

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“La ‘cara B’ de la Transición: análisis del cine quinquí como un reflejo de la España de 1975 a 1990”

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:
David Rico Martínez

Tutor/a:
Francisco Javier Moral Martín

GANDIA, 2020

Resumen

El trabajo planteado realiza un análisis del cine que se desarrolló en España entre finales de los años 70 y principios de los 90 catalogado como cine quinquí, a través de un repaso sobre las películas más significativas del género para vislumbrar como estas reflejaron una visión no tan conocida del contexto social donde se enmarcó el proceso de transición democrática.

Palabras Clave

Cine, Transición Española, Ficción, Cine Quinquí, Sociedad.

Abstract

The work proposed carries out an analysis of the cinema that was developed in Spain between the late 70s and early 90s classified as a quinquí cinema, through a review of the most significant films of the genre to see how these reflected a not-so-known view of the social context where the democratic transition process was framed.

Keywords

Cinema, Spanish democratic transition, Quinquí Cinema, Society.

ÍNDICE

1. Introducción	4
2. El cine como fuente para el análisis histórico y social	6
2.1. Los historiadores y el Cine.....	7
2.2. Cómo refleja el Cine la Historia.....	10
3. Contexto histórico: La transición española (1975-1982)	16
3.1. Antecedente: del desarrollismo al final del franquismo (1959-1975).....	16
3.2. Contexto político.....	17
3.3. Contexto social.....	21
3.4. Contexto cultural.....	24
4. El cine quinquí: otro discurso de la Transición	27
4.1. Introducción al fenómeno quinquí.....	28
4.2. Una denuncia desde el realismo.....	29
4.2.1. <i>Las tramas</i>	31
4.2.2. <i>Los suburbios y la ciudad</i>	33
4.2.3. <i>La juventud</i>	38
4.2.4. <i>La droga</i>	42
5. Conclusiones	44
6. Bibliografía	46

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

<i>Figura 1.</i> Procedimiento para el análisis de un filme.....	15
<i>Figura 2.</i> Actitudes con motivo del fallecimiento de Franco.....	21
<i>Figura 3.</i> Estado de ánimo de la población tras la muerte de Franco.....	22
<i>Figura 4.</i> Movilizaciones cívicas. España, 1976-78.....	22
<i>Figura 5.</i> Inscripción que abre la película <i>Perros Callejeros</i>	30
<i>Figura 6.</i> Plano de una avenida en la primera secuencia de <i>Perros Callejeros</i>	33
<i>Figura 7.</i> Barrio periférico en la primera secuencia de <i>Perros Callejeros</i>	34
<i>Figura 8.</i> José y Antonio en el descampado (<i>Colegas</i>).....	35
<i>Figura 9.</i> La banda de 'El Jaro' en el descampado, la ciudad al fondo (<i>Navajeros</i>).....	35
<i>Figura 10.</i> El periodista caminando por un barrio de chabolas suburbial (<i>Navajeros</i>)..	36
<i>Figura 11.</i> Niños mirando a cámara en un barrio de chabolas (<i>Navajeros</i>).....	36
<i>Figura 12.</i> Pancarta «Los vecinos de la colonia no pedimos por piedad sino por justicia» en barrio suburbial (<i>Deprisa, deprisa</i>).....	37
<i>Figura 13.</i> José y Antonio buscando empleo (<i>Colegas</i>).....	39
<i>Figura 14.</i> Cola de jóvenes buscando empleo (<i>Colegas</i>).....	39
<i>Figura 15.</i> 'El Torete' y dos amigos contando el dinero de su último robo (<i>Perros Callejeros</i>).....	40
<i>Figura 16.</i> La banda de Pablo descansando en el campo (<i>Deprisa, deprisa</i>).....	41
<i>Figura 17.</i> Noticia del ABC sobre el aumento del consumo de marihuana.....	42
<i>Figura 18.</i> Artículo del ABC sobre la relación entre el aumento del consumo de heroína y la criminalidad.....	43
<i>Figura 19.</i> Paco probando su primera inyección de heroína.....	44
<i>Figura 20.</i> Paco confesándole a su padre su adicción a la droga.....	44

1. Introducción

¿Es acaso el cine, las películas, un instrumento válido para el análisis de la historia y de las sociedades? ¿De qué forma el cine puede hacerlo, qué lenguaje tiene? Y en el caso de que las cuestiones planteadas tuvieran una respuesta afirmativa, ¿por qué éste no ha pasado a los anales como una fuente o testimonio histórico?

La Transición democrática que tuvo lugar en nuestro país a raíz de la muerte de Francisco Franco en 1975, ha sido uno de los eventos políticos más importantes en nuestra historia reciente. Sobre ella, muchos han sido los escritores que han efectuado un análisis exhaustivo, alabando y ensalzando el papel y el temple de aquellos que contribuyeron a llevar a cabo el tránsito de un sistema dictatorial a otro democrático; de hecho, no han sido pocos los que han creado, además, un discurso sobre la Transición basado en el consenso, el progreso y la modernidad que traía la democracia como un viento fresco.

En cambio, durante este periodo nos encontramos con algo que no cuadra con dicha imagen. Nos resultó revelador el hecho de que entre 1973 y 1985 se crearan en el país más de 25 películas que abordaran dicho periplo histórico desde una perspectiva crítica, ya que pone de manifiesto una realidad menos complaciente cuyos autores buscan denunciar. Esta corriente, conocida como *cine quinquí*, plantea un discurso localizado en las antípodas del relato oficial y nos presenta una España con fuertes desigualdades y graves problemas entre la juventud. Nos muestra una delincuencia, un desarraigo, una problemática con la droga que casa difícilmente con el relato de la modernidad de la urbe, la libertad o la visión más amable de aquel convulso momento histórico que propuso la Movida madrileña.

Pensamos que, para llevar a cabo este análisis, resulta necesario elaborar primero una preliminar noción sobre cuál había sido la relación del cine con la historia. Desde su aparición como nuevo medio y a medida que ha ido consolidándose, el cine ha transmitido rasgos importantes de la sociedad del momento. Posteriormente, después de un breve estudio de esta relación, y unas pequeñas pautas sobre de qué manera se puede proceder para realizar un análisis del cine, nuestra intención última consiste en asentar las bases para poder ejecutar un análisis de estas películas en relación con el periodo histórico en que tuvieron lugar.

Y, puesto que estas películas hablan de un momento concreto, vimos preciso contextualizarlas. Al respecto, parece evidente que el cine quinquí no surge por combustión espontánea, sino que es más bien la respuesta a una época: la Transición.

El cine quinqu surge en la España que sale de la última etapa de un franquismo aperturista, marcado por un desarrollo económico anómalo a lo que había acostumbrado la dictadura autárquica. Donde el turismo, además de devenir un sector en auge, significaba el acercamiento a los países europeos como un rasgo de progreso, propiciando una toma de contacto con sociedades más modernas. Un país con una migración interna masiva, la España de las dos Españas: por un lado, el terreno agrícola que quedaba vacío, y por otro, el crecimiento desorbitado de las ciudades. Y todo ello, hasta que la muerte de Franco, en 1975, dio inicio al proceso democratizador.

Nuestra intención, por tanto, será realizar un barrido general a través de los diferentes contextos, tanto político, como social y cultural, sobre el discurso establecido de esta época. Comentaremos los diferentes hitos importantes de la política, los cambios legislativos que acaecieron, de qué manera la sociedad reaccionó a la Transición, que efectos causó en ella. También prestaremos atención a los cambios que se dieron en las mentalidades y que provocaron una ola de cultura y libertad como fue La Movida madrileña, con una juventud deseosa de libertad, de fiesta y diversión.

Y así, podremos llegar al análisis del cine que nos atañe. Aunque, nuestro objetivo, no es el mero análisis estructural o formal de las características de un género. Antes bien, proponemos extraer de las películas el reflejo de la sociedad que nos brindan; a través de los elementos más recurrentes de estos filmes, como son: la ciudad y las periferias, la juventud y la droga, buscaremos construir el discurso de esa otra Transición, más compleja y problemática.

El **objetivo** principal de nuestro trabajo, por tanto, será:

- Realizar un análisis histórico y social de la Transición española a partir del corpus de películas pertenecientes al conocido como cine quinqu.

Como objetivos secundarios, pretendemos:

- Comprender de qué manera el arte cinematográfico puede ser una fuente fiable para cuestionar o añadir información al discurso de la historia, a fin de que nos permita mirar al pasado de una manera más completa.
- Profundizar en nuestra propia concepción del arte cinematográfico y revalorizarla, dándole la relevancia que merece por su riqueza y profundidad.

Para lograr estos objetivos, **procederemos** a través de la lectura de libros, artículos académicos, tesis doctorales, revistas, hemerotecas, diarios, artículos de opinión y visionado de películas sobre el tema a tratar, realizando un análisis temático comparado, no tanto desde un punto de vista fílmico sino en base a conceptos o

problemáticas que configuran el eje del cine quinquí como reflejo del período histórico que nos atañe. Y para llevar a cabo esta investigación, atendiendo a nuestras posibilidades y a la extensión máxima del trabajo, hemos seleccionado las tres películas más representativas del género: *Perros Callejeros* (De la Loma, 1977), *Navajeros* (De la Iglesia, 1980) y *Deprisa, deprisa* (Saura, 1981). Como más adelante veremos, son estas tres las que surgen en un momento donde el cine quinquí está emergiendo y son ellas las que consolidan el género registrando el mayor número de espectadores. Además, a esta selección, añadiremos *El Pico* (De la Iglesia, 1983), por ser la que mejor trata el problema de la droga.

2. El cine como fuente para el análisis histórico y social

¿Es acaso el cine un instrumento válido para el análisis de la historia y de las sociedades? Esta es la pregunta sobre la que partimos, pues nuestra tesis es que, en efecto, el cine constituye, en todas sus formas, una fuente, poco convencional quizás, pero válida y muy útil para extraer información, rasgos definitorios y datos históricos que contribuyan al análisis más detallado de una sociedad en un momento histórico.

Dadas las características y objetivos del presente trabajo, No queremos llevar a cabo una investigación detallada sobre este tema. Se trata más bien de un punto de partida, una columna ya plantada sobre la que construiremos nuestro análisis nuclear más adelante. Por tanto, partimos de la base, al igual que autores como Marc Ferro, Robert A. Rosenstone, Peter Burke, José María Caparrós y Pierre Sorlin, de que el cine sí que es una fuente útil y que, por tanto, sí que complementa a la Historia escrita pudiéndose extraer datos de él. Buscamos entender de qué manera, ese descubrimiento científico que se convirtió en un espectáculo de barraca, aquello que, en 1911, Ricciotto Canudo¹ acuñó como “séptimo arte” (cit. en Romaguera, 1989), lleva grabada en sus entrañas la Historia.

Es por eso por lo que no trataremos de investigar el cine desde un punto de vista artístico (aunque es francamente difícil obviarlo) sino, más bien, desde una perspectiva sociohistórica que nos permita comprender su evolución y sus interferencias con la Historia y aquellos que la escriben. Por tanto, lo que desarrollaremos a lo largo de este punto nos servirá de combustible para nuestra lámpara: una vez recogido el aceite, una vez comprendida de qué manera las películas han reflejado la Historia, mediante qué

¹ Dramaturgo y poeta italiano perteneciente al futurismo, conocido fundamentalmente como crítico de cine. Autor del ensayo “Manifiesto de las Siete Artes”.

lenguaje, ejecutando el análisis de qué aspectos de la obra, etc., podremos llegar a iluminar el caso concreto que finalmente analizaremos: el cine quinquí.

2.1. Los historiadores y el cine

El principal problema que ha tenido el cine para no ser considerado una fuente de la que obtener información histórica consiste básicamente en que, aquellos que escriben la Historia, no lo han utilizado. O al menos, la inmensa mayoría de ellos ha llevado a cabo su labor sin recurrir al cine. Y este hecho, más que tratarse de una incapacidad de los historiadores o un retraso en sus medios, parece deberse a un rechazo inconsciente, una ceguera cuyo origen se halla en causas más complejas.

Para entender esto hay que retroceder en el tiempo y en los fundamentos de la historiografía. Los historiadores ya habían establecido sus métodos, la narración ya se había tornado explicación cuando nació el cine, pero parece ir más allá. Marc Ferro (1980), en su libro *Cine e Historia*, propone que, a fuerza de investigar sobre su propia tarea, de cuestionarse como escribe la Historia, el historiador acaba olvidándose de analizar su misma función. No obstante, al revisar a los historiadores de la historia se percata de que, aunque haya variaciones en la ideología del historiador, su función no ha sufrido muchas alteraciones.

En una clase universitaria, el historiador D. Santiago La Parra exclamó: «¡La historia nunca será objetiva! ¡No puede serlo!».² Pocos han sido los historiadores que, movidos por la lealtad al conocimiento o a la ciencia, no se hayan puesto al servicio de un poder mayor, ya sea un Príncipe, Estado o sistema y lo hayan combatido. En su rol de trabajadores para una estructura de poder, lo que se precisaba era eficacia en el proceder de los historiadores. Eficacia a la hora de transmitir el mensaje que debían transmitir con el objetivo de alcanzar un resultado, llegar al pueblo. Tales son las instrucciones del historiador Ernest Lavisse en el siglo XX:

Incumbe a la enseñanza histórica el glorioso deber de inculcar amor y comprensión por la patria [...] Si el colegial no lleva consigo el vivo recuerdo de nuestras glorias nacionales, si no sabe que nuestros antepasados combatieron en mil campos de batalla por muy nobles causas, si no se entera de toda la sangre y esfuerzos que exige la unidad de la patria [...] ; si no se convierte en un ciudadano

² Asignatura de Historia Contemporánea, Grado en Comunicación Audiovisual, Universidad Politécnica de Valencia (E.P.S.G.), 2016.

imbuido de sus deberes y en un soldado fiel a su bandera, el maestro habrá perdido el tiempo. (cit. en Ferro, 1980, p.22)

De esta forma, según su misión y su época, el historiador acudirá a unas fuentes determinadas y utilizará un método determinado, cambiándolos de forma táctica cuando pierdan eficacia.

Esta falta de objetividad en la redacción de los textos ya era bien conocida por la gente, pero la opinión comenzó a ganar peso a principios del siglo XX, coincidiendo con el despuntar del cinematógrafo. Cuando toda Europa comienza a hervir en un clima bélico, el sentimiento de nación se acrecienta y el deber de inculcar el amor por la patria y todos sus héroes es fundamental. Los historiadores, en este momento, ya disponen de un bloque jerarquizado de fuentes a las que acuden: de mayor importancia los Archivos de Estado, documentos únicos o manuscritos que los periódicos o las publicaciones independientes. Entonces podemos extraer de aquí, que la Historia se conforma desde la perspectiva de aquellos diplomáticos, estadistas o magistrados que se han responsabilizado de la sociedad, de la unidad de la patria o de su *liberté*. Personalidades de la alta alcurnia que dejan tras de sí documentos de igual consistencia Histórica.

En una época en que la centralización consolida el poder del Estado, de los dirigentes de la capital, con la creciente ascendencia del capitalismo, mientras a un lado del Rin se intenta convencer al pueblo de que Berlín posee la grandeza de Roma, y al otro lado del río de que París es una nueva Atenas, en esta época, cuando ya asoma el conflicto europeo, cuando el frenesí bélico o pacifista tiñe las ideologías, cuando finalmente la movilización ya alcanza al filósofo, al jurista, al historiador, ¿qué utilidad podría tener para la Historia el folklore, cuya supervivencia demuestra precisamente que la unificación del país no ha llegado a consumarse del todo? ¿Qué utilidad podría tener para la Historia ese primer trozo de la película que representa *Un tren llegando a la estación de La Ciotat?* (Ferro, 1980, p.20)

Se entiende, de esta forma, que este espectáculo de feria que es el cinematógrafo no tenga cabida en la ciencia de la Historia. De hecho, ni el propio Derecho reconocía los derechos de autor a la imagen, únicamente al guion escrito. El resultado de esto es una carencia de identidad del cine, de la imagen cinematográfica como fuente histórica. Resulta normal, de este modo, que ni siquiera se planteara el hecho de que la historiografía lo citara o lo comentara por su carencia de una sabiduría escrita, no podía codearse con todos aquellos documentos que para el historiador constituyen la sociedad.

En esta línea que proponía Ferro, la del historiador sometido al interés del poder superior, podríamos entender un rechazo del cine en cuanto a que, el discurso que proponía tenía la capacidad para desestructurar el discurso de la nación, establecido y consolidado desde antiguo, cosa que, en esa Europa en guerra, resultaría intolerable. Porque la cámara desnuda al individuo (Ferro, 1991), revela el comportamiento real y rompe la imagen que se habían creado para la sociedad, convirtiéndose él mismo en testimonio de la historia con su propio lenguaje: el audiovisual.

Se trata de un lenguaje que constituye la materia de una historia muy distinta a la Historia, lo que el francés llamará un «contra-análisis de la sociedad» (Ferro, 1980, p.20). Lo afirmará bajo el postulado de que aquello que no ha acaecido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, tiene tanto valor de Historia como la misma Historia. Al desarrollar el cine su propio lenguaje alejado de los criterios establecidos por la historiografía se puede comprender, asimismo, como opina Rosenstone (1995), que los historiadores rechazaran estas representaciones, evitándolas por un desconocimiento del funcionamiento del discurso audiovisual. (cit. en Zubiaur, 2005)

En cuanto a la relación de la historia con la imagen, Burke (2005) habla de la escasez de historiadores que consultan los archivos fotográficos, bien por una actitud de superioridad para con la imagen o bien porque prefieren ocuparse de textos y de hechos políticos antes que de niveles más profundos de la experiencia que las imágenes se encargan de sondear. Cuando se dirigen a ellas, cuando las utilizan en un texto, no buscan en ellas nuevas preguntas o respuestas, sino confirmación a las conclusiones a las que ellos ya habían llegado por otros medios.

El difunto Raphael Samuel se definía a sí mismo y a otros especialistas en historia social de su generación como «analfabetos visuales». En los años cuarenta, un niño era y seguiría siendo toda su vida -según su propia expresión- «pretelevisual». Su educación, en la escuela y en la universidad, consistía en un adiestramiento en la lectura de textos. (cit. en Burkee, 2005, p.12)

No obstante, la situación evoluciona a raíz de la ampliación de los intereses de los historiadores. No hubieran podido incluir en sus estudios la historia de las mentalidades, de la vida cotidiana, del cuerpo, etc., si se hubieran limitado a las fuentes tradicionales. Encontramos una reivindicación por parte de estos autores a partir de la imagen fotosensible (o cinematográfica) como un saber en sí mismo, no necesariamente buscar en ellas confirmación a otro saber proveniente de la tradición escrita. Seguir el

legado de la Escuela de los Anales³, aquellos que lideraron «La Nueva Historia»⁴ y volvieron a darle importancia a las fuentes de origen popular: tradición oral, folklore, artes y tradiciones populares...

De acuerdo con esta corriente, desde finales del siglo pasado encontramos una preocupación creciente por acercarse a esta relación del cine con la historia. Algo importante, pues, en palabras del especialista estadounidense en Historia del cine Martin A. Jackson:

El cine tiene que ser considerado como uno de los depositarios del pensamiento del siglo XX, en la medida que refleja ampliamente las mentalidades de los hombres y las mujeres que hacen los filmes. Lo mismo que la pintura, la literatura y las artes plásticas contemporáneas, el cine ayuda a comprender el espíritu de nuestro tiempo. (cit. en Caparrós, 1990, p.176)

Por consiguiente, el debate no se centra en si una película puede ser fuente para la Historia o no, pues entendemos que está íntimamente penetrada por las preocupaciones, aspiraciones y tendencias de la época. Y si, como señaló Sorlin (1985) «la ideología constituye el cimiento intelectual de una época, cada filme contribuye a crear o reflejar esa ideología del momento» (p.15), la intención de la presente investigación radica en el *cómo*, es decir, en la manera en que podemos extraer enseñanzas históricas o sociológicas del medio cinematográfico; ese «contra-análisis» del que hablaba Ferro que perfile o destruya el discurso oficial. Y puesto que, como señaló Porter (1983), cualquier película puede ser útil para ello si se le somete a un estudio crítico adecuado (cit. en Ibars y López, 2006, p.9), conviene conocerlo para poder efectuar nuestro análisis sobre el cine quinqueni más adelante.

2.2. Cómo refleja el cine la Historia.

Como mencionábamos anteriormente, el problema con el análisis histórico del cine es principalmente metodológico. Es un análisis complejo en tanto que, en muchos casos, se trata de recurrir a la ficción y a lo imaginario para definir los elementos de la realidad. La peligrosa catalogación del cine como *fábrica de sueños*, parece ser utilizada para desprestigiarlo. ¿Pero es que acaso los sueños, el imaginario y las fantasías no pertenecen a la realidad? ¿No es acaso el ser humano un ser racional, que sueña, que

³ Corriente historiográfica fundada por Lucien Febvre y Marc Bloch en 1929 que se caracteriza por desarrollar una Historia que pone su interés en los procesos y estructuras sociales y otros temas de diversa índole estudiados a través de herramientas metodológicas de las ciencias sociales

⁴ Término acuñado por Jacques le Goff y Pierre Nora, pertenecientes a la Escuela de los Anales.

tiene fantasías y que lleva en su mente un imaginario? Y acaso, ¿no es la sociedad una suma de todos estos individuos?

Todos estos detalles, esta información latente es material para el discurso de una Historia diferente, complementaria, cuyo objetivo no es crear una globalidad bonita, ordenada y racional, sino que más bien contribuye a matizar y perfilar el discurso conocido o, incluso, destruirlo. En palabras de Kracauer (1985): «Más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que -más o menos- corren por debajo de la dimensión consciente.» (p.14)

En ese sentido, encontramos diferentes formatos en los que se pueden hallar estos matices, aunque en mayor o menor medida según su grado de proximidad a la realidad. Por ello, en primer lugar, trataremos de explicar brevemente la función de los **noticiarios**, el **documental** y la **película de ficción**, aunque, como veremos más adelante, «todos los filmes son objeto de análisis» (Ferro, 1980, p.66).

El Cine no solo es arte ni espectáculo, ni tampoco es exclusivamente un instrumento para convencer al espectador. Sí que es cierto que es un medio de comunicación y que tiene una gran densidad de producciones cuyo objetivo primordial es informar, como los **noticiarios**. Este será el primer formato de nuestra enumeración. De él diremos poco: constituye una película cinematográfica donde se transmiten a través de imágenes (y, con la entrada del sonido, audio) noticias de actualidad. No nos detendremos en ello, pero sí cabe destacar que es un formato que se remonta a la década de 1910 y que a lo largo de su evolución ha sido extensamente utilizado como propaganda. El noticiario constituye una interesante y rica fuente de la que extraer datos pues, se refiere a la historia explícitamente desde un plano coetáneo a su narración.

Por otra parte, encontraríamos las películas **documentales**. Sus inicios se remontan a 1926 cuando se completa la formulación del término «documental» de la mano de autores como Robert Flaherty y John Grierson⁵.

Dentro del formato encontramos diversas corrientes. Comenzando con un documental antropológico basado en una observación participante y aproximación poética-épica del tema, donde se encontraría el ya citado Robert Flaherty. Una segunda corriente vendría de la mano de Dziga Vertov y su teoría del cine-ojo: reportaje puro de la realidad para informar al público de una manera objetiva. Jean Vigo, por su parte,

⁵Fue el británico, John Grierson quien utilizó el término por primera vez en 1926 para referirse a la película *Moana*, de Robert Flaherty.

habla de un documental subjetivo donde «el punto de vista está definido inequívocamente por el autor», cuyo «fin último podrá darse por alcanzado si se consigue revelar la razón oculta de un gesto, (...) si se consigue revelar el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestaciones puramente físicas» (Vigo, 1930). Otros elaborarán un documental políticamente neutral como Jori Ivens y encontramos también los documentales basados en la documentación visual de la historia. Estos, concretamente los de género histórico, son, dentro del territorio audiovisual, lo más parecido al método convencional del análisis histórico. Los documentales, en su forma más común, a través de la utilización de narradores, planos recursos, recreaciones, opiniones de expertos, etc., tratan de contar la Historia desde un análisis más estandarizado según la disciplina historiográfica, pero a través de las imágenes.

Y, por último, nos encontramos con las **películas de ficción**. Dentro de este extenso bloque resaltaríamos:

Películas de género Histórico. Películas como *La pasión de Juana de Arco*, (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer, 1928), *Andrei Rublev* (*Andrei Rublev (St Andrei Passion)*, Tarkovsky, 1966), *J.F.K.: Caso abierto* (*J.F.K.*, Stone, 1991), *El hundimiento* (*Der Untergang*, Hirschbiegel, 2004) o *La Pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, Gibson, 2004). Estas películas, tratan personas, acontecimientos o movimientos reales del pasado. Su objetivo es llevar a cabo una recreación con una documentación sólida, y una inmensa tarea de ambientación para conseguir una firme reconstrucción histórica. No obstante, Ferro dice que, lo que plasman -el pasado que estas películas resucitan-, es un pasado ya mediatizado. La ironía consiste en que, estos filmes, pese a sus intentos de añadir información a la Historia del pasado, la mayor densidad de datos que transmiten nos hablan de su presente. A través de los temas tratados, de los gustos del momento, es donde reside la realidad histórica de estas películas. Un ejemplo reciente puede resultar muy útil en dicha ironía: *Mientras dure la guerra* (Amenábar, 2019). ¿Es casual que, en una sociedad española convulsa, polarizada y revanchista que no deja de mirar a su pasado reciente, con el auge de partidos notoriamente más de derechas, se realice una obra sobre el inicio de la guerra civil, del alzamiento militar? Desde luego nada nuevo aporta el filme sobre la vida del gran intelectual D. Miguel de Unamuno. En este punto podríamos añadir también las películas cuya ambientación es el pasado, pero la acción, la trama, es ficticia, como *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, Fleming, 1939) o, la última producción de Alfonso Cuarón (2018), *Roma*.

Y, por otro lado, encontraríamos un tipo de películas que, según Caparrós, «tienen un valor histórico o sociológico sin una voluntad directa de hacer Historia» (cit.

en Zubiaur, 2005, p.210). Son películas con fuerte contenido social que pueden llegar a convertirse, como veremos en el caso del cine quinqué que estudiaremos finalmente, en importantes testimonios para la Historia. Estas obras de ficción cuentan con un gran peso de realismo ya que sitúan la acción en una temporalidad coetánea a su realización. Ejemplos como el neorrealismo de los italianos Roberto Rossellini o Vittorio de Sica con obras como *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Rosellini, 1945) o *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, De Sica, 1948); el retrato de la Depresión estadounidense con *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, Ford, 1940) y un largo etcétera (Zubiaur, 2005, p.210). Este tipo de películas, además de constituir, como todas, un imaginario de la época en que se realizan, nos transmiten, mediante los elementos que incluyen, una imagen real del momento histórico. Como dijo Pasolini (2009): «Leer un filme equivale a leer el mundo» (p.35) De ahí que Ferro haya llegado a plantearse «si no será precisamente que los hechos no históricos sirven de síntoma y los síntomas permiten conocer las enfermedades, las enfermedades de la sociedad [...] Y los males del poder y de la sociedad son historia» (Ferro, 1991)

El teórico francés afirma que el filme no vale únicamente por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que concede. De este modo se comprende que el análisis no recaiga únicamente sobre la obra en su totalidad, sino que se pueden extraer informaciones para formar conjuntos.

En tales condiciones, no ha de bastar que nos pongamos a analizar películas, trozos de películas, plano, temas, teniendo en cuenta, según se requiera, el saber y la forma de aproximación de las diversas ciencias humanas. Más bien [...] analizar por igual en la película el relato, el decorado, la escritura, las relaciones de la película con lo que no es película: el autor, la producción, el público, la crítica, el régimen. Tal vez así entendamos no solo la obra, sino también la realidad que expone. (Ferro, 1980, p. 27)

Encontramos aquí algo ventajoso en los filmes de recreación fílmica con respecto a las películas-documento o a los noticiarios, ya que, la interacción de estos filmes con la crítica, el público, etc., los integra en el mundo que le rodea con el cual se comunica necesariamente y movilizan unos contextos de recepción y circulación mayores que los que, también, movilizan noticiarios o documentos visuales.

Respecto al público, Kracauer en su libro *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*, opina que las películas de una nación reflejan su mentalidad porque estas van dirigidas e interesan a la multitud anónima. Afirma que los motivos cinematográficos populares satisfacen deseos reales de las masas. No

obstante, se dice muy a menudo que Hollywood consigue vender películas que realmente no interesan, que son filmes que idiotizan y convencen a un público dispuesto a engullirlas. Sin embargo, escribe Kracauer:

No debe sobreestimarse la influencia distorsionadora del espectáculo masivo hollywoodiense. El fabricante depende de las cualidades inherentes a su material; inclusive las películas nazis oficiales de guerra, a pesar de ser productos de propaganda, reflejaban ciertas características nacionales que no podían ser inventadas. Lo que es cierto para ellas se aplica con mayor razón a las películas de una sociedad abierta a la competencia. Hollywood no puede permitirse ignorar la espontaneidad del público. (Kracauer, 1985, p.13-14)

Siegfried Kracauer, en esta obra, analiza el cine germano con el fin de demostrar de qué manera se revelan en él las profundas tendencias psicológicas que se imponían en la Alemania de 1918 a 1933. A través de un recorrido por todas las películas de ese periodo, va constatando como se manifiesta la vida interior en elementos de manera externa. El autor llega a la conclusión de que «al registrar el mundo visible -trátase de la realidad cotidiana o de universos imaginarios-, las películas proporcionan claves de procesos mentales ocultos.» (Kracauer, 1985, p.15)

Ferro, por su parte, tratará de ilustrar el itinerario del análisis que propone mediante el siguiente gráfico:

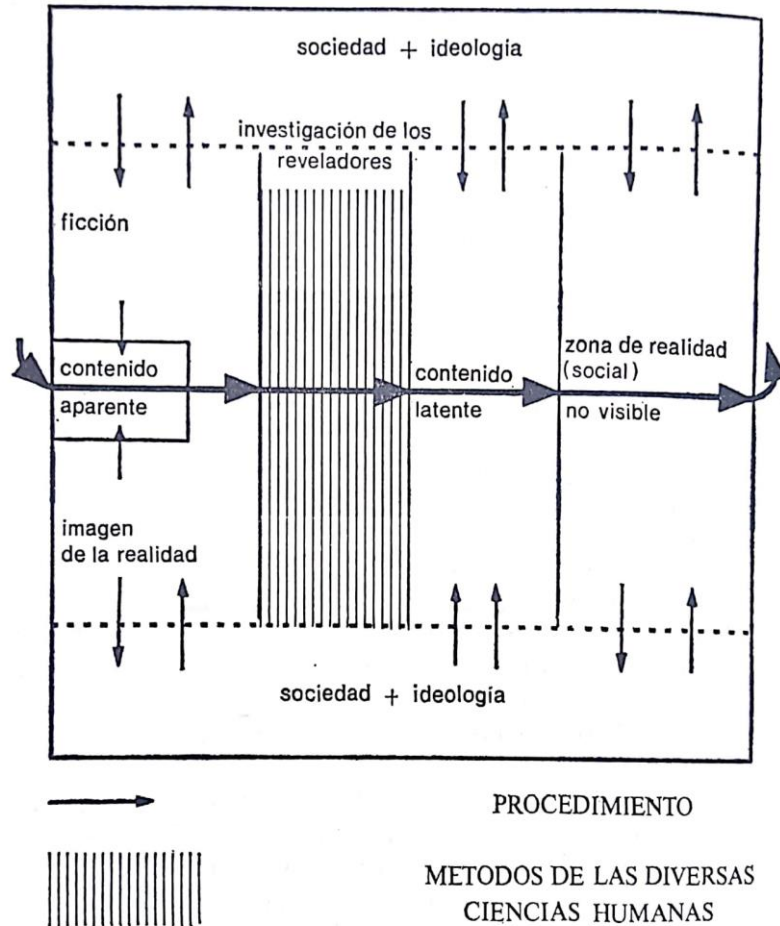


Figura 1. Procedimiento para el análisis de un filme. (Ferro, 1980, p.32)

En un primer plano tendríamos la película, el contenido aparente. Ferro utiliza como ejemplo la película *Dura Lex* (Kuleshov, 1926). En este caso el contenido aparente sería dicho western. Partiendo de él, el análisis de las imágenes y la crítica de las fuentes le permite fijar el contenido latente de la película: *detrás del Canadá se oculta Rusia*, detrás del proceso de Deinin, el de las víctimas de la represión (Ferro, 1980). El análisis también ha permitido descubrir una zona de *realidad no visible*. En esa sociedad soviética, el crítico, esté en acuerdo o en desacuerdo, disimula las verdaderas razones de su actitud con respecto a la película. El director transpone (de forma consciente o no) un relato, alterando por entero su argumento (sin decirlo, sin que nadie lo diga, sin que nadie quiera verlo).

Es un análisis que puede llegar a ser algo abstracto, pues cada película es un caso concreto y no hay una metodología universal. En el caso citado anteriormente, el autor analiza la obra fílmica en comparación con la fuente (un relato de Jack London) de la cual se extrae el guion y con el contexto histórico concreto. No hay un manual

definido, no hay un *modus operandi* cerrado a la hora de proceder. ¿Podríamos guiarnos por la popularidad del filme? Sí, quizás es un tema que subyace en la mente de la sociedad que se lanza a consumirlo. Pero quizás no sea ese el rasgo definitorio. Quizás se da una película que destaca sobre las demás en cuanto a afluencia en la taquilla, pero a su vez, otras muchas tratan un tema similar. Tal vez, en ese caso habría que afinar la vista y entender que no es tanto la popularidad de sus motivos, sino el hecho de que se reiteren. La repetición de que estos temas, sean, en cifras, más o menos populares entre el público, significaría una proyección externa de unas urgencias interiores. Pues, como dice Kracauer (1985) «aquí el interés radica exclusivamente en las tendencias colectivas que prevalecen dentro de una nación en una etapa determinada» (p.16)

3. Contexto histórico: La Transición española (1975-1982)

Una vez que se ha realizado un somero repaso a las complejas relaciones entre el cine y la historia, contextualizaremos en el siguiente apartado el cine quinquí. Dicho estudio conlleva hablar del momento histórico en que se desarrolló. A su vez, este momento histórico en la historia de España donde se lleva a cabo una transición a la democracia, tiene sus causas inmediatas en los últimos albores de la dictadura franquista, que a continuación trataremos de esbozar.

3.1. Antecedentes: del desarrollismo al final del franquismo (1959-1975)

Durante la etapa desarrollista del franquismo, aproximadamente desde los años 60 hasta el 1975, en España se empieza a dar un desarrollo económico importante con su consecuente modernización y transformación social. Comienzan a adoptarse unas pautas y actitudes socioculturales distintas a las que existían y un posicionamiento más frontal del mundo cultural contra el régimen.

La capacidad de reacción del gobierno español, del régimen, se ve reducida al mínimo. Es evidente y notorio, tanto psicológica como físicamente, en el caso de Francisco Franco. Sus últimos diez años se tornan en un desconcierto ante una realidad que ya no le resulta fácil captar ni dirigir. En palabras de Javier Tusell:

El historiador que estudia la última década de la era franquista no puede dejar de sentir una cierta sensación de patetismo al referirse a un régimen que

durante su etapa final mostró una radical incapacidad de renovarse. Franco no era ya el Caudillo vencedor en una guerra civil, sino un anciano capaz de resucitar la dureza represiva de forma periódica, pero también grotescamente alejado de la sociedad sobre la que ejercía su dictadura y alimentado por un tipo de planteamientos políticos cuyo fundamento se resquebrajaba a ojos vistas porque parecía por completo inadaptado a aquella sociedad sobre la que debía ejercerse. (1999, p.221)

Su decadencia física hace necesario institucionalizar el régimen, pero se convierte en una tarea difícil por el carácter personal de la dictadura que había implantado. Por su parte, la sociedad española marchaba al margen de la política oficial, se había ido democratizando y esto, unido a una oposición más activa, hizo que la transición no fuera excesivamente brusca para la mayoría de la población (Tussell, 1999).

Esta transformación económica y modernización social del país, que se desarrolló en las décadas de los 60 y 70, cuyo origen está en el Plan de Estabilización de 1959⁶, se asentó sobre el turismo, las inversiones extranjeras y la emigración de mano de obra.

El turismo comienza a crecer en los sesenta y crea una terciarización de la sociedad española y el continuo contacto con el mundo exterior contribuye a una transformación de los hábitos culturales y formas de vida que tenían los españoles. Las inversiones crecen, del mismo modo, gracias a su liberalización. La creciente expansión del mercado español y la existencia de mano de obra barata fue lo que atrajo el capital europeo. Comienza así el fenómeno de la emigración.

Un millón de personas fueron las que se dirigieron al extranjero, pero 4 veces más fueron las que emigraron del campo hacia ciudades de más de cien mil habitantes, dentro del territorio nacional. ¿Por qué? Por el desarrollo de la industria. Al estar el 50% de la industria, a mediados de los 70, concentrada en Madrid, Cataluña y el País Vasco (Álvarez et al., 2016), la población que vivía en el campo, trabajando y tratando de prosperar en un sector muy estancado, con un crecimiento muy lento, vio una buena salida acudir en busca de formar parte de esa creciente industria.

3.2. Contexto político y económico

⁶ El Plan de Estabilización de 1959 hace referencia a un conjunto de medidas económicas que tenían como objetivo la estabilización y la liberación de la economía española.

Nos encontramos entonces, en una España que, tras años de retraso con sus países vecinos, comienza a crecer económicamente. Una España con una industria pujante, donde se ha dado una transformación de la agricultura, con un creciente turismo que favorecía a la modernización a su vez de la sociedad que ya había aumentado su población, que había bajado el índice de la mortalidad; con una población emigrando a las ciudades en busca de prosperar y su consecuente urbanización de la población española, con nuevas actividades profesionales, un mayor peso de la clase media, una nueva burguesía urbana, con mayor número de obreros, trabajadores autónomos o profesionales liberales y menor de campesinos; una España con mejor nivel de vida, modernizando su mentalidad hacia la de la sociedad de consumo que emanaba de Europa, que llevaba a cabo un proceso de laicización y secularización...

No obstante, la velocidad de todo este crecimiento sacudió la fachada de progreso del gobierno, dejando ver la fragilidad del modelo económico español. La falta de recursos públicos hizo que no pudiese ser capaz de dar solidez y continuidad a ese crecimiento económico y atender a las demandas y necesidades de los ciudadanos. Este «mal desarrollo» en palabras de Javier Tusell (1999, p.224), se aprecia sobre todo en la emigración. Se llevó a cabo un proceso de urbanización, se crearon nuevos y populosos barrios, los desequilibrios económicos y de nivel de vida entre las distintas regiones se consolidaron. La magnitud del fenómeno desbordó las previsiones oficiales, incapaces de responder a las demandas de infraestructuras y servicios, y resultó en la formación de barriadas periféricas donde se acrecentó la desigualdad social.

También, durante estos años, se dieron reformas institucionales y legislativas como la creación del Tribunal de orden Público, la Ley de Bases de la Seguridad Social, la Ley de Prensa e Imprenta, la Ley Orgánica del Estado⁷ o la Ley de Sucesión, con la que Franco designó al, por aquel entonces, príncipe Juan Carlos de Borbón como su sucesor. Tras este tímido reformismo parecía esconderse la convicción de que la prosperidad y el bienestar social suplirían la falta de libertades y la presencia de un gobierno democrático.

No obstante, eso no sucedió. Ejemplo de ello fueron la afluencia de movilizaciones y conflictos sociales donde se encontraban, entre la masa, las organizaciones opositoras al régimen, tanto políticas como el Partido Comunista, el

⁷ El Tribunal de Orden Público (1963) fue una instancia judicial creada con el objetivo de reprimir conductas consideradas delito político; la Ley de bases de la Seguridad Social (1963) tenía como objetivo implantar un modelo unitario e integrado de protección social; la Ley de Prensa e Imprenta (1966) presenta cierto levantamiento de la censura anterior y la Ley Orgánica del Estado (1967), donde, junto a otras siete leyes fundamentales, se consigue el proceso de institucionalización del régimen.

FLP⁸; o armada como el FRAP⁹. La reactivación de los nacionalismos, la aparición de ETA¹⁰, los nuevos movimientos obreros con sus reivindicaciones laborales y políticas, los sindicatos, las protestas estudiantiles y ciudadanas manifestando el deseo de libertades y democracia (Álvarez et al., 2016).

A todo este clima de conflictividad social, de mayor oposición al régimen y el agravante de las tensiones internas dentro del gobierno entre aperturistas e inmovilistas, se añadió la crisis derivada del aumento del petróleo y un conflicto internacional en la colonia española del Sahara. Con Franco agonizante, su sucesor, Carrero Blanco, asesinado en un atentado terrorista, con las potencias internacionales condenando la represión franquista y el clima interno de tensión, el día 20 de noviembre de 1975, a la muerte del dirigente, parecía prácticamente imposible continuar un franquismo sin Franco.

El 22 de noviembre de 1975, dos días después de la muerte de Franco, Juan Carlos de Borbón es proclamado rey de España. Del nuevo gabinete, aun al frente de Carlos Arias Navarro, se esperaba que condujera a la democratización del sistema. Los mínimos cambios que propuso fueron respondidos por la oposición con la elaboración de un programa común por parte de la izquierda con el objetivo de formar un Gobierno provisional y realizar unas elecciones libres para sentar las bases de un nuevo sistema político democrático. Las movilizaciones populares se extendieron y la tensa situación desembocó en la dimisión de Arias Navarro, forzado el rey y sus colaboradores, que fue sustituido por Adolfo Suárez.

La Ley de Reforma Política fue aprobada en las Cortes franquistas. Derechos fundamentales de las personas, potestad legislativa para el pueblo, la pronta instauración de un sistema democrático y el desmantelamiento de las instituciones franquistas a cambio de no negociar monarquía ni exigir responsabilidades políticas. En palabras de Felipe González:

A mí me hace mucha gracia oír decir a tanta gente de todas las fuerzas políticas, incluida la mía, oír decir que todo el mundo tenía un libreto preparado donde estaba todo previsto y que la transición fue un proceso muy ordenado donde todas las previsiones se cumplieron al pie de la letra. Pues, para lo bueno y para lo malo, hay que decirles a los ciudadanos que eso no es verdad. (Soto, 2007, p. 237)

⁸ Frente de Liberación Popular.

⁹ Frente Revolucionario Antifascista y Patriota.

¹⁰ *Euskadi Ta Askatasuna* Organización terrorista vasca de carácter nacionalista.

La tensión creciente debido a los continuos ataques de los diferentes grupos terroristas, las movilizaciones y el germen de un posible golpe de estado militar amenazaba la idea de transición pacífica que se quería llevar a cabo.

No obstante, en 1977, tras la legalización del PCE y la amnistía de los presos políticos, el pueblo español caminaba al compás de *Libertad sin ira* de Jarcha hacia la celebración de las primeras elecciones democráticas después de 41 años. Donde obtuvo la victoria la UCD.

Cabe decir, que todo este clima de incertidumbre e improvisación política tuvo lugar en medio de una profunda crisis económica. La crisis del petróleo del 73 pilló *in fraganti* al Gobierno, que retrasó las políticas económicas que le hicieran frente para dedicarse con prioridad a los acuerdos políticos que garantizaran la ordenada y pacífica transición (Marín, 2007). Las tensiones populares, la recesión económica, el aumento de paro, la necesidad de reconvertir la estructura industrial, y la débil, desequilibrada y dependiente economía, condujeron a la etapa conocida del «consenso político». A raíz de la elaboración de la Constitución de 1978, se desarrollaron medidas políticas, sociales y económicas (Ley de Amnistía, Pactos de la Moncloa...) mediante la búsqueda de un acuerdo amplio.

La transición parece que comienza a asentarse. «España se constituye en un Estado social y democrático de Derecho, que propugna como valores superiores de su ordenamiento jurídico la libertad, la justicia, la igualdad y el pluralismo político.» (Constitución Española, 1978, Artículo 1.1). Comienzan, así, a abordarse los problemas, y a crearse las bases para la construcción del, tan anhelado, estado de bienestar.

En las elecciones de 1979, la UCD repitió su victoria, pero el panorama político parecía no haberse asentado todavía. A la crisis interna del partido se sumaron las elecciones municipales de ese mismo año, donde la izquierda ganó la mayoría de las grandes ciudades, y la moción de censura del PSOE (Álvarez et al., 2016). Aunque no resultó exitosa, en 1981, Adolfo Suarez dimite, y es en la investidura de Calvo Sotelo cuando sucede el Golpe de estado el 23 de febrero. Golpe de Estado militar que, si bien no llegó a ningún puerto, puso de manifiesto que el nuevo orden no se había consolidado totalmente.

La política cambiaba, algunos miembros del partido no estaban contentos con el estado de las autonomías y finalmente Calvo Sotelo volvió a convocar elecciones en 1982, donde el PSOE logró la victoria.

3.3. Contexto social

Con estos acontecimientos y derivas políticas, crisis económicas, movilizaciones, terrorismo, etc., cabría esperar un clima de inseguridad, de miedo, de tensión. Muchas son las interpretaciones sobre la Transición española, muchos los autores que han estudiado y escrito sobre ella (Tussell, Santos Juliá, Álvarez, Carmona, etc.) y un gran número de ellos apuntan hacia dicha condición. Carmona, por ejemplo, apunta que la transición no fue modélica ni estuvo diseñada, y que esto resultó en el uso de una improvisación que generó fuerte incertidumbre. (2007, p. 237)

No podemos negar que una parte de la sociedad del momento, la oposición al régimen, los nuevos movimientos obreros y estudiantiles, las huelgas, los sindicatos, se volcara en continuas movilizaciones en las que pedían libertad y democracia, pero autores como Cayo Sastre (1997) afirman que esta Transición no provocó en la sociedad un sentimiento de vacío político, que estos acontecimientos que se vivieron no conllevaron reacciones que convulsionaran la vida cotidiana de los ciudadanos. Esta afirmación la ilustra con las siguientes dos tablas:

TABLA 1

*Actitudes con motivo del fallecimiento de Franco
(porcentajes verticales)*

<i>La muerte de Franco ha supuesto...</i>	<i>%</i>
Dolor, pena	53
Pérdida irreparable	29
Preocupación por el futuro	5
Indiferencia	7
Otras respuestas	6

FUENTE: Instituto ICESA-Gallup, *Nuevo Diario*, 22 noviembre 1975.

Figura 2. Actitudes con motivo del fallecimiento de Franco. (Sastre, 1997, p.41)

TABLA 2

*Estado de ánimo de la población tras la muerte de Franco
(porcentajes verticales)*

<i>Estado de ánimo</i>	<i>%</i>
Tranquilo	60
Preocupado	26
Muy preocupado	7
Sin respuesta	7

FUENTE: Instituto ICSA-Gallup, *Nuevo Diario*, 22 noviembre 1975.

Figura 3. Estado de ánimo de la población tras la muerte de Franco. (Sastre, 1997, p.42)

No fue una brusca ruptura, sino una transición moderada. La mayoría de la población no parecía dispuesta a tomar muchos riesgos, fuera para mantener el anterior régimen o para derribarlo.

El proceso de redemocratización español se sustenta en un pacto entre élites que gozaron de un amplio margen para la negociación, favorecido por la existencia de una sociedad políticamente desmovilizada, tal como se pone en evidencia al estudiar la participación política no convencional de la sociedad española en el período 1975-78. (López, 1982)

No obstante, sí que hubo movilizaciones. Tanto políticas como cívicas. En este último bloque, encontramos en la tabla siguiente las preocupaciones que reivindicaba la sociedad. Podemos ver aquí, que fruto de los cambios sociales que veíamos anteriormente (turismo, cambio de forma de vida, creciente urbanismo), se refleja en un pensamiento más acorde con las corrientes europeas, más moderno.

TABLA 13

Movilizaciones cívicas. España, 1976-78

<i>Orientación</i>	<i>Total</i>	<i>%</i>
Instrumental	191	65,2
Contra la Administración		
Mejora de servicios		
Contra el paro y carestía de la vida		
Nueva política	102	34,8
Objeción de conciencia		
Ecologismo		
Pacifismo		
Feminismo		
Derechos humanos		
Solidaridad		
TOTAL	293	100,0

FUENTE: *El País*. Elaboración propia.

Figura 4. «Movilizaciones cívicas. España, 1976-78» (Sastre, 1997, p.61)

Más consenso se dio en cualquier caso entre los políticos de aquel entonces que entre los autores que escriben acerca de la Transición española, donde cada uno propone un discurso, una interpretación. Nuestra intención no es bucear tan profundo como ellos, sino tratar simplemente de hacer una contextualización que nos permita comprender mejor el anclaje socio-histórico del cine quinquí. Es cierto, como defienden autores como Mariano Sánchez, que el proceso democrático estuvo marcado por una fuerte violencia de los grupos terroristas nacionalistas (ETA), de extrema izquierda (GRAPO¹¹) y de extrema derecha. Es cierto, por supuesto, que existía tensión y miedo, pero el pueblo español parecía querer seguir hacia delante de la mejor manera posible, olvidar y descansar. Retomamos la canción de Jarcha (1976): «yo sólo he visto gente que sufre y calla, dolor y miedo. Gente que sólo desea su pan, su hembra y la fiesta en paz. Libertad, libertad. Sin ira libertad. Guárdate tu miedo y tu ira porque hay libertad. Sin ira libertad... Y si no la hay sin duda la habrá.»

La nueva sociedad urbanita española parecía avanzar hacia esa «modernidad» caracterizada por el descenso de la natalidad, de la mortalidad (sobre todo la infantil) y de la nupcialidad (Félix, 1984, p.20), así como de la creación de leyes en favor de la libertad para divorciarse o abortar, etc.

Mientras tanto, en esas mismas ciudades, consecuencia de la ingente migración de años atrás, habían ido consolidándose barriadas suburbanas fruto de la incapacidad del Gobierno para atender eficazmente a las demandas de viviendas, infraestructuras y servicios públicos. La población se redistribuyó, gravitando hacia la periferia de las ciudades y acrecentando la existencia de una dualidad no solo demográfica sino también social y cultural. Al lado de la España del desarrollo, hacinada en los suburbios de las zonas industriales, hubo otra España despoblada, atrasada y envejecida (Tusell, 1999, p.232). Una población azotada por el paro y la inflación que veía como el gobierno hacía oídos sordos a sus demandas. Más de 300 fueron las asociaciones de vecinos que se crearon entre 1969 y 1979 que luchan en los barrios para mejorar sus precarias condiciones de vida.

Víctimas de la gestión administrativa, fueron los vecinos de las periferias los que sufrieron con mayor ferocidad la epidemia de la droga que tuvo lugar en estos años. La heroína, fuera consumida de forma espontánea o viniera desde el Estado para reducir a una juventud en movimiento, se convirtió en un problema nacional que desde finales de los 70 hasta mediados de los 90 causó miles de muertos. Una pandemia que azotó sobre todo a la juventud, llegando a convertirse en la primera causa de muerte entre la

¹¹ Sigla de: Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre.

población joven. Y al galope del *caballo*¹²: el VIH y el aumento de la criminalidad¹³. («La criminalidad en España», 13-08-1983, ABC)

Y este es el punto que a nosotros más nos interesa. Es en este contexto social donde se gestará nuestro cine objeto de análisis. Es en este enclave histórico, económico y social que podemos ubicar y entender lo que estas películas querían evidenciar. Llegados a este punto, deberíamos tener dibujada en nuestra mente la imagen de la Transición. Un plano general del panorama político, económico y social, así como de la existencia de discrepancias en el discurso establecido.

3.4. Contexto cultural

Dentro de lo que se refiere al amplísimo campo que puede tratar el término *contexto cultural* en un país entero durante 7 años, acotaremos nuestro rango de acción al movimiento cultural conocido como La Movida madrileña y al estado del cine en ese tiempo.

En el terreno de la música, poco a poco -y de forma tardía- en la década de los 60, había comenzado a entrar la música 'pop' en España. Rápidamente comenzaría a desplazar a las coplas de Concha Piquer y a los boleros de Machín. Pero el 'pop' que llegó a España, lo hizo sin la carga explosiva o reivindicativa que manifestaban otros grupos del panorama europeo. En España, sus pioneros, El Dúo dinámico, «la cara simpática, responsable y familiar del rock and roll» (Tusell, 1999, p.215), acompañados de la moda ye-yé, abrían el paso a la modernidad tímida. Este germen comenzó a brotar a raíz de su difusión en la radio y en los colegios, mediante festivales, dan lugar a más grupos como Los Estudiantes, Los Pekenikes, Los Mustang, Los Bravos, etc.

Paralelamente, en el teatro y en el cine, especialmente susceptibles a la censura, comenzó a darse un cambio de mentalidad más crítico con el régimen durante la última etapa del franquismo. Como mencionábamos anteriormente en los antecedentes, en el comportamiento de la sociedad, también en el ámbito de la cultura se hizo patente este abismo entre la España oficial política y la real, autónomas una de la otra sin estorbarse demasiado.

Con todo esto llegó la transición. El franquismo había concluido, dos años después la censura se eliminó y el pueblo, tras más de 40 de represión de libertades,

¹² Heroína.

¹³ «La criminalidad en España», 13-08-1983, ABC.

parecía ebulir en una apología al hedonismo y al presente. En Madrid, concretamente, durante los primeros años de la Transición y hasta mediados de los 80 se dio lo que fue conocida como La Movida madrileña.

Muchas son las interpretaciones que de ella se dan hoy en día. El caso es que, independientemente de sus motivaciones o razones de ser, fue una nueva forma de expresión -verbal y estética- que buscaba innovar y transgredir... y sexo y drogas. Con grupos como Nacha Pop, Alaska y los Pegamoides, Los Bólidis, revistas como *Kaka Deluxe* o *Madrid me Mata*, se reivindicaba un pensamiento hasta entonces no visto en la sociedad española, al menos tan abiertamente e, incluso, impulsado y respaldado por el propio estado (concretamente por el PSOE a raíz de las elecciones del 82).

No obstante, autores como Lenore opinan que La Movida no fue más que un títere propagandístico en manos de un PSOE que buscaba vender al exterior una imagen de progreso, de modernidad: «No os damos justicia social, pero os damos modernidad». Una juventud hedonista que no causaba muchos problemas, una juventud narcisista, frívola e individualista a la que se le convenció de que salir de juerga era contestatario (cit. en Landeira, 2018).

Nosotros no entraremos en interpretaciones, aunque sí que nos resulta interesante esta última para nuestro núcleo. Pues es cierto que, de la Transición, se ha construido un discurso protagonizado por este cambio de mentalidad, esta España moderna y estas nuevas esperanzas de las que hablábamos con anterioridad. Desde nuestra perspectiva, es verosímil que desde el propio Estado se impulsara dicho movimiento a modo de distracción. La propaganda de La Movida, la incitación a que “el que no esté colocado que se coloque y al loro”¹⁴ y a su vez, la marginación de otros grupos revolucionarios que denunciaban esta hipocresía del gobierno como *Eskorbuto*, o *La Polla Records*.

Mirarás al cielo y verás una gran nube sucia, no lo pienses, no lo dudes, altos hornos de nuestra ciudad. Míralas, las fachadas llenas de mierda, llenas de mierda. [...] Somos ratas en Bizkaia. Somos ratas contaminadas y vivimos en un pueblo que naufraga. (Eskorbuto, 1985)

Lo resume bien Roberto Moso, cantante de Zarama, que fue uno de los grupos más emblemáticos del País Vasco: «La Movida en Madrid era una cuestión más estética

¹⁴ Frase dicha por el entonces alcalde de Madrid Enrique Tierno Galván en 1984 en un festival de música en el Palacio de los Deportes.

que otra cosa. Era elegancia, new wave, 'fiestuki' y *Terror en el hipermercado*. Y en Euskadi veíamos todo eso y pensábamos aquí no estamos para 'fiestuki', ¿de qué coño nos habláis?» (cit. en López, 2018).

Resulta interesante, de este modo, aunque salvando ciertas distancias con el discurso de Lenore, la visión de La Movida como una suerte de distracción. Una cortina de humo que cumpliera dos funciones principales: por un lado, reflejar esa ansiada apariencia de modernidad y, por otro, dar voz a una juventud que no tenía más ambiciones que el *carpe diem* para, de esta forma, ocultar que la gestión política, económica o social, no era tan brillante y colorida. Tan brillante y colorida, por ejemplo, como el cartel de la película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) de Almodóvar, otro gran exponente de La Movida.

Y toda esta vorágine de cambios se ve reflejada en el Cine de la época. Si bien es cierto que las películas de Alfredo Landa seguían siendo harto populares, tras la muerte de Franco, comienza a desarrollarse otro tipo de cine acorde al espíritu social del momento. Al levantarse la censura en el año 77, comenzaron a proliferar nuevos géneros y tendencias cinematográficas. Uno de los más recurrentes fue el conocido como cine *del destape*, donde encontramos películas como *La trastienda* (Grau, 1975), *Los energéticos* (Ozores, 1979), etc. Estos filmes tenían en común su alto contenido erótico y bajo presupuesto, donde se mostraban sin tapujos constantes desnudos, mayoritariamente femeninos.

Pero también empieza un cine inspirado en el *underground* norteamericano, con *Arrebato* (Zulueta, 1979) como máximo exponente de este ámbito, donde se reflexiona acerca de las drogas y el propio cine.

Las drogas, así como la liberación sexual, serán temas recurrentes en las películas de la denominada *comedia madrileña*, donde encontraríamos *Tigres de papel* (Colomo, 1977), *Ópera prima* (Trueba, 1980) y la, ya mencionada, primera película de Almodóvar. «Los ligues ocasionales, los primeros porros, el afán por mantener vivo aquel espíritu reivindicativo de su primera juventud, son los términos en que se desarrolla esa comedia, simpática y bienintencionada.» (Galán, 1984) Así se define *Tigres de Papel*, la que originaría esta corriente. El planteamiento de este tipo de cine es desenfadado, con tintes de humor. Estas cintas se desarrollan en la Madrid Urbanita de los setenta, y, en rasgos generales, muestran esas libertades de las que gozan con la llegada de la democracia.

Por otra parte, lejos de este ambiente desenfadado de la democracia y la diversión de la ciudad, encontramos el cine quinquí.

4. El Cine Quinquí: otro discurso de la Transición

Una vez conocemos el discurso de la Historia de la Transición, estaríamos preparados para hablar de la historia que plantea este Cine. Nuestro objetivo no ha sido, en ningún caso, hacer el análisis de un género cinematográfico, buscando los rasgos definitorios para excluir películas que no entren en dichos márgenes; ni siquiera un análisis formal de su cinematografía independientemente. Más bien, y aquí es donde reside el núcleo del presente trabajo, nuestra intención consiste en extraer de las películas un discurso subterráneo y menos oficial de la Transición española. Pues, según el periodista Josep Ramoneda, este cine «ejemplifica una de las otras caras de la Transición. Las que no salen en la historia oficial.» (Ramoneda, 2009)

No obstante, y pese a que estamos trabajando un cine más popular que académico, en el año 2009 tuvo lugar un evento con alta repercusión en el seno del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona: la exposición 'Quinquís de los 80: cine, prensa y calle'. En esta, se llevó a cabo un intento de agrupar las características definitorias del género que encontramos en el mismo catálogo de la exposición, las cuales serían:

«la narración se articula desde el punto de vista de los delincuentes y no desde el de la “madera”, siendo esta la «pauta básica que polariza el cine policiaco del quinquí»; el quinquí a su vez se encuentra situado en una colectividad afín; el protagonista y algunos personajes secundarios están interpretados por actores no profesionales, legitimando de ese modo la autenticidad de la historia; la estructura del relato se articula en una serie de episodios, que tienen el delito como anécdota central» (cit. en Gómez, 2015, p.268)

Como bien apuntamos al comenzar, cada película habla de la historia, de cada película se puede extraer información para perfilar un discurso, pero nosotros buscamos construir una globalidad. Desde la perspectiva de análisis aquí esbozada, resulta irrelevante la consideración del cine quinquí como un género delimitado o no. Lo que se plantea en esta investigación es desvelar la realidad oculta -o acallada- de este momento histórico a través del cine, independientemente de que llevara o no la etiqueta de quinquí. El mero hecho de que haya, a posteriori, constituido un género, también

habla de historia. Y es por esa razón que vimos oportuno «delimitar» -o acotar- la investigación en el género quinqu, por la cruda realidad que ponen de manifiesto sus películas. Pues, no parece casualidad que entre 1973 y 1985 se crearan en el país más de 25 películas que buscan denunciar otra realidad.

¿Denunciar qué realidad?

4.1. Introducción al fenómeno quinqu

El diccionario de la Real Academia Española (RAE) define el término quinqu como “persona que pertenece a cierto grupo social marginado, que generalmente se gana la vida como quincallero ambulante”. Personas nómadas, marginados ambulantes que dedicaban su vida al comercio de la quincalla¹⁵. Estos son los quinquis, en su origen y su definición primera del diccionario. No obstante, hoy en día, es más conocida la segunda entrada de la RAE: “persona que comete delitos o robos de poca importancia. Delincuentes y barriobajeros.”

Un factor en esta deriva terminológica lo encontramos en la figura de Eleuterio Sánchez ‘El Lute’. Este fue un popular quinqu que copó las páginas de los periódicos en las décadas de los 60 y 70 con sus fechorías, múltiples detenciones y sus correspondientes fugas de la prisión. Pero el término, así como el origen de este grupo, es difuso. Según Remedios García (García, s.f.)¹⁶ los verdaderos quinquis apoyan la teoría de que tienen origen en unos campesinos castellanos que, tras una época de hambre y epidemias en el siglo XVI, se convierten en nómadas al verse desprovistos de tierras y se lanzan a las antiguas rutas de caravanas de Castilla hasta que, en 1954, se modifica la Ley de Vagos y Maleantes y se ven obligados a asentarse. Muchos de ellos comenzarán a organizarse en barrios chabolistas en los extrarradios de las grandes ciudades.

Barrios chabolistas que acabarán viéndose derruidos, fusionados o colindantes a esos otros barrios de ladrillo que intentarán dar respuesta al éxodo rural del último periodo del franquismo. Es aquí donde nacen y crecen los protagonistas de las películas del cine quinqu.

¹⁵ “Conjunto de objetos de metal, generalmente de escaso valor, como tijeras, dedales, imitaciones de joyas, etc.” (RAE)

¹⁶ García, R. (Sin fecha). La etnia invisible. [Post en un blog] El rincón de los mercheros. Recuperado de <https://mariamerchera.wordpress.com/comentarios-de-la-etnia-invisible/>.

Usamos ese término para referirnos a todas las películas españolas englobadas entre los años 70 y 80 cuya temática discurría entre los marginados sociales, la delincuencia juvenil y la droga. Una imagen del país, por supuesto, alejada de la loca aventura de La Movida, pilar esencial en la construcción de la Transición.

La aparición en las pantallas españolas del cine quinquini data de 1977, cuando José Antonio de la Loma estrena *Perros Callejeros*. Entre sus títulos posteriores se encuentran *Perros callejeros 2: Busca y captura* (1979) y *Los últimos golpes de El Torete* (1980), que conforman la trilogía de Perros Callejeros. *Yo el vaquilla* y *Perras Callejeras*, ambas de 1985, podrían considerarse sus últimas contribuciones al género. Pero si de la Loma es el padre, fue Eloy de la Iglesia quien aportó otra visión a ese género, y podríamos decir, más calidad. *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El pico* (1983) o *La estanquera de Vallecas* (1987), son algunos de sus principales títulos. No obstante, encontramos también en este periodo otros cineastas que añadieron filmografía al género como, por ejemplo: *Juventud drogada* (Truchado, 1977), *La patria del Rata* (Lara, 1980) o la ganadora del oso de oro de Berlín, *Deprisa, deprisa* (1981) de Carlos Saura.

De todas estas películas -y las que no hemos mencionado-, *Perros Callejeros* es, junto a *Deprisa, deprisa* y *Navajeros*, la película que asienta en el imaginario colectivo de los espectadores las características principales que definen al género. Son los tres filmes de este momento de emergencia y consolidación que mayor número de espectadores registran según los datos del Ministerio de Cultura. (cit. en Gómez, 2015) Razón por la cual nuestro análisis se construirá a partir de estas tres películas, a la que añadiremos *El pico* por el tratamiento que hace de la problemática de la droga.

Por tanto, a la hora de extraer el discurso del cine quinquini procederemos más en profundidad a través de estas cuatro películas, lo cual no significa que nos limitemos a ellas, pues iremos apoyando nuestra argumentación en alguna otra más, a fin de exponer de la manera más completa el discurso que plantea.

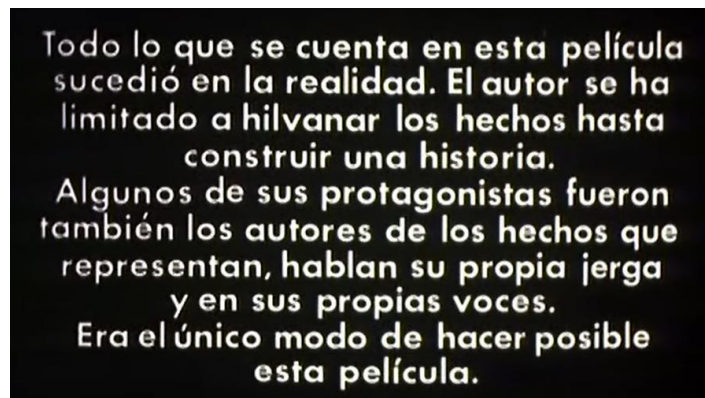
4.2. Una denuncia desde el realismo

“Yo soy cobarde y tímido, pero siempre me interesó, desde un punto de vista político y social, el análisis de una sociedad enferma.”

(De la iglesia, cit. en Yuste, 2019)

Un rasgo fundamental de estas películas es la carga manifiesta de realismo. Un realismo en sus propuestas que, como dice Isolina Ballesteros, se trata de un «realismo

en primer grado» (cit. en Gómez, 2015, p.268). Uno que se articula sobre unas características del cine social: los problemas sociales consecuencia de estructuras socioeconómicas; la representación de estratos sociales bajos y la adopción de su punto de vista; el vínculo con un contexto referencial a través del espacio.



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

Figura 5. Inscripción que abre la película *Perros Callejeros*.

Encontramos en el cine quinqu rasgos que lo asemejan en cierto modo al neorrealismo italiano¹⁷. Al igual que en el movimiento italiano, las cintas quinqu adquieren un compromiso social, dan un testimonio de la realidad de una manera fiel, se convierten en una denuncia social contra la crueldad, el paro, las condiciones de vida. Ambos movimientos buscan representar la cruda realidad para hacer pensar al espectador y crear consciencia del entorno en el que viven. Una manera de analizar la sociedad enferma, como decía Eloy de la Iglesia.

El rodaje en espacios naturales, en ambientes donde se dan esas realidades, alejados de artificios y decorados; que los actores no sean profesionales sino personas que se representan a sí mismas o a conocidos, en unas tramas que, aunque ficcionadas, son relatos de existencias personales o biografías de individuos de ese grupo social. Estas son cosas que guardan en común con el realismo que plantean los italianos, pero no siempre será igual. En ocasiones el realismo puro se puede ver “traicionado” en la búsqueda de una acción que tiende a la espectacularización, sobre todo en la trilogía de *Perros Callejeros*. No obstante, incluso ese alejamiento del realismo más puro también nos comunica cosas sobre la sociedad del momento, sobre la historia de la Transición española. A través de estos puntos de realismo (o su ausencia) en la representación, estas características que comparten las películas quinqu, llevaremos a cabo nuestro estudio.

¹⁷ Movimiento artístico, fundamentalmente cinematográfico y narrativo, surgido en Italia tras la Segunda Guerra Mundial.

Por esta razón, centraremos nuestro análisis en los pilares sobre los que se construye este cine. En primer lugar, las tramas, ya que reflejan de forma costumbrista, en muchos casos, el día a día de los jóvenes que viven en las periferias. Y, puesto que es en estos barrios donde se gesta este cine, analizaremos la visión que nos propone. En segundo lugar, la ciudad en contraposición con los barrios suburbanos, de qué manera se muestran dichos espacios periféricos, cómo influyen en los personajes. En tercer lugar, otro pilar de este cine sería la juventud, concretamente los quinquis. Los jóvenes del extrarradio, marcados fuertemente por la marginalidad, la delincuencia y la droga. Esta última, será el cuarto pilar presente en los largometrajes del género. Además de, a nuestro parecer, constituir las bases de este tipo de películas, la visión que ofrecen de estos ítems se encuentra alejada de la que planteaban las corrientes cinematográficas que hemos mencionado anteriormente.

4.2.1. Las tramas

«Ahora bien, quiero dejar algo muy claro. Yo hago un cine realista. Cuando hice *El último viaje* es que realmente existía un grupo de jóvenes policías que se merecían una película. Se jugaban la vida contra la droga. Me interesó y dije la verdad. Ahora aquí continúo diciendo la verdad. No calculo en contra de quién es esa verdad.»

(De la Loma, cit. en 'El Trompetilla', 1977)

En primer lugar, vemos conveniente plantear una sinopsis de los filmes sobre los cuales nos focalizaremos para extraer el hilo argumental sobre la cual plantean su discurso.

Perros Callejeros cuenta las andanzas de 'el Torete' y su pandilla, un grupo de quinceañeros provenientes de barrios suburbanos de Barcelona que se dedican a robar bolsos, coches, asaltar tiendas y toda clase de actividades ilegales. Este modo de vida hará que constantemente estén en el punto de mira de las fuerzas del orden. El filme, a su vez, reflexiona acerca del futuro de estos jóvenes, pero, sobre todo, de su presente.

En *Navajeros*, es José Manuel Gómez Perales, alias 'El Jaro', el protagonista. Hijo de una familia desestructurada, pasa el tiempo recorriendo las calles de Madrid con su banda, buscando el modo de sobrevivir. A esta vida de delincuencia le acompaña una trama romántica donde, por un lado, mantiene una relación sentimental con una prostituta que está enamorada de él, y por otro, el Jaro tratará de cortejar a una adolescente drogadicta.

Deprisa, deprisa. Así es como viven los jóvenes que protagonizan la película de Saura. Pablo, 'el Meca', 'el Sebas' y Ángela necesitan dinero para poder escapar del ambiente marginal en el que viven, pero lo quieren conseguir rápido. Delinquir es entonces la mejor opción para estos muchachos que solo piensan en vivir deprisa.

Y por último, *El Pico*. Años 80, Bilbao. Paco, hijo de un comandante de la Guardia Civil, y su amigo Urko, hijo de un dirigente Abertzale, tras un acercamiento a la droga, acaban convertidos en heroinómanos y huyen de casa. Ante esta situación, el padre de Paco, a través del cual está narrada gran parte de la película, comenzará a buscarlos y a descubrir un mundo desconocido, el cual producirá en él cambios importantes.

Como mencionamos anteriormente, esta última es la que más dista en cuanto a argumento del resto de películas.

Todas ellas parten de unos protagonistas menores de edad, procedentes de ambientes marginales, de barrios suburbiales, que se mueven en grupo bajo la dirección de un cabecilla: sea la banda de 'El Torete', la de 'El Jaro', o la de Pablo. La acción principal es la delincuencia. El saqueo, el atraco, el 'tirón' o cualquier tipo de delincuencia serán los motivos que harán que la policía esté tras ellos, ingresen en la cárcel o resulten muertos.

Durante el transcurso de las cintas se tratará, de la misma manera, las relaciones de pareja y las relaciones sexuales (de forma no especialmente sutil) presentes en todas las películas: desde *Perros Callejeros* y las relaciones que mantiene 'el Torete' tanto con la novia de su mejor amigo como con 'La Merche'; en *Navajeros*, encontramos escenas eróticas con desnudos integrales entre 'el Jaro' y su amante, una prostituta mexicana con la que mantiene una relación sentimental; en 'Colegas', con una secuencia donde José y Rosario practican sexo en una casa en ruinas, y un largo etcétera. Encontramos que, sobre todo las películas de Eloy de la Iglesia, tratarán abiertamente la homosexualidad, antes censurada, siendo reflejo de esa libertad de la Transición: personajes abiertamente homosexuales como Mikel Orbea (*El Pico*), o aquellos que son atracos en medio de una fiesta por la banda de 'el Jaro'. Y en este reflejo de la apertura moral que trae la modernidad de la Transición, encontramos también, en *Colegas*, el aborto. Se intentará remarcar con hincapié la condición de estos personajes, su ambiente y todas las circunstancias que les envuelven, así como el sufrimiento que se esconde detrás.

La supresión del hollywoodiense *Happy Ending*, contribuirá a la sensación de crudeza y desesperanza que impregna estas cintas, la cual trataremos más adelante. No obstante, esta supresión no significa que fuera un movimiento cinematográfico que,

de manera vanguardista, buscara enfrentarse al modelo de representación establecido, pues es cierto que fundamentalmente son películas populares sin grandes pretensiones. Historias cercanas a un cine de explotación norteamericano por la abundancia de la violencia, las persecuciones, el sexo, que conseguían atraer a las salas a un público que miraba con absoluta expectación estas nuevas imágenes antes prohibidas.

Aunque *El pico* diste en cuanto al tratamiento de la delincuencia, también refleja todo ese discurso contra-hegemónico de la Transición. Su planteamiento de la problemática de las drogas en el País Vasco, uno de los lugares que más sufrió la epidemia de la heroína, nos acerca de la misma forma a una visión de la política durante ese periodo en el País Vasco.

4.2.2. Los suburbios y la ciudad

Como decíamos, el cine quinqu trabaja un realismo en primer grado. La veracidad que proporciona la realidad, palpable. El hecho de no haber decorados es fundamental en estas películas, y, de ser ficticios, o artefactos, perdería aquello que busca alcanzar: la denuncia que, en el retrato, pretende lanzar.

Por ello el papel de la ciudad es fundamental. La ciudad como escenario de batalla, la gran urbe en oposición al suburbio, a los barrios periféricos.

La secuencia inicial de *Perros Callejeros*, y en general del cine quinqu, es muy reveladora en cuanto al tratamiento que se hará de la ciudad, del tono del discurso. Sobre una banda sonora que inspira peligro y hostilidad, propia de un cine negro, van intercalándose planos del centro de Barcelona. Es entonces, cuando las imágenes de sus largas calles, sus edificios modernistas y de la catedral se aderezan con una voz en off: «Esto es una gran ciudad. Tiene sus anchas avenidas, sus casas señoriales, sus magníficos monumentos y sus problemas.»



Figura 6. Plano de una avenida en la primera secuencia de *Perros Callejeros*.

Aquí está la disyuntiva primera de esta realidad, pero sobre la cual se desarrolla todo el universo quinquí. Ciudad, por un lado, extrarradio por contraposición. La cámara ahora enseña un paisaje totalmente distinto. Casas sueltas, bloques de ladrillo inmensos en un terreno escarpado, casi sin asfaltar y rodeada de descampados.



Figura 7. Barrio periférico en la primera secuencia de Perros Callejeros

«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 los males de un incremento de población acelerado y sin control. De una sociedad lanzada por la pendiente de la vida fácil, del lujo y del exhibicionismo.» (De la Loma, 1977)

Así continúa la voz en off inicial sobre un gran plano general con panorámica de la gran ciudad. Este continuo dualismo será el núcleo básico de todo el género, prácticamente. Un conflicto temático, un reflejo de la realidad, manifestado a través de un conflicto figurativo, representado a través de esta contraposición de elementos visibles como son las viviendas, los espacios. Y es, a su vez, mediante la figuración de este conflicto que se llega al conflicto temático. Gracias a esta comparación evidente a través de los planos, a nivel arquitectónico, espacial, compositivo, donde la ciudad se presenta lineal, organizada, uniforme y el suburbio como informe, excéntrico, sin jerarquía, se comunica y podemos reparar en estas desigualdades, en la confrontación de un universo asocial, sin reglas, con otro reglado. Por ello, aunque tratemos de limitarnos a comentar este aspecto, inevitablemente tendremos que aludir colateralmente a puntos en los que nos centraremos más adelante.

El cine quinquí se estrena en 1977. 23 años después de la creación de la Ley de Viviendas de Renta Limitada. Una ley que intentó estructurar las ciudades y dar respuesta a esas migraciones internas masivas que comienzan el inicio de años 60. Madrid, Barcelona y Bilbao fueron algunos de los destinos predilectos, causando que sus arrabales se extendieran vertiginosamente. En palabras de Amanda Cuesta «la España desarrollista tiene su capítulo más negro en los problemas de déficit de vivienda

derivados de la llegada masiva de inmigrantes. [...] La provincia de Madrid, por ejemplo, pasó de 1.823.418 habitantes en 1950 a 4.68.895 en 1980.» (Cit. en López, 2017, p.89)

Se trata de una ley que limitó los precios de las casas e impulso la creación de viviendas de protección oficial, de manera rápida y bajo coste, en plena crisis, a fin de solventar velozmente las condiciones miserables donde vivían los trabajadores. El resultado, no obstante, fue un urbanismo de mala calidad. Barrios aislados y mal comunicados carentes de servicios básicos como alcantarillado, alumbrado, ambulatorios, zonas verdes, escuelas, seguridad, limpieza... Lejos de resolver estos problemas, estas medidas urbanísticas solo hicieron que trasladarlos a la periferia y maquillarlos en lo que popularmente denominaron chabolismo vertical.

Pero han pasado 20 años de aquellos campesinos que emigraron y su situación la contemplaban como provisional, con vistas a salir adelante. Ahora, en los 70, sus hijos ya han nacido en un entorno hostil y anónimo, sin esperanzas aparentes de futuro.



Figura 8. José y Antonio en el descampado
(Colegas)



Figura 9. La banda de 'El Jaro' en el descampado, la
ciudad al fondo. (Navajeros)

Un futuro yermo como los descampados que utilizan de puntos de encuentro. Descampado donde se hallan José y Antonio en la primera escena de *Colegas* (fig. 8), justo antes de que llegue la policía a observar el panorama. O en el que se reúnen los 4 miembros que constituyen la banda de 'El Jaro' en *Navajeros* (fig.9). Un descampado situado sobre el cementerio de la almudena de Madrid. Ahí donde acuden los personajes a planear, a discutir sus golpes. Y es curioso -y no casual- el encuadre y la ubicación escogida para este plano: ellos, en el descampado, sentados sobre bidones oxidados y la ciudad en el horizonte. Ambos espacios separados por el vasto camposanto, evidenciando ese contraste, esos dos mundos de circunstancias tan diferentes. El descampado aparecerá como "tierra de nadie" que separa, a la vez que distancia, la

ciudad del extrarradio; como lo que Marc Augé define como 'no lugar': «si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 2004).

Estas explanadas desiertas constituyen el patio común de las inmensas fincas de ladrillo, y todo ello en su conjunto conforma el hábitat de los personajes. El barrio es el lugar a donde siempre retornan, creándose y asociando un tipo de carácter o peculiaridades a un espacio concreto. Siempre, a lo largo de todas las películas se evidencia la correlación hábitat-problemas.

“De los jóvenes delincuentes detenidos en el último año, solo un 2% vivían en zonas urbanas lujosas, un 5% en barrios bien situados socialmente, un 19.5% en casas de tipo medio, el 73.5% restante eran muchachos que vivían en los suburbios. En total 88% de los detenidos eran hijos de obreros manuales” (De la Iglesia, 1980)

Esto escribe el periodista que investiga sobre la problemática en *Navajeros*. Él anda detrás de la banda de 'El Jaro'. Cuando en la segunda mitad de la película vuelven a detener al joven delincuente, se lanza en busca de una entrevista:

De momento, para hacer este reportaje eterno sobre la delincuencia juvenil, siempre repetido, siempre incompleto, volveré al barrio de donde él salió y no me quedará más remedio que insistir otra vez en todas esas cosas que a los listos oficiales les parecen tan tópicas, tan esquemáticas y tan obvias (De la Iglesia, 1980)



Figura 10. El periodista caminando por un barrio de chabolas suburbial (*Navajeros*)



Figura 11. Niños mirando a cámara en barrio de chabolas (*Navajeros*)

Esta frase da el pistoletazo de salida a una secuencia donde revisa el terreno hablando con los que allí se encuentran. Es una secuencia interesante por dos puntos: por el reflejo fiel del entorno donde se movían estas personas (fig.10) y por el realismo que emanan de los personajes, que más que personajes son personas que están siendo grabadas. Y esto se nos revela por la ruptura de la cuarta pared (fig.11), que funciona a

modo de reportaje o documental. La mirada funciona como un relámpago fugaz que quiebra la ficción en la que nos encontrábamos inmersos.

Otra evidencia de realismo la encontramos en *Deprisa, deprisa*. Cuando vuelven al hogar después de cometer el atraco, se cuelga en plano una pancarta que pide justicia para el barrio.



Figura 12. Pancarta «Los vecinos de la colonia no pedimos por piedad, sino por justicia» en barrio suburbial (*Deprisa, deprisa*)

Contrastando con la hemeroteca del periódico ABC, en 1980, un año antes de que se estrenara la película, una noticia abre así: “Hacen falta mil millones para urbanizar las colonias de la Latina. Muchas inmobiliarias se disolvieron sin cumplir sus compromisos en más de un centenar de barriadas.” (Yáñez, 16-03-1980, ABC) La colonia de Pan Bendito, el barrio que sale en la captura, pertenece a la Latina de Madrid, uno de los barrios que por aquel entonces pedían soluciones a su situación.

La ciudad, por tanto, es el espacio al que acuden para cometer los delitos, pues, al verse sin cabida en ese mundo, su forma de dirigirse hacia ella es subvirtiéndola. En *Navajeros*, concretamente, es más reseñable debido a la forma de presentar los momentos de delincuencia en la ciudad. Una escena donde, al son de *La bella durmiente* de Tchaikovsky, la banda de ‘El Jaro’ rompe y saquea los escaparates de una Madrid nocturna. En otra escena, también en la ciudad, una sucesión de planos aberrantes nos muestra carteles de tiendas, rótulos iluminados por luces de neón, publicidad de objetos caros, etc., antes de ser saqueados por los jóvenes quinquis.

Nos habla de una ciudad moderna. Una capital de España que alardea de su tan anhelada modernidad. Una sociedad de consumo accesible (legalmente) a aquellos que no vivan en la periferia. Las diferencias espaciales como muestra y causa de las distinciones sociales: una ciudad que contribuye en su estructura y distribución a la conformación de las diferencias y subjetividades.

4.2.3. La juventud (los quinquis)

La ciudad, como hemos dicho, es quien moldea las personalidades. Los personajes que protagonizan estas películas son jóvenes, quinquis del extrarradio.

En primer lugar, cabría retomar la analogía al neorrealismo italiano en cuanto a actores se refiere. Como leíamos al inicio de *Perros callejeros*, el autor escribe: «algunos de sus protagonistas fueron también los autores de los hechos que se representan, hablan su propia jerga y en sus propias voces. Era el único modo de hacer posible esta película.» Desde luego, a poco que nos detengamos a visionar este tipo de filmes salta a nuestra vista la baja calidad de las actuaciones. Un rasgo que puede provocar un efecto de rechazo hacia las cintas, pero que, ese mismo rasgo, constituye uno de los pilares fundamentales sobre los que se construye su discurso.

Esa realidad que buscan reflejar no se la inventan. No brindan su denuncia en unas cintas densas y rebuscadas. Antaño, en películas del franquismo, sus críticas al régimen tenían que disfrazarse para conseguir saltar la censura, pero ya no. Ahora su intención es acercar la realidad de la manera más cruda y explícita para que pueda llegar a todo el pueblo llano. Por eso, también, utilizan personas reales. Explicaba Rossellini:

«rechazo el actor porque debo prepararle sus frases con antelación. Puesto que trato de conseguir algo absolutamente sincero, absolutamente verdadero, procuro prescindir de un trabajo de preparación demasiado cuidadoso. Cojo a un individuo que me parece que tiene el aspecto físico del personaje, para poder llegar al final de mi historia y, como no se trata de un actor, sino de un aficionado, lo estudio a fondo, me apropio de él (...) para convertirlo en un personaje.» (cit. en Velázquez, 2012, p. 161)

Por tanto, el personaje principal es el quinqui: un joven proveniente, casi siempre, del lumpen, con pocos recursos y localizado dentro del mundo de la delincuencia. Pero, pese a que el protagonista sea ese joven quinqui marginal en concreto, también recibimos información de aquello que le rodea, con aquello que interacciona, sus relaciones interpersonales entre sus iguales y su familia. Así, al entrar en contacto con otros jóvenes (no quinquis) podemos percibir, de manera más general, un esbozo de esa juventud: en la discoteca donde acuden en *Deprisa, deprisa*, o el concierto multitudinario en *Navajeros*, nos permiten atisbar ese clima de evasión latente en los jóvenes de aquel momento, del que hablaremos más adelante. De igual modo sucede en la familia. Los quinquis aparecen como personas que, si no huyen del ambiente familiar es porque carecen de él. Como dice Isolina Ballesteros: «se despoja al universo

familiar de su condición de refugio y se convierte en una réplica del caos exterior» (cit. en Ramos, 2016)

De este modo, se nos muestra un fuerte sentimiento de desarraigo en los jóvenes de la España de la Transición. Muchos de ellos, como 'El Torete', fruto de una incertidumbre que tiene origen en sus raíces. Sin conocer a sus padres, recorría desde bien pequeño con su tío Paco los caminos montado en un carro, viviendo de la caridad, de la chatarra y del robo. O 'El Jaro', hijo de una familia desestructurada, mientras su madre ejerce la prostitución y su hermano está en la cárcel él vaga por las calles buscando un lugar donde caer muerto.

«- Qué pasa, ¿Qué tú no estás en la vida?

+ Yo estoy donde me han *dejao*'.» (De la Iglesia, 1980)

No hay futuro, como cantaban los *Sex Pistols*. O, si lo hay, tienen complicado su acceso. Además, la crisis, el paro y la sensación de abandono se presentan como las causas de este desarraigo. "Entre el millón y medio largo de parados que hay en nuestro país, más del 45% son jóvenes", apunta el periodista de *Navajeros*. Y una larga cola de chavales que acuden a una oferta de trabajo (fig.13 y 14) frena las expectativas de José en *Colegas*, cuya búsqueda de oportunidades frustrada va haciendo mella en el personaje.



Figura13. José y Antonio buscando empleo
(*Colegas*)



Figura 14. Cola de jóvenes buscando empleo
(*Colegas*)

Según el diario ABC del 22 de enero de 1977 (Gómez-Caminero, 22-01-1997, ABC) en España, la tasa de paro en los menores de 25 años constituía el 53%. Frente a esta dificultad para acceder al mundo laboral, muchos jóvenes decidían convertirse en chaperos, como una manera rápida de sacarse unas *pelas*¹⁸: el Johnny de *Navajeros*, al ver que no encontraba trabajo decide meterse; Antonio y José, en *Colegas*, también

¹⁸ Pesetas.

lo intentan, aunque acaban huyendo; o Paco en *El pico* con Enrique san Francisco. Los que no se dedican a esto se buscan la vida de otras formas.

«Los hombres no se hacen criminales porque lo quieran, sino que se ven conducidos hacia el delito por la miseria y la necesidad.» (De la Iglesia, 1980). Eloy de la Iglesia utiliza esa máxima de Ten-Si, pensador chino del siglo V a.C. para abrir la película *Navajeros*, a modo de justificación de la delincuencia que retratará. Y aquí entramos en otro rasgo fundamental de este género que acompaña a todas las películas. La delincuencia juvenil, fruto de ese desarraigo, de la necesidad o simplemente aleatoria, en algunos casos.

De nuevo, la voz en off de la primera secuencia de *Perros Callejeros*:

Uno de sus problemas (de la gran ciudad) es la delincuencia juvenil. Y dentro de ella, un reducido grupo de menores entre los 12 y 16 años, lanzados a una vertiginosa carrera de delitos hasta hace poco exclusivos de los malhechores más veteranos. Miles de coches robados y estrellados, asaltos a tiendas, robos de armas, atracos a parkings, gasolineras e incluso bancos. (De la Loma, 1977)



Figura 15. 'El Torete' y dos amigos contando el dinero de su último robo. (*Perros Callejeros*)

Pues todo el cine quinquí se construye en torno a la delincuencia. Es ella, quizás, el indicador que algo está mal. El diario ABC publicaba el 13 de agosto de 1983 que la criminalidad en España se disparó en los últimos 7 años, incrementando en un 106 por 100. En este mismo artículo encontramos que el 75% de los atracos cometidos en España corresponden a delincuentes jóvenes. («La criminalidad en España», 13-08-1983, ABC)

Por ello, los directores de estas películas buscan acercarse a la figura del delincuente juvenil que tiene tan azotada a la España de la Transición con sus fechorías. En algunos casos, como el 'Torete', la delincuencia es algo casi impuesto desde la infancia, rutinario. Si bien fruto de la precariedad, la actitud que muestra puede ser

chulesca de cara a la justicia y a sus compadres. En ocasiones, él y su banda cometen delitos a modo de puro pasatiempo. En *Navajeros*, por ejemplo, 'El Jaro' discute con su banda porque está harto de los delitos que cometen que no los llevan a ningún lado, y planean cosas más importantes: «tú te lo pasas bien robando coches porque vienes aquí a pegarte el rollo, porque no te falta de na'. Pero nosotros estamos buscándonos la vida.» Otros como José en *Colegas*, aparecen representados como el lado más humano de la juventud que protagoniza este cine. Su salto a la delincuencia viene dado por dos razones: la imposibilidad de encontrar trabajo y la necesidad de dinero para costearle un aborto a su novia. Y no es una decisión fácil, pues el tratamiento que lleva a cabo Eloy de la Iglesia es realmente profundo en cuanto a la descripción psicológica que realiza de ellos.

Saura, en *Deprisa, deprisa*, lleva a cabo la narración desde una perspectiva más realista, sin meterse en interpretaciones o demasiadas críticas. Así lo describe una crítica coetánea al filme:

Cuatro adolescentes, desconectados de la teórica moral oficial, de sus valores y contradicciones, viven sus vidas de forma opuesta, atendiendo a deseos y necesidades distintos -aunque en último caso idénticos a los de los llamados hombres de orden, pero negados por estos-, sintiendo que la existencia se les va «deprisa, deprisa». El rigor de Carlos Saura le ha conducido por unos derroteros no conocidos hasta ahora en el cine español interesado por el tema. En su caso, pues, se ofrece una perspectiva entomológica, una visión desapasionada y objetiva, aunque no por ello exenta de complicitad, sobre estos jóvenes marginados que sólo pueden esperar de la sociedad que les rechaza lo que ellos mismos puedan conseguir. (Galán, 1981)



Figura 16. La banda de Pablo descansando en el campo
(*Deprisa, deprisa*)

Es un costumbrismo de la delincuencia juvenil que también contribuye a la comprensión de ese quinquí que copaba con sus delitos los periódicos nacionales. Un

joven tan desarraigado que no muestra excesivas preocupaciones, que ni siquiera ha oído hablar de la guerra civil (pie de página), que baila divertido al son de “perdido voy por este mundo sin saber a dónde como un vagabundo”, sin demasiada trascendencia más que el presente y sus objetivos.

Al reflejo de la juventud que hemos intentado extraer de estas películas, faltaría añadir algo que va muy ligado a ella en gran parte de las películas del momento: la droga.

4.2.4. La droga

La droga, aparece en estas películas de dos formas: la primera de ellas y la principal es la que acompañaría a las consecuencias del desarraigo en la juventud y la otra sería consecuencia de la anterior y, a su vez, una causa del incremento de la delincuencia.

~~«PORROS» AL AIRE LIBRE~~

Y mientras tanto, el avance de la droga continúa inexorablemente su marcha ascendente. En las grandes capitales como Madrid o Barcelona, el «porro» ya prácticamente ni se oculta y cada vez se producen con mayor frecuencia las «fumadas» colectivas al aire libre. En los ba-

Figura 17. Noticia del ABC sobre el aumento del consumo de marihuana. (Ortega, 27-04-1977, ABC)

Cuando ‘El Torete’ está fumando hachís con ‘El Corneta’ y con ‘El Pijo’, pregunta si con eso se sueña, “te animas”, le responde otro. Y otros serán los momentos que reflejen esta sustancia como un trampolín para la evasión de la realidad inmediata. ‘Yo prefiero pasar de todo’, le decía la Toñi (Verónica Castro) al Jaro en *Navajeros*.

En España, la gente comenzó a *bajarse al moro*¹⁹ en vistas de la rentabilidad del negocio y de la expansión de esta sustancia, lo mismo que hacen Antonio y José en *Colegas*, para tratar de conseguir dinero. Aunque, si el hachís comenzó a producir cierta alarma social en la población española, fue la heroína en la década de los 80 lo que se convertiría en un problema de orden público.

¹⁹ Popularmente, esta expresión hacía referencia a la acción de viajar a Marruecos para recoger droga y entregarla de nuevo en la península.

Considerable escalada

El informe policial señala, también, que el incremento del consumo de drogas en España es uno de los fenómenos más significativos, y que el tráfico de heroína ha sufrido una considerable escalada desde 1976. Este último año se intervino tan solo 0,15 kilogramos de heroína, mientras que en 1982 fue de 71 kilos. Para la Policía la interrelación droga-criminalidad es patente, ya que un adicto a la heroína o a la cocaína necesita en España una cantidad de droga diaria, cuyo valor se cifra en varios miles de pesetas, según su grado de habitualidad.

Hay casos concretos en que los mismos drogadictos han declarado que ciertos días invierten en la droga cien mil pesetas. Ante la imposibilidad de que la mayoría de los consumidores puedan contar con dinero suficiente para adquirir la mercancía, recurren al atraco, falsificación de recetas médicas y al tráfico de parte de la droga comprada.

Figura 18. Artículo del ABC sobre la relación entre el aumento del consumo de heroína y la criminalidad. («La criminalidad en España», 13-08-1983, ABC)

El *caballo* es lo que esnifan Pablo y sus amigos en *Deprisa, deprisa*, para divertirse o relajarse. Sin duda es en *El pico*, donde mejor se trata la problemática que conllevó este opiáceo en la España de la democracia. Paco, hijo de un guardia civil, y Urko, hijo de un político *Abertzale*, comienzan traficando con hachís para costear su consumo de drogas. En ocasiones acuden a casa de una prostituta a colocarse para olvidar sus problemas, pero el consumo se convertirá en adicción al probar su primer pico (fig.19). La adicción que destruyó a toda una generación de jóvenes a causa de la sobredosis y de las enfermedades derivadas de estas prácticas, como el VIH.

Aunque en la película se nos muestre que la figura del traficante (Ovidi Montllor) esté protegida por la guardia civil, la presencia de la heroína debe ser abordada con prudencia para no forzar el texto.

En ese sentido, la película abre varios interrogantes, pero no ofrece respuestas claras, por lo que no puede alinearse con las teorías que han abordado la expansión de la heroína en los años ochenta como un «arma de la democracia», destinada a provocar la desmovilización política y a frenar cualquier movimiento contestatario. (Gómez, 2015, p.316)

Más bien, vemos cómo la posición de Eloy de la Iglesia en la película es equidistante, tratando de evitar los juicios atrevidos, para centrarse en las causas y las consecuencias. Una noche, Paco le explica a Mikel Orbea (Enrique San Francisco) los motivos por los que toma: «Te da la paz. Sí, la paz. Fíjate que chorrada. Esa paz de la que tanto hablan la encuentras de repente así, esnifando un poco de polvo.» Aborda la

heroína como una salida de la juventud, como una terrible adicción que trae consigo sufrimiento para el que la consume y los que le rodean. Vuelve así a retratarse el lado más humano de estos *drogadictos* que aparecían en los diarios.

Porque cuando el sistema falla por algún motivo, los representantes, y hablo de los políticos, la policía, los jueces, siempre etiquetan: el delincuente es delincuente sin entrar en más razones. Y la imagen que le pusieron a aquellos chavales de 14 y 15 años es que eran de clase baja, de familias desestructuradas, y que esa situación venía por la marginalidad. (cit. en Hernández, 2012)



Figura 19. Paco probando su primera inyección de heroína. (El Pico)



Figura20. Paco confesándole a su padre su adicción a la droga. (El Pico)

Algo como lo que cuenta Carmen Avendaño, cabeza de la asociación Madres contra la Droga, es lo que se refleja en la película. Ella decía, en la misma entrevista, que las fuerzas de seguridad no mostraban sensibilidad ni colaboración al trabajo que ellas realizaban, que no tuvieron apoyo policial ni político. «Hicimos una serie de denuncias muy duras en contra de 38 establecimientos que vendían heroína como si fueran caramelos, cómo se mete en la cárcel a los jóvenes con vulneración de derechos, se crea la figura de preso peligroso, algo terrible.» (cit en Hernández, 2012)

Ya que, lejos de toda interpretación que se pueda hacer sobre la corrupción de las fuerzas de seguridad del Estado y del Gobierno, lo que se intenta con todas estas películas es un acercamiento a la figura del quinqui.

5. Conclusiones

«El cine es una parte integrante del mundo moderno. Aquel que se niegue a reconocerle su lugar y su sentido en la vida de la Humanidad privará a la historia de una de sus dimensiones, y se arriesgará a malinterpretar por completo los sentimientos y los actos de los hombres y mujeres de nuestro tiempo» (Martin A. Jackson, cit. en Caparrós, 1990)

Al principio de esta monografía se establecieron una serie de objetivos que se pretendían alcanzar. Cabría, llegados a este punto, valorar las respuestas que hemos obtenido.

En primer lugar, cabe subrayar que el cine posee un relevante valor como fuente histórica, tal y como han afirmado historiadores como Marc Ferro, Peter Burke, Siegfried Kracauer o Sorlin, y lo hemos podido observar a través de un somero repaso de las relaciones que se han dado entre las películas y la ciencia de la historia. De aquí se pudo vislumbrar cómo, en efecto, las creaciones fílmicas, películas documento, películas de ficción, etc., aportan datos relevantes para comprender el periodo analizado. Sin embargo, al tratarse de una fuente poco convencional, el análisis que se debe llevar a cabo es algo más complejo. La finalidad de este primer estadio del proyecto consistió en desarrollar la capacidad para seleccionar y distinguir los elementos de la película que resultan útiles. Además, entender que, aun tratándose de dramatización, cada película tiene una repercusión, una relación con el exterior y un entramado interno que, si se analiza correctamente, puede aportar información sobre una sociedad en un determinado momento.

Tras ese primer paso, fue menester conocer el periodo histórico en el que surge el cine quinqu, pues resultaba fundamental la contextualización de las películas para descubrir sus denuncias. Ya que el cine quinqu se gesta en una España que realiza su transición de un régimen dictatorial a una democracia parlamentaria. A través de autores e historiadores se pudo extraer el discurso hegemónico de este periodo histórico asentado sobre los pactos políticos y la modernización de la sociedad, reflejado en movimientos culturales como la Movida madrileña.

Y a partir de este punto, habiendo aprendido la manera de extraer información de las películas y conociendo el contexto histórico, se pudo proceder al análisis de las películas del cine quinqu. Este se elaboró en base a los rasgos en común que compartían la mayoría de los filmes de esta corriente: sus tramas, el antagonismo ciudad/suburbio, la juventud (concretamente los quinquis) y la droga.

El cine quinqu constituye un reflejo de una Transición menos amable que la representada por aquellas películas adscritas a la Movida madrileña. A través de las películas, el análisis de sus tramas, imágenes y diálogos, se pudieron extraer datos relevantes para complementar el discurso de este periodo histórico. Hemos podido observar cómo, sin reparar en la ideología del director de cada filme, había en ellos una necesidad por denunciar la realidad que vivían los vecinos de los barrios periféricos de las grandes ciudades. Poniendo de manifiesto, en primer lugar, el espacio

(suburbios/ciudad) como foco de la desigualdad y condicionante del desarrollo de las subjetividades. Concretamente, al desarrollo de los quinquis. Estos personajes reflejan un fuerte desarraigo como consecuencia de la crisis, de los orígenes y de la falta de oportunidades, que manifiestan a través de la delincuencia y las drogas. Se pudo extraer, asimismo, cómo todos los directores buscan un acercamiento a la humanidad de esas personas, a su modo de vida desde una perspectiva más natural, en un momento donde estos jóvenes copaban los diarios consecuencia de sus crímenes. Una juventud, en definitiva, que contrasta con la imagen que se observó del espíritu de La Movida, desenfadada y divertida.

Además de denunciar esa realidad de desigualdad, el cine quinquí refleja una sociedad española en un momento determinado de su historia. El hecho de que las películas de José Antonio de la Loma tuvieran un enfoque más cercano al espectacularismo hollywoodiense en cuanto a sus escenas de acción y violencia, cercano al cine de explotación, es comprensible en una sociedad que acaba de salir de años de represión y de censura, que busca nuevas formas de entretenimiento, nuevas sensaciones en la gran pantalla.

Se entiende también, la existencia de un cierto carácter de destape en estas cintas. Escenas de sexo gratuitas y recurrentes, una despenalización del cuerpo humano desnudo, la reivindicación de su naturaleza. Todo ello, además, como un reclamo útil para esa sociedad que comienza a consumirlo. El hecho de tratar temas como la homosexualidad, o el aborto, abiertamente, en concreto por Eloy de la Iglesia, revela, además de rasgos internos del autor, tendencias colectivas de pensamiento.

Finalmente, en el trayecto para alcanzar la meta principal, se ha podido, de igual modo, comprender de qué manera puede el arte cinematográfico ser una fuente fiable que nos permita mirar al pasado de manera más completa, en una época donde el audiovisual está presente en todos los ámbitos de nuestra cotidianidad y, por consecuencia, otorgarle la relevancia que este medio de comunicación y de expresión artística merece por su riqueza y profundidad.

6. Bibliografía

Libros

Augé, M. (2004): *Los "no lugares": espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa

Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Álvarez, L., García, M., Gatell, C., Gibaja, J.C., Risques, M. (2016). *Historia de España*. Barcelona: VICENS VIVES, S.A.

Ferro, M. (1980). *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.

Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.

Marín, J. M. (2007) Crisis industrial y primeras medidas de reestructuración durante la Transición (1967-1982). En Quirosa-Cheyrouez y Muñoz, R (Coord.). *Historia de la transición española. Los inicios del proceso democratizador* (pp. 121-136). Madrid: Biblioteca Nueva, S.L.

Pasolini, P. P. (2009). *Escritos corsarios*. Madrid: Del oriente y del mediterráneo.

Romaguera, J. (1989). *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra.

Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México D. F.: Fondo de cultura económica México.

Soto, Á. (2007). Continuidad, reformas y sobre todo improvisación. En Quirosa-Cheyrouez y Muñoz, R (Coord.). *Historia de la transición española. Los inicios del proceso democratizador* (pp. 237-250). Madrid: Biblioteca Nueva, S.L.

Tusell, J. (1999) *Historia de España en el siglo XX (vol.III)*. Madrid: Taurus.

Trabajos académicos

Gómez, C. (2015). *Eloy de la Iglesia: cine y cambio político. Discursos del disenso del franquismo a la post-Transición*. (Tesis doctoral). Recuperado de <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/22294>

Ramos, A. (2016) *Los barrios marginales de la periferia en el cine español contemporáneo. Nueva mirada hacia el espacio y los invisibles del cine español*. (Trabajo final de máster). Recuperado de <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/49594/TFM%20-Modificando.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Artículos periódico online

Galán, D. (21 de febrero de 1981). Saura estrenó con éxito *Deprisa, deprisa* en el festival de Berlín. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1981/02/21/cultura/351558010_850215.html

Galán, D. (16 de mayo de 1985). Colomo y la comedia madrileña. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1984/05/16/radiotv/453506401_850215.html

García, R. (S.F.). La etnia invisible. [Post en un blog] El rincón de los mercheros. Recuperado de <https://mariamerchera.wordpress.com/comentarios-de-la-etnia-invisible/>. (Consultado el 2 de febrero de 2020)

Gómez-Camín, R. (22 de enero de 1977). No hay trabajo para los jóvenes. *ABC*. (29). Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19770122-29.html>

Hernández, D. F. (9 de noviembre de 2012). «En los 80 y 90 la heroína mató a más jóvenes que cualquier guerra». *La Provincia*. Recuperado de <https://www.laprovincia.es/sociedad/2012/11/09/80-90-heroina-mato-jovenes-guerra/495987.html>

La criminalidad en España se disparó en los últimos siete años. (13 de agosto de 1983). (34) *ABC*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1983/08/13/034.html>

Landeira, L. (25 de enero de 2019). Víctor Lenore: «La movida madrileña fue una escena cultural frívola, clasista, ególatra y neoliberal». *Público*. Recuperado de <https://blogs.publico.es/strambotic/2018/12/victor-lenore-entrevista/>

López, D. (4 de febrero de 2018). La verdadera Movida de los 80 era la vasca: punk, heroína y kale borroka. *El Español*. Recuperado de https://www.elespanol.com/reportajes/20180204/verdadera-movida-vasca-punk-heroina-kale-borroka/282222042_0.html

Moreno, F. (9 de julio de 2019). Breve historia cannábica de España. *El diario*. Recuperado de https://www.eldiario.es/sociedad/Breve-historia-cannabica-Espana_0_917259118.html

Ortega, J.M. (27 de abril de 1977). Informe Droga. *ABC*. (32). Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1977/04/27/032.html>

Riveiro, A. (5 de diciembre de 2018). El (falso) mito de la Transición incruenta. *El diario*. Recuperado de https://www.eldiario.es/politica/falso-mito-Transicion-incruenta_0_843066416.html

Yáñez, A. (16 de marzo de 1980) Las juntas municipales, una a una. *ABC*. (50). Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1980/03/16/050.html>

Revistas Online

Caparrós, J. M. (1990). El film de ficción como testimonio de la Historia. *Historia y Vida*, nº 58, extra: *El cine Histórico*. Recuperado de <https://www.kioskoymas.com/publicacion/historiayvida/Historia%20y%20Vida>

'El Trompetilla' de la cárcel al cine, del cine a la cárcel. Entrevista a José Antonio de la Loma. (1977). *Fotogramas* nº1516. Recuperado de <https://www.fotogramas.es/revista-fotogramas/>

Félix, J. (1984). Cambio social y modernización en la España actual. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 28-84. Recuperado de http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_028_04.pdf

Ferro, M (1991) Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine. *Film-Historia*, Nº1, Vol. 1. Recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12148>

Ibars, R. y López, I. (2006) La historia en el cine. *Revista Clío*, Nº32. Recuperado de <http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.pdf>

López, J. L. (2017). Política y cine policíaco de la Transición española. *Tríodos*, Nº41, 87-99. Recuperado de <http://www.tripodos.com/index.php/>

Ramonedá, J. (2009). *Pequeños sitios urbanos*. Recuperado el 14 de junio de 2020, de Centre de Cultura Contemporània de Barcelona website: http://www.cccb.org/rcs_gene/64-Quinquis-Ramo-caste.pdf

Sastre, C (1997) La Transición política en España: una sociedad desmovilizada. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 80/97. Recuperado de http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_080_04.pdf

Vega, M. (2019). Geografía Urbana y Cine quinquí. Subjetivación en torno a la ciudad en Navajeros, Eloy de la Iglesia. *Revista Eiverna* (Nº6). Recuperado de <https://www.revistaeviterna.com/manrique>

Velázquez, S. (2012). El neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los cincuenta. *Transfer, revista electrónica sobre estudios de traducción e interculturalidad*, VII:1-2. 160-171. Recuperado de https://www.academia.edu/24671513/EL_NEO-RREALISMO_ITALIANO._INFLUENCIA_EN_EL_CINE_ESPA%C3%91OL_DE_LOS_A%C3%91OS_CINCUENTA_1

Vigo, J. (1930). El punto de vista documental. *Universidad de Buenos Aires*. Recuperado de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Vigo.htm>

Yuste, J. (2019). Eloy de la Iglesia: deseo, adicciones y cine. *El Cultural*, 06/19. Recuperado de <https://elcultural.com/eloy-de-la-iglesia-deseo-adicciones-y-cine>

Zubiaur, F. J. (2005) El cine como fuente de la historia. *Memoria y civilización Vol.8*, 205-219. Recuperado de <http://dadun.unav.edu/handle/10171/17676>

Filmografía (por orden alfabético del título)

Tamara Ogorodnikova (Productor) y Tarkovsky, A. (Director). (1966). *Andrei Rublev (St Andrei Passion)* [Película]. URRS: Mosfilm.

Pérez, J.A. (Productor) y De la Iglesia, E. (Director). (1982). *Colegas* [Película]. España: Ópalo Films.

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

Eichinger, B. (Productor) y Hirschbiegel, O. (Director). (2004). *Der Untergang* [Película] Alemania-Italia-Austria: Newmarket Capital Group.

Goskino (Productor) y Kuleshov, L. (Director). (1926). *Dura Lex* [Película]. URRS: Goskino.

Pérez, J.A. (Productor) y De la Iglesia, E. (Director). (1983). *El pico* [Película]. España: Ópalo Films.

Selznick, D.O. (Productor) y Fleming, V. (Director). (1939). *Gone With the Wind* [Película] EU: Metro-Goldwyn-Mayer / Selznick International Pictures.

Kitman, A. (Productor) y Stone, O. (Director). (1991). *J.F.K. (JFK)* [Película]. EU: Warner Bros. / Canal+ / Canal+ / Regency Enterprises / Alcor Films

Gil, M. A. (Productor) y Truchado, J. (Director). (1977). *Juventud drogada* [Película] España: Amanecer Films.

Société Générale des Films (Productor) y Dreyer, C.T. (Director). (1928). *La Passion de Jeanne d'Arc* [Película]. Francia: Société Générale des Films

Huete, A. (Productor) y De la Iglesia, E. (Director). (1987). *La estanquera de Vallecas* [Película] España: Ega Medios Audiovisuales.

Cuevas, A., Gómez, R. (Productores) y Lara, F. (Director). *La patria del Rata* [Película] España: Eva Film.

Frade, J., Salcedo, J. (Productores) y Grau, J. (Director). (1975). *La trastienda* [Película] España: José Frade P.C.

Amato, G., De Sica, V. (Productores) y De Sica, V. (Director). (1948). *Ladri di biciclette* [Película] Italia: PDS Produzione De Sica.

Gómez, M. (Productor) y Ozores, M. (Director). (1979). *Los energéticos* [Película] España: Bermúdez de Castro P.C.

Guarido, O; Huete, A. (Productores) y De la Iglesia, E. (Director). (1976). *Los placeres ocultos* [Película]. España: Alborada P.C.

Pérez, J.A. (Productor) y De la Loma, J. (Director). (1980). *Los últimos golpes de El Torete* [Película]. España: Films Zodiaco Prozesa.

Bovaira, F. (Productor) y Amenábar, A. (Director). (2019). *Mientras dure la guerra* [Película] España-Argentina: Movistar+ / Mod Producciones / Himenóptero / K & S Films / MDLG A.I.E.

Coromina, P; Gómez, E; Vega, I. (Productores) y De la Iglesia, E. (Director). (1980). *Navajeros* [Película]. España-México: Acuaris Films/Figaró Films/Producciones Fenix.

Bermejo, M. A., Colomo, F., Huete, A., Lasala, J. E., Matji, M., Santana, A., (Productores) y Trueba, F. (Director). (1980). *Ópera prima* [Película] España-Francia: Salamandra P.C., Les Films Molière.

Coromina, P., Delgado, P., Poch, P., Rambal, E., Rotaeta, F. (Productores) y Almodóvar, P. (Director). (1980). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* [Película] España: Figaró Films.

De la Loma, J.A. (Productor) y De la Loma, J.A. (Director). (1977). *Perros Callejeros* [Película]. España: Films Zodiaco / Profilmes.

Pérez, J.A. (Productor) y De la Loma, J. (Director). (1979). *Perros callejeros II: busca y captura* [Película]. España-México: Films Zodiaco Prozesa.

Gelis, N., Cuarón, A. (Productores) y Cuarón, A. (Director). (2018). *Roma* [Película] México: Participant Media / Esperanto Filmoj.

Amato, G., De Martino, F., Rosellini, R. (Productores) y Rosellini, R. (Director). (1945). *Roma, città aperta* [Película] Italia: Minerva Film.

Zanuck, F.D., Johnson, N. (Productores) y Ford, J. (Director). (1940). *The Grapes of Wrath* [Película] EU: 20th Century Studios.

Davey, B. (Productor) y Gibson, M. (Director). (2004). *The Passion of the Christ* [Película] EU: Newmarket Films.

Lasala, J. E. (Productor) y Colomo, F. (Director). (1977). *Tigres de Papel* [Película] España: Salamandra P.C.