción del neoliberalismo, recuerda Loïc Wacquant, el discurso punitivo contra la pobreza se impondrá como (no) solución frente a los discursos de

<sup>63</sup> TORRES, S. L. “Las contradicciones del cine quinqu”, en VV.AA. *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqu en la transición española*. Granada, Comares, 2015, p.73.

<sup>64</sup> MICHAUD, Y. *Violencia y política*, Madrid, Ruedo Ibérico, 1980, pp. 97-98.

<sup>65</sup> JONES, O. *Chavs: la demonización de la clase obrera*, Madrid, Capitán Swing, 2013, p. 54.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>67</sup> TORRES, S.L. “Las contradicciones... *op., cit.*, p. 67.

<sup>68</sup> BREYSSE, M. “De la norme à la marge... *op., cit.*, p. 42.

reinserción. En virtud de esta premisa, Wacquant lanzará la idea de la *remasculinización del Estado*<sup>69</sup>, que consiste, en síntesis, en “reforzar su sector penal a escala material, en detrimento de su sector social”<sup>70</sup>, abandonando todo discurso alternativo a lo punitivo, en un momento en el que diversos intelectuales abogaban por la desaparición de las cárceles<sup>71</sup>. Consecuentemente, el número de presos aumentará considerablemente convirtiendo, desde los años ochenta, a España en uno de los países de la Unión Europea con más presos por habitante, actualmente un 36% por encima de la media<sup>72</sup>.

En resumen, el cine quinquí contribuyó a promover “cierto tipo de violencia simbólica, (...) [generando] el efecto ideológico de hacer invisible la posibilidad de la rehabilitación; al mismo tiempo, implícitamente, ayudaba a naturalizar la función retributiva, punitiva y no-rehabilitadora del sistema penal”<sup>73</sup> pues, aunque en el cine se denuncie el trato que reciben los presos, no se cuestiona la existencia de la cárcel ni su razón de ser.

## Conclusiones

A modo de conclusión podemos decir que en este trabajo hemos indagado en torno a las posibilidades cine quinquí como fuente para estudiar la transición, concretamente para aproximarnos al universo quinquí, así como de rastreo de los diferentes discursos sobre la pobreza y la delincuencia durante la transición y la primera legislatura socialista.

Como referentes, hemos analizado a los principales autores de este género, José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia. El primero tiene al respecto un discurso fílmico conservador: en sus películas no hay reconocimiento del quinquí, solo un intento de comprensión. Por su parte, en Eloy de la Iglesia podemos encontrar elementos que cuestionan el orden de la dominación y sus efectos sobre los sujetos, mostrando ciertas fisuras en el relato hegemónico de la Transición. Así, a través de su cine, pueden descubrir otra parte del universo quinquí (también una falseada) y señalarse la existencia de emerger diferentes discursos sobre la pobreza durante este periodo. Entre las conclusiones, destacamos:

1. El cine quinquí surge al margen de las políticas cinematográficas de la UCD y del PSOE con fines meramente comerciales en tanto que aborda desde el sensacionalismo temas tabú.

2. A través de sus filmes surge el propio sujeto quinquí quien, a diferencia de su antecedente el merchero, empieza un proceso de identidad precisamente en torno 1977.

<sup>69</sup> WACQUANT, L. *Castigar a los pobres. El gobierno neoliberal de la inseguridad social*, Barcelona, Gedisa, 2010

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>71</sup> TORRES, S.L. “Las contradicciones.... *op. cit.*, p.73.

<sup>72</sup> OBSERVATORIO DEL ENTORNO PENITENCIARIO, *Informe ROSEP 2015*, p. 42. Disponible en la web: [www.solidarios.org.es/wp-content/uploads/Estudio-de-la-realidad-penal-y-penitenciaria.-Una-vision-desde-las-entidades-sociales.pdf](http://www.solidarios.org.es/wp-content/uploads/Estudio-de-la-realidad-penal-y-penitenciaria.-Una-vision-desde-las-entidades-sociales.pdf)

Si atendemos a los datos proporcionados por el International Centre for Prison Studies, podemos comprobar, en cifras, la masificación del sistema penitenciario español: si en 1975 había 24 presos por cada 100.000 habitantes (en total 8.440) a mediados de la década de los ochenta se situaba en 58 (22.396 prisioneros en total); pero pasada la supuesta epidemia de delincuencia, la tasa siguió creciendo hasta hoy, situada en 133 reclusos por cada 100.000 ciudadanos, lo que equivale a una población carcelaria que alcanza la cifra total de 61.526 individuos, sin duda la mayor desde que se tienen datos (1950), solo superada por la registrada en 2010: 165 por cada 100.000. CENTRE FOR PRISON STUDIES, *World Prison Brief data: Spain*. Disponible en la web: [http://www.prisonstudies.org/country/spain#further\\_info\\_past\\_trends](http://www.prisonstudies.org/country/spain#further_info_past_trends) (consulta 01/06/2017)]

<sup>73</sup> TORRES, S.L. “Las contradicciones.... *op. cit.*, p. 77.

3. Ese mismo sujeto (o su figura) se encuentra entre la ficción y la realidad, dado que gran parte del archivo que tenemos sobre él es cinematográfico, es decir, está mediado por elementos externos a él.

4. El quinquí tiene su territorio, “hábitat”: la frontera invisible de la ciudad; un espacio donde la jurisdicción de lo hegemónico queda fisurada por el peso de lo marginal: descampado, coche robado, cárcel y cementerio.

5. Se ha abierto el difícil debate de identificarlo con la figura romántica del bandolero (encarnando una forma pre-prepolítica) o bien destacar la ausencia en él de una conciencia políticamente articulada (que no implica una legitimación de una realidad existente).

6. También se ha mostrado la posibilidad de estudiar el fenómeno quinquí desde algunas de las herramientas ofrecidas por el Grupo de Estudios Subalternos.

7. Y, con ello, llegamos al núcleo de nuestra reflexión. De la mano de diversas perspectivas, como por ejemplo las ofrecidas por Slavoj Žižek, Loïc Wacquant y, especialmente de Foucault, descubrimos la verdadera figura del quinquí en su singular relación con la emergencia de la pobreza urbana en el contexto de la transición. Y será, en su relación con la prisión (uno de sus no-espacios), donde se nos revela su figura y su universo, y donde se nos abre una nueva senda (desde el cine y más allá de él) para rastrear los diferentes discursos sobre la pobreza durante la transición española.

Efectivamente, la cárcel, dispositivo punitivo de eficacia invertida (Foucault) convierte al quinquí en *verdadero* quinquí, en tanto que ahonda su condición marginal, retroalimentándola. De ahí precisamente surgen la idea nuclear del análisis: el cine quinquí es un reproductor de los discursos de poder, en contra de lo que podría parecer, especialmente si pensamos en Eloy de la Iglesia (seguramente, a su pesar). Los corolarios de la idea nuclear son, entre otros: En primer lugar, la (in)existencia del quinquí. El quinquí no tiene voz, a pesar de sus apariciones fílmicas, pues no es capaz de articular un discurso propio: es el mismo silenciamiento estructural del sujeto subalterno (dentro de la narrativa histórica capitalista); aun así, estos silencios pueden servirnos en la estrategia del contraanálisis de las fuentes históricas producidas por la élite (y da la posibilidad de explorar y construir un relato histórico verdaderamente desde abajo). En segundo lugar, el cine quinquí ayuda a naturalizar, mediante las imágenes, unas determinadas relaciones de poder: si bien hace visible formas de opresión y sufrimiento nunca antes problematizadas, sobre todo contribuye a la reproducción de toda una serie de asociaciones y estereotipos violentos que calaron en el imaginario social y cultural español como una demonización (aproximadamente en el sentido de Owen Jones): podemos entender el cine quinquí como una estrategia de demonización de la clase obrera y el lumpen españoles. Por último, el cine quinquí y *la remasculanización del Estado*, pues estos filmes más bien contribuyeron a promover cierto tipo de violencia simbólica: ayudaron a naturalizar la función punitiva y no-rehabilitadora del sistema penal, pues, aunque el film denuncie el trato que reciben los presos, nunca cuestiona la existencia de la cárcel ni su razón de ser... ni a quien sirve.

## Bibliografía

AGAMBEN, G. *Homo sacer. El poder del soberano y la nuda vida I*, València, Pre-Textos, 2006.

ALFEO ÁLVAREZ, J.C., *et. al.*, “La ciudad periférica. Paisajes urbanos de la marginalidad en el cine español de la Transición”, ACTAS ICONO, No. 8, 2011.

AUGÉ, M. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad* Barcelona, Gedisa 2000.

BALLESTEROS, I. *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contenidos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos, 2001.

BENET, V. J. *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.

BREYSSE, M. “De la norme à la marge, et vice-versa: le cinéma *quinqui* sur les écrans de l’Espagne postfranquiste”, *Première Journée d’Etude des doctorants du CIRLEP: “Norme(s), marge(s) et transgression(s)”*, Université de Reims-Champagne-Ardenne, Reims, 2012.

CENTRE FOR PRISON STUDIES, *World Prison Brief data: Spain*. Disponible en la web: [http://www.prisonstudies.org/country/spain#further\\_info\\_past\\_trends](http://www.prisonstudies.org/country/spain#further_info_past_trends) (consulta 01/06/2017).

CHICHARRO MERAYO, M. “Jóvenes en la gran pantalla. Algunos apuntes sobre la definición de lo juvenil en el reciente cine español.”, *Área abierta*, nº 11, 2005.

DÍAZ BARRADO, M.P. *La España democrática (1975-2000). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2006.

DÍAZ, M. *La España democrática (1975-2000). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2006.

DOMÈNECH, X. “La clase obrera bajo el franquismo. Aproximación a sus elementos formativos”, *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, nº 85, 2012.

ESCOHOTADO, A. *Historia general de las drogas*, Madrid, Espasa, 1998.

FINNES S., *The Pervert's Guide to Ideology*, Zeitgest Films, United Kingdom, 2006.

FOUCAULT, M. *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

- *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

- *Defender la Sociedad, Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

GÓMEZ MÉNDEZ, *Eloy de la Iglesia: cine y cambio político. Discurso del disenso del franquismo a la post-Transición*, Tesis doctoral inédita, Universidad Carlos III de Madrid, Getafe, 2015.

GONZÁLEZ DEL POZO, J. *Adicciones en la gran pantalla. Drogas ilegales en el cine español desde el fin del franquismo hasta los inicios del S. XXI*, Madrid, Fundamentos, 2015.

GUHA, R. *Las voces de la Historia y otros estudios subalterno*, Barcelona, Crítica, 2002.

HERNÁNDEZ RUIZ, J. PÉREZ RUBIO, P. *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona, Paidós, 2004.

HOBBSAWM, E. *Rebeldes primitivos. Estudios sobre las formas arcaicas de los movimientos en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Ariel, 1983.

IMBERT, G. “Cine *quinqui* e imaginarios sociales. Cuerpos e identidades de género.” *Área abierta*, nº3, 2015.

JONES, J. “The Way We Live Now: Carlos Saura's *Deprisa, deprisa* and the Documentary Mode.” *Quarterly Review of Film and Video*, nº24, 2007.

JONES, O. *Chavs: la demonización de la clase obrera*, Madrid, Capitán Swing, 2013.

LÓPEZ JUAN, A. “El cine español como fuente documental para el estudio de los barrios marginales”, *Investigaciones sociológicas*, nº 47, 2008.

MARTÍNEZ, G. “El concepto CT”, en VV.AA. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, De Bolsillo, 2012.

- MATELLANO, V. *Spanish exploitation. Sexo, sangre y balas*, Madrid, T&B, 2011.
- MICHAUD, Y. *Violencia y política*, Madrid, Ruedo Ibérico, 1980.
- MONTERO, L. *Le cinema d'Eloy de la Iglesia: Marginalité et transgression*, tesis doctoral inédita, Université de Bourgogne, Bourgogne, 2014.
- OBSERVATORIO DEL ENTORNO PENITENCIARIO, *Informe ROSEP 2015*. Disponible en la web: [www.solidarios.org.es/wp-content/uploads/Estudio-de-la-realidad-penal-y-penitenciaria.-Una-visión-desde-las-entidades-sociales.pdf](http://www.solidarios.org.es/wp-content/uploads/Estudio-de-la-realidad-penal-y-penitenciaria.-Una-visión-desde-las-entidades-sociales.pdf)
- PALACIO, M. *El cine y la Transición política en España. 1975-1982*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- PÉREZ, J.A. “Una sociedad en transformación (1982-1996)”, *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, nº 84, 2011.
- QUAGGIO, G. *La Cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Madrid, Alianza, 2014.
- PETRAS, J. *Informe Petras*, CSIC, 1995. (Disponible on-line: <https://www.inventati.org/ingobernables/textos/anarquistas/informe-petras.pdf> )
- SPIVAK, G. C. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, *Orbis Tertius*, nº 6, 1998.
- TRENZADO, R. *Cultura de masas y cambio político. El cine español de la transición*, Madrid, CIS, 1999.
- USO, J.C. *Drogas y cultura de masas en España (1855-1995)*, Madrid, Santillana, 1995.
- VV.AA. *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqué en la transición española*. Granada, Comares, 2015.
- VV.AA. *La historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España*, Bizkaia, Publicaciones de la Universidad de País Vasco, 2004.
- VV.AA. *Madrid, ¿la suma de todos? Globalización, territorio, desigualdad*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2007.
- WACQUANT, L. *Castigar a los pobres. El gobierno neoliberal de la inseguridad social*, Barcelona, Gedisa, 2010.

JORGE CASTELLÓ SEGARRA es Graduado en Historia por la Universitat de València.  
e-mail: [jorcasa2@alumni.uv.es](mailto:jorcasa2@alumni.uv.es)