

**El Cine Quinqui: Transgresión en las masculinidades retratadas en el cine postfranquista
de la Transición**

by

Monserrat García Rodenas

A Master's thesis submitted to the Graduate Faculty of
Auburn University
in partial fulfillment of the
requirements for the Degree of
Master of Hispanics Studies

Auburn, Alabama
May 05, 2019

Palabras clave: quinqui, nuevas masculinidades, rol de género, mirada masculina, countercinema

Copyright 2019 by Monserrat García Rodenas

Approved by

Traci S. O'Brien, Department Chair of Foreign Languages and Literatures
Jorge Muñoz, Associate Professor of Foreign Languages and Literatures
Daniel Vergara, Assistant Professor of Foreign Languages and Literatures
Jana Gutiérrez, Associate Professor of Foreign Languages and Literatures

Abstract

Spanish transition to democracy (1975-present) accelerated the process of searching for new identities and film narratives depicted what had been censored and repressed during the dictatorship. This master's thesis is restricted to the period of the Spanish Transition according to the concerns portrayed in the so-called "quinqui cinema" and the appearance of new masculinities and gender roles which may have been internalized as beliefs, values and opinions in Spanish society. Quinqui cinema reflects a changing mentality and the spectator's gaze is transferred. Through the analysis of its main male protagonists will be highlighted what aspects offer a new way of understanding masculinity and which gender roles challenge the patriarchal model.

Resumen

En España la llegada de la democracia en 1975 aceleró el proceso de búsqueda de identidades y la narrativa cinematográfica se centra en plasmar todo aquello que había sido censurado y reprimido anteriormente durante la dictadura. Este trabajo se ciñe al periodo de la Transición retratado en el cine quinqui y a la aparición de nuevas masculinidades y roles de género que se construyen para influir en las creencias, valores y opiniones de la sociedad española. El cine quinqui refleja este cambio de la mentalidad española y traslada la mirada de las cámaras y, por lo tanto, la del espectador, a los suburbios, a la periferia. Mediante el análisis de sus principales protagonistas masculinos se destacará qué aspectos ofrecen un nuevo modo de entender la masculinidad y desafían el modelo patriarcal y cuáles no.

Acknowledgments

En primer lugar, me gustaría mostrar mi sincera gratitud a mi supervisor, el Dr. Jorge Muñoz, que me ha brindado una ayuda inestimable para dar forma a esta tesis y a sobrevivir a estos dos años de master. También me gustaría dar las gracias a todos los profesores del master de español y a mis compañeros de promoción porque sus aportaciones en clase y en la oficina me han inspirado para trabajar duro. Pero sobre todo a aquellos que se han convertido en mi familia: Juan Berrios, Marina Cuartero, Lucía Gómez, Jesús Játiva, Marina Martínez, Alejandro Ramos, Miguel Ángel Riesco y Gabriel Vasquez. Vuestra paciencia, mimo y aliento en los momentos más duros han hecho que esta estancia en Auburn signifique tanto para mí.

Más allá de eso, debo agradecerle a mis padres todos los sacrificios que han hecho por mí, cuñadas, sobrinos y amigos cercanos por su ayuda, apoyo constante y las cañas de toda una vida.

También me gustaría agradecer especialmente a Juanito el enseñarme a leer con *Goofy* y *sus amigos* hace ¿veintisiete? años ya y transmitirme su pasión por la literatura y su buen humor ante cualquier circunstancia.

Julián: estés donde estés, en nuestros corazones y recuerdos siempre serás el mejor y más inolvidable quinquí de todos.

Table of Contents

Abstract	ii
Acknowledgments	iii
List of Illustrations	vi
1: Introducción	1
1.1 Objetivos y metodología	1
1.2 Marco teórico	2
1.3 Estado de la cuestión	8
1.4 Contexto histórico-social: qué es lo quinquí (y qué no)	12
2: El cine quinquí	20
2.1 Características y técnicas	20
2.2 Protagonistas y artífices del cine quinquí	24
3: El cine quinquí de José Antonio de la Loma	27
3.1 <i>Perros Callejeros</i> (1977)	31
4: El cine quinquí de Eloy de la Iglesia	47
3.1 <i>Navajeros</i> (1980)	49
3.2 <i>La estanquera de Vallecas</i> (1987)	65
5: Conclusión	80
6: Limitaciones del estudio	83
Bibliografía	80

List of Illustrations

Ilustración 1	32
Ilustración 2	32
Ilustración 3	34
Ilustración 4	34
Ilustración 5	37
Ilustración 6	37
Ilustración 7	39
Ilustración 8	39
Ilustración 9	40
Ilustración 10	40
Ilustración 11	41
Ilustración 12	41
Ilustración 13	45
Ilustración 14	45
Ilustración 15	46
Ilustración 16	46
Ilustración 17	46
Ilustración 18	46
Ilustración 19	52

Ilustración 20	52
Ilustración 21	52
Ilustración 22	52
Ilustración 23	53
Ilustración 24	53
Ilustración 25	54
Ilustración 26	54
Ilustración 27	55
Ilustración 28	55
Ilustración 29	56
Ilustración 30	56
Ilustración 31	56
Ilustración 32	56
Ilustración 33	58
Ilustración 34	58
Ilustración 35	59
Ilustración 36	59
Ilustración 37	59
Ilustración 38	59
Ilustración 39	60
Ilustración 40	60
Ilustración 41	62
Ilustración 42	62

Ilustración 43	63
Ilustración 44	63
Ilustración 45	64
Ilustración 46	64
Ilustración 47	67
Ilustración 48	67
Ilustración 49	67
Ilustración 50	67
Ilustración 51	68
Ilustración 52	68
Ilustración 53	69
Ilustración 54	69
Ilustración 55	70
Ilustración 56	70
Ilustración 57	71
Ilustración 58	71
Ilustración 59	72
Ilustración 60	72
Ilustración 61	73
Ilustración 62	73
Ilustración 63	75
Ilustración 64	75
Ilustración 65	77

Ilustración 66	77
Ilustración 67	78
Ilustración 68	78
Ilustración 69	79
Ilustración 70	79

Luz en la sombra:
los faros del Patrol
iluminan la noche
(*Jaikas*, Colectivo TFV)

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Objetivo y Metodología

Este trabajo tiene por objeto el estudio histórico y documental de la construcción de nuevas masculinidades españolas y roles de género durante la Transición española (1975-1982) atendiendo al reflejo de la realidad que muestra el cine quinquí. Analizando los personajes principales masculinos se puede evidenciar que la masculinidad no es un concepto estable y definitivo y demostrar, por el contrario, que está en un proceso de transformación continua aun cuando las circunstancias externas (económicas, sociales y políticas) no le son favorables. Por ello, se ha escogido el cine quinquí, un género cinematográfico que ofrece un testimonio muy cercano a la vida cotidiana de la España de la Transición. Además, es un cine especialmente masculino y ambientado en una época relevante en la cultura del país por lo que se puede observar cómo se comienzan a introducir nuevos roles de género en la gran pantalla para deconstruir la matriz heteropatriarcal y normativa arraigada durante el franquismo.

Para ello, en primer lugar, se realizará un visionado de una selección de películas pertenecientes a este género cinematográfico por orden cronológico, así como lecturas, entrevistas y noticias de prensa que ofrecen información detallada del género y sus protagonistas. Después, se analizarán los personajes principales de tres de estas películas.

Las elegidas son *Perros callejeros* (1977), por ser la pionera que se enmarca en el género de la mano del director José Antonio de la Loma (1924-2004); *Navajeros* (1980) por la innovación crítica que aporta su director, Eloy de la Iglesia (1944-2006), al universo quinquí; y del mismo director, *La estanquera de Vallecas* (1987), porque una década después, es considerada la última obra del cine quinquí y se encuentran múltiples elementos que señalan el cambio político y social que España había atravesado con la llegada del socialismo.

El cine quinquí, a menudo denostado por su baja calidad cinematográfica y convertido en cine de culto por otros¹, presenta estereotipos tradicionales de incalculable valor como el del “macho ibérico”, el adolescente en proceso de formación emocional, intelectual y sentimental o el hombre adulto estancado en plena crisis de la mediana edad. De modo que, mediante el análisis de sus protagonistas masculinos, se señalarán los elementos representativos del prototipo de masculinidad hegemónica proyectados por el ideario patriarcal que convivía en la sociedad, así como nuevas formas de vivir y entender la masculinidad. Ya que el cine quinquí muestra la actualidad de aquella época, se hará necesario un estudio de la situación de España en esa década, así como del origen y evolución del término quinquí.

1.2 Marco teórico

¹ Dentro del libro *Spanish Erotic Cinema* (2017) se señala que este interés por el fenómeno quinquí está ligado al revisionismo histórico y social en el que se enmarca, conllevando así su correspondiente estudio. También parece fundamental la exposición *Quinquis de los 80: cine, prensa y calle* celebrada en 2009 en el Centro de cultura contemporánea de Barcelona y comisionada por la ya citada Amanda Cuesta y su hermana Mery Cuesta. Su popular acogida hizo que se trasladara un año después a La Casa Encendida, en Madrid, posteriormente a La Alhóndiga Centro de Arte y Cultura en Bilbao y, posteriormente, al Centro de Historia de Zaragoza. El fenómeno quinquí ha alcanzado un reconocimiento más allá de lo cinematográfico, recuperando novelas, recortes de medios de comunicación y prensa.

En palabras del Dr. Whittaker en su artículo “Sonorous Flesh: The Visual and Aural Erotics of Skin in Eloy de la Iglesia’s *Quinquí* Films” “While long derided by critics, cine quinquí has acquired something as a cult status in recent years, and de la Iglesia’s films are no exception. (154).”

Los personajes analizados cuentan con un factor en común, y es que atendiendo a los planteamientos del sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002) en su obra *La dominación masculina* (1998) los esquemas correspondientes a la división sexual y los roles de género obedecen a su forma de vida y organización social. Su comportamiento en el ámbito personal y privado, la violencia que los rodea, la afectividad y las relaciones para con otros hombres y mujeres está por tanto condicionado por su bajo nivel cultural y profesional dentro de un escenario concreto: un reciente estado español democrático. El antropólogo Philippe Bourgois, influenciado por Bourdieu y Foucault, en su obra *Righteous Dopefiend* (2009) desarrolla el concepto *habitus étnico*² para hablar de los fenómenos de marginación y discriminación en las últimas décadas en los Estados Unidos. La “teoría del abuso Lumpen”³ del autor reconoce que, aunque la sociedad es consciente de la problemática, se mantiene complaciente con su vida cotidiana y tiende a culpar a los sujetos de manera individual sin considerar los factores sociales y estructurales. De modo que, la construcción de la identidad masculina del cine quinqu guarda una conexión con la violencia simbólica ejercida por el estado sobre los grupos sociales minoritarios. Los quinquis, como lumpenproletariado, personifican dinámicas abusivas en sus interacciones con individuos, familias, instituciones, fuerzas económicas, mercados laborales, valores culturales e ideológicos, y, en última instancia, a sí mismos. De modo que, desde su marginalización y falta de poder, los

² El término latino *habitus* es un concepto desarrollado por el anteriormente citado Pierre Bourdieu en su obra *El sentido práctico* (1980) para expresar todas aquellas estructuras sociales tradicionales que no son cuestionadas, que son adquiridas por transmisión histórica. De este modo, podemos hablar de *habitus* de clase, de principios, sociales, culturales, etc.

³ Lumpenproletariado es un término acuñado por Karl Marx y empleado por primera vez en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* (1852) para designar a las personas del entorno urbano que viven al en entornos degradados, al margen o por debajo del proletariado, no están integradas en la sociedad, no tienen conciencia de clase y su modo de subsistencia se reduce a la caridad o la criminalización. El rapero Ricardo Romero Laullón, conocido como Nega, habla del lumpenproletariado como “el que roba la moto del vecino en lugar de ir a robar a los barrios ricos” (227), fenómeno que se estudiará en profundidad en *La estanquera de Vallecas*.

personajes masculinos quinquies tratan de reforzar su imagen viril al mostrarse diferentes y superiores, tanto con respecto a las mujeres como al resto de los hombres que no se ajustan a las normas de masculinidad hegemónica. Dichos protagonistas masculinos comparten entre sí una serie de características que les ofrece una cierta sensación de inclusión y colectividad, así como para reivindicar su posición de poder y privilegios perdidos. Dichos rasgos comunes son: una profunda desigualdad de clase (son hijos de obreros, pero excluidos del sector laboral y educativo), una experiencia de abuso institucional sistemático, y una creciente criminalización y vigilancia, tanto por las fuerzas de seguridad del estado como por la sociedad, efecto de la consolidación de la penalidad neoliberal postfranquista.

Como herramienta metodológica, se estudiará la narrativa audiovisual de las películas seleccionadas mediante el prisma de la crítica psicoanalista y la teoría fílmica feminista. A finales de los años sesenta y durante la década de los años setenta, un grupo de intelectuales del Reino Unido desarrolló la teoría feminista dentro de la crítica cinematográfica. El crítico londinense John Berger en su ensayo crítico *Ways of Seeing* (1972) ofrece un nuevo modo de entender las implicaciones de género y la construcción de los personajes y tramas en el arte, así como la construcción que el patriarcado articula en torno a la relación entre espectador-película. Los estudios de Berger fueron muy influyentes ya que permitió reflexionar acerca de los constructos culturales que llevan a interpretar y comprender una imagen porque “detrás de cada mirada, hay un juicio”.⁴

Berger justifica que ya en el “Génesis” la mujer es castigada con su desnudez tras morder la manzana, se le castiga subordinándola al hombre y el hombre se convierte así en

⁴ "John Berger - Ways of Seeing / Modos de ver (Ep. 2) Subtitulado (CC)." *YouTube*, 8 Julio 2015, https://www.youtube.com/watch?v=X_INBC_ijIQ

el agente de Dios. La desnudez femenina se convierte en un castigo y es la mirada del otro lo que causa vergüenza, no la desnudez en sí misma, ya que el desnudo implica saberse visto por el espectador. Del mismo modo, argumenta Berger, en el arte, la pasión sexual femenina suele ser minimizada para que el espectador masculino sienta que tiene el monopolio de esa sensación. Los artistas masculinos fantasean y falsean el cuerpo de la mujer, maximizando el erotismo de su imagen y comportamiento (con enormes pechos, mirada sensual y pelo sedoso, por ejemplo), pero ninguna mujer como espectadora se puede sentir identificada al mirar esas imágenes, ya que no hay veracidad ni fidelidad, solo están creadas y destinadas para satisfacer el placer sexual masculino. Además, una cualidad para ejercer atracción sobre el hombre es la pasividad de la mujer en la pantalla, concibiendo a éste como fuente de actividad, valor y poder. Partiendo de Berger, se observará si las mujeres de las películas seleccionadas están en el centro de la acción, si su ausencia toma protagonismo, si por sus conversaciones y secuencias son figuras activas o pasivas. También los planos e imágenes de sus cuerpos, desnudos y sexualidad, si tienen justificación en el argumento narrativo y/o si solo sirven como catalizador para las ambiciones masculinas.

Por su parte, la teórica oxoniense Laura Mulvey, en su ensayo de 1975 “Visual Pleasure and Narrative Cinema” planteó la problematización y el cuestionamiento de las representaciones de la mujer en la gran pantalla, desafiando la llamada “teoría de la mirada”. Mulvey, al igual que Berger, afirma que dicha mirada cinematográfica está realizada desde una posición patriarcal, lo que denomina “male gaze”, que exige la presencia visual de la mujer convertida en un mero objeto de contemplación erótica, prisionera y silenciada. En la siguiente cita:

Lo que cuenta es lo que la heroína provoca, o más bien lo que representa. Ella, o más bien el amor o el odio que inspire al héroe, si no la preocupación que siente por ella es lo que lo hace actuar del modo en que lo hace. En sí misma la mujer no tiene la menor importancia. (Mulvey 27)

De este modo, el discurso fílmico se entiende como una práctica de persuasión en la que el emisor, el director, intenta influir de alguna manera en el receptor, un público tradicional y masculino, propagando los llamados *roles de género*. Freud en *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905) establece la escopofilia o el deseo de mirar como uno de los componentes “normales” de la sexualidad. Mulvey sostiene que la escopofilia es extrapolable al fenómeno de la proyección cinematográfica, que constituye una experiencia privada para que el espectador pueda mirar y que esta acción le reporte placer, un modo de vivir sus fantasías y obsesiones. De este modo, la mujer aparece como un doble objeto erótico: el de los personajes de la trama y como objeto erótico del espectador a través de primeros planos de piernas, pechos, rostro, etc. El protagonista masculino se suele perfilar como un yo-ideal del espectador, de modo que Mulvey aboga por la destrucción del cine narrativo y del placer visual, propone transformar dichos roles: de objeto de placer a objeto de lucha. Por supuesto, clama también una liberación de la mirada, tanto de la cámara como del espectador. La cámara debe ponerse al servicio de una ideología que muestre una representación de la “imagen de la mujer” dentro de la práctica feminista.

Mulvey, así como Claire Johnston, sentaron las bases de un cine libre de ideología sexista y patriarcal. Johnston en su ensayo “Women’s cinema as countercinema” (1979), se pregunta por qué la ausencia de filmes desde la perspectiva de la mujer y señala la necesidad de orientar un placer visual y narrativo que vaya más allá de la caracterización

positiva/negativa de los personajes femeninos y que sea para disfrute de la mujer, lo que denomina *contra-cine*:

La mayor parte de los escritos sobre los estereotipos de las mujeres en el cine toman como punto de partida una visión monolítica de los medios como represivos y manipuladores. De esta forma, se ha visto Hollywood como una fábrica de sueños que produce un producto cultural opresor. [...] La idea de la intencionalidad del arte que implica este punto de vista es extremadamente engañosa y retrógrada y cortocircuita la posibilidad de una crítica que pueda mostrarse útil para el desarrollo de una estrategia para el cine de mujeres. (209)

El *contra-cine* de los años 70 critica el colonialismo, el capitalismo y el sistema de producción de Hollywood. Pone su foco en democratizar el arte y cuestionar las injusticias, creando un nuevo lenguaje cinematográfico politizado para criticar a la sociedad y expresar las inquietudes de toda una generación. Mulvey y Johnston proponen un análisis de la función que cumplen los personajes femeninos en los textos fílmicos y organizar así un nuevo universo narrativo. Dicho esto, son los movimientos feministas los principales agentes de que surgieran las nuevas masculinidades. Ambos movimientos buscan acabar con las estructuras sociales arcaicas que limitan las libertades de ciertos colectivos en lucha por sus derechos civiles y sociales e invalidar la idea de que existe una exclusiva forma de ser mujer y hombre. Las nuevas masculinidades pretenden normativizar nuevos modelos y formas de ser hombre, reformular la masculinidad tradicional, deconstruir los valores asociados al género, acabar con los estereotipos y las desiguales distinciones que se construyen en torno al género. Esa transformación de la masculinidad también lleva consigo la liberación homosexual, la lucha por erradicar la heteronormatividad en favor de la liberación sexual. A

este cuestionamiento de los modelos hegemónicos de la masculinidad y la feminidad han ayudado las aportaciones del psicoterapeuta y Director del Centro de Estudios de la Condición Masculina de Madrid, Luis Bonino.

Del cine quinquí se suele recordar la jerga cheli tan carismática, los momentos de tensión (peleas, drogas, robos, persecuciones), la música y los chistes. No es un cine especialmente femenino; de hecho, se concibe desde una mirada tan masculina que los personajes femeninos llegan a parecer una molestia, irritantes, que se interponen entre los héroes quinquís; y el espectador no piensa en las mujeres, madres, hermanas e hijas, personajes eternamente secundarios. Sin embargo, Bonino afirma que, puesto que los hombres definen su masculinidad en contraposición a “lo femenino”, demostrando dotes de agresividad y dominio ante la mujer, es necesario que el hombre tome cierta conciencia de sus privilegios de género para poder comprender cuáles son los factores que componen el modelo tradicional de masculinidad y cuáles son los daños y limitaciones que conlleva dicha construcción. Para ello, se analizarán estas películas como “contra-cine” por su forma y técnica, y observar qué constituye en ellas la masculinidad hegemónica, entendido esto como “toda serie de falacias atribuidas al género masculino” (Bourdieu, 40). Se examinará así la función que desempeñan los personajes masculinos en las películas seleccionadas y se destacará qué aspectos ofrecen un nuevo modo de entender la masculinidad y desafían el modelo patriarcal y cuáles no.

1.3 Estado de la cuestión

Marsha Kinder reduce el estereotipo cultural de la España de la Transición a una determinada imagen romantizada —la de la España cañí anclada en el régimen franquista de exacerbada beaticidad, flamenco y corridas de toros (76-77)— que encasilla determinadas

prácticas artísticas a un ambiente minoritario que colisiona a menudo con el esnobismo intelectual y cultural. La Transición, como periodo de grandes cambios políticos, no fue menos y también afectó a la producción cultural. Al principio se crea un modelo de cine nacional español para poder hacer frente a la hegemonía norteamericana y asentar una base. Natalia Ardánaz sentencia: “en nuestro país el cine camina al son de los cambios políticos, protegido por el Estado para sobrevivir debido a la carencia de una estructura sólida que garantice su independencia.” (159).

El historiador catalán Javier Tusell en su obra *Dictadura franquista y democracia* (2005) afirma que el cine postfranquista acentuó las diferencias entre dos posturas ya de por sí complejas de conciliar en la posmodernidad: la baja y alta cultura. Por un lado, proliferaron las películas que pretendían remodelar y modernizar la industria, con cierto empeño por abordar acontecimientos históricos del pasado: la República, la Guerra Civil, la posguerra, etc. Fueron muchos los directores –por citar algunos: Juan Antonio Bardem, José Luis Garci, Alfonso Ungría y Pedro Olea– que se dedicaron a revisar la historia nacional y que pretendían reconstruir la identidad española tras cuarenta años de represión dictatorial. La narrativa cinematográfica de estos directores se centra en retratar y reconstruir todo aquello que había sido reprimido anteriormente. Para ello, crean un cine más elaborado intelectualmente en el que plasmar esa obsesión por la búsqueda de la verdad, por la reconstrucción de hechos históricos. Como dice Chris Perriam en la introducción de su libro, durante dichos años, la figura principal femenina en la gran pantalla solía pertenecer a una folclórica que encarnase los ideales de feminidad de la época, tales como Sara Montiel, Imperio Argentina y Ana Mariscal, asociadas todas ellas a la imagen nostálgica de “la canción española”. En el otro lado, sus compañeros masculinos respondían a un ideal de masculinidad muy concreto.

Francisco Rabal, Fernando Fernán Gómez, José Luis López Vázquez, Fernando Rey o José Sacristán protagonizaron papeles principales de hombres sin debilidades. La construcción de la identidad masculina está por tanto construida alrededor de valores como la virilidad, entendida por el estereotipo de hombre fuerte, exitoso, capaz, confiable y ostentando poder y control.

Opuestamente distinto al cine documental e histórico, aparece un género de fácil consumo alejado del lenguaje literario y documental que, según afirma Álvaro Rodríguez Díaz, es puramente español: el cine del destape.⁵ La llegada de la democracia aceleró el proceso de búsqueda de nuevas identidades y roles de género. La narrativa cinematográfica se centra en plasmar todo aquello que había sido censurado y reprimido anteriormente durante la dictadura, y construye nuevos sujetos colectivos para influir en las creencias, valores y opiniones de la sociedad española, como ocurre en el cine de destape y posteriormente, con la movida madrileña. Con la desaparición de la institución censora en 1976, se inicia un aperturismo en el ámbito de la cultura y el cine del destape emplea el desnudo y el erotismo como reclamo para atraer al público a las salas. Comedias de enredos cuya seña de identidad era el contenido erótico, como las dirigidas por el madrileño Mariano Ozores, Pedro Lazaga y Luis María Delgado, se supone que contribuían a “modernizar” a la sociedad, pero únicamente estaban destinadas al consumo fácil de espectadores masculinos. De guiones simples, escenas de sexo gratuito y cuerpos desnudos de mujer, con destacados

⁵ Destacable citar aquí el fenómeno del landismo, acuñado por el apellido de uno de sus actores más insignes, Alfredo Landa (1933-2013). En palabras de Rodríguez Díaz, estas comedias representaban las aspiraciones del español medio, permitiendo una fácil identificación. En la siguiente cita define el landismo: “En todas y cada una de ellas se contienen patrones muy rodados, como por ejemplo, el macho español reprimido que corre tras las mujeres buscando relaciones con españolas más bien frías y nada insinuantes, frente a extranjeras sensuales y receptivas, más por exotismo que por verdadero deseo, además de situaciones ridículas o cómicas que provocan la carcajada fácil entre el público” (103).

y repetitivos primeros planos dirigidos a pubis, nalgas y pechos, el cine de destape fue un fenómeno popular y muy comercial que no mostraba ningún tipo de contenido político o social, y que lo único que buscaba era liberar el deseo masculino tras años de férrea moral católica impuesta. Este cine reflejó y extendió unos estereotipos muy concretos de masculinidad y feminidad: la mujer extranjera liberada frente a la reprimida –pero decente– mujer española, y el “macho ibérico”, hombre galante, conquistador y cuyo “male gaze” domina el discurso cinematográfico.

Por último, como es en el caso del cine quinquí, aparece una generación de artistas de actitud radical y rupturista, faltos de apoyo institucional que acogiera sus nuevos proyectos, que algunos historiadores y críticos como Javier Tusell e Isolina Ballesteros denominan “generación del desencanto”.⁶ Para estos, la producción artística no se divide entre representar un nuevo modelo idílico de estado español o una revisión del pasado, sino que pretenden plasmar la pluralidad del país y ser un foco de resistencia de la ideología capitalista –patriarcal, sexista y elitista–. Para ellos, la Transición no constituye un cúmulo de éxitos políticos, sino que hay una realidad social marginada y reprimida. De esta manera, entre 1977 y 1985, surge un cine de corte más social, melodramas desagradables para el espectador que reflejan los problemas de los marginados de la democracia española. Los personajes masculinos pertenecen a un microcosmos olvidado, opresivo y claustrofóbico del que no parecen poder salir. Dan una visión de crisis y el protagonista masculino a menudo

⁶ Acerca del término “desencanto”, Tusell declara:

... el cambio que ha experimentado el concepto desde 1975 ha sido de tal calibre, tanto por la modificación de su significado como por su centralidad en el lenguaje político dentro y fuera de España, que casi se puede considerar un neologismo de sentido: sin ser ni mucho menos una palabra nueva, se ha llenado hasta tal punto de un nuevo contenido, que desde la famosa «tercera ola democratizadora» ha cobrado un protagonismo insospechado en la terminología política de las tres últimas décadas. En el caso español, la futura evolución del concepto estará fuertemente condicionada por el éxito o el fracaso de una operación deslegitimadora de la «primera transición» que, paradójicamente, lleva implícita una revitalización del propio concepto y de los términos y expresiones asociados a él, como consenso, ruptura, reforma y pacto. (89)

aparece impaciente, malhumorado, irritable, con una actitud hostil e inquieta. Es un hombre abrumado por un pesimismo crónico, consciente de la falta de oportunidades. Analizar su aspecto físico, indumentaria, acciones y diálogos; su modo de relacionarse y su conducta sexual resultará clave para definir el perfil de dichas construcciones de género.

Los personajes femeninos, por su parte, todavía se debaten entre lo que quieren ser y lo que todavía son, en un fiel reflejo de la situación del país. Casi todos estos personajes habían sido educados dentro de unos patrones católicos, bajo una férrea idea de pecado, arrepentimiento y sumisión. Sin embargo, muestran una madurez y perspectiva más avanzada y aperturista que sus compañeros de reparto varones. No se esconden ni se avergüenzan de su propio cuerpo desnudo, sienten y desean sin tapujos, y mantienen relaciones sexuales sin la presión judeocristiana de pensar en las consecuencias. Son los hombres los que obstaculizan su avance, envenenan sus expectativas con comportamientos sentimentales erráticos, cargados de infidelidades, conflictos económicos y familiares, alcoholismo, drogodependencia y falta de compromiso. Si el lumpen permanece silenciado, son las mujeres de barrio las que más invisibilizadas se encuentran en casi todos los documentos audiovisuales españoles de la época. Su baja autoestima, unida a los obstáculos económicos y sociales, las convierte en mujeres huidizas que no querían ser madres ni esposas porque temían lo que veían en sus propias madres (separadas, pobres, etc.). Muchas de las protagonistas femeninas utilizan su sexualidad para prostituirse. Su lucha de clase es inexistente porque permanecen sometidas por una sociedad heteropatriarcal e incipientemente capitalista que las convierte en lo que Mulvey denomina *mujeres irrepresentables*.

1.4 Contexto histórico-social: qué es lo quinquí (y qué no)

La editora Amanda Cuesta, en el prólogo “Los quinquis del barrio” con el que comienza *Crónicas quinquis* (2015) de Javier Valenzuela, sitúa el surgimiento del fenómeno en los años del desarrollismo franquista en España. El auge del trabajo pesado en la industria junto al éxodo rural de la población propició un enorme crecimiento demográfico y urbanístico. Según datos demográficos recogidos por el Instituto Nacional de Estadística, la provincia de Madrid, por ejemplo, pasó de 1.823.418 habitantes en 1950 a 4.686.895 habitantes en 1980.⁷ La respuesta del régimen fue la creación en los años sesenta de los Planes de Urgencia Social y la Unidad Vecinal de Absorción (U.V.A), planes mediante los que se construyeron nuevas barriadas y zonas industriales en los alrededores y periferias de las grandes ciudades de manera descontrolada y veloz, como la Elipa o San Blas en Madrid, La Mina en Barcelona, Ocharcoaga en Bilbao y similares en Valencia. En palabras de Cuesta: “Lejos de resolver los problemas sociales derivados de la inmigración masiva y el desarraigo, lo único que hicieron estas soluciones urbanísticas fue trasladarlos a la periferia y maquillarlos bajo lo que acabó recibiendo la denominación popular de barranquismo vertical” (2). Copados por bloques de viviendas de entre cuarenta y sesenta metros cuadrados sin ninguna prestación ni servicios (agua, luz, hospitales, alcantarillado, escuelas, etc.) se asentaron miles de familias. En medio de estas carencias es donde una juventud perteneciente a familias obreras creció y, alejada de las instituciones, empezó a desarrollar actividades delictivas, generando lo que se conoció en los 70 y 80 como “fenómeno quinquí”.

Dentro de este contexto, puede decirse que los quinquis eran jóvenes y adolescentes de origen social bajo que vivían en el extrarradio, en los cinturones obreros de las grandes

⁷ Consultar tabla con cifras del Instituto Nacional de Estadística de España – Censos y cifras oficiales de población (período 1900-1991) www.ine.es Consultado el 27 de diciembre de 2018.

ciudades españolas. En esas barriadas del extrarradio construidas durante los años del desarrollismo franquista para cobijar a la clase trabajadora y a la emigración rural, los quinquis habitaban un escenario de pobreza y desamparo. Diametralmente diferente a las imágenes de progreso que difundían los aparatos oficiales durante la Transición, ya que sus vidas estuvieron marcadas por el paro, la marginación, el desarraigo, la delincuencia o la drogadicción. En muchas ocasiones, víctimas de la prisión y la heroína, sin empleo y sin futuro, no contemplaban más opción que el robo. Representaron la cara oculta, la conciencia invisible de una España en la que una parte de la población accedía a un precario bienestar. Pese a ser personajes urbanitas, alejados del medio rural más cercano a la “España negra y profunda”, se observa como los quinquis cohabitan en un moderno espacio urbano sin mezclarse en él y cómo las diferencias de poder y estatus los lleva a un estado de resistencia.

Tal y como recoge Mery Cuesta en el catálogo *Quinquis dels 80* (2009) y de igual manera a como José A. Rioja aseguraba en *La España de los años 20 en el lenguaje* (1990), el origen etimológico de la palabra “quincallero” proviene de vendedor de quincalla. Del francés *quincaille* originándose la etimología a través de una onomatopeya: el ruido que hacía el tintineo de esos metales baratos al golpearse entre sí, ya que habitualmente se llevaban todos juntos en un mismo paquete. En Francia las ferreterías se llaman *quincaillerie*, de modo que la quincalla son objetos de metal de escaso valor como bisutería, tijeras, llaveros, monedas antiguas, etc. El quincallero sería el vendedor ambulante que va por los mercadillos con ese tipo de objetos a la venta. Aunque difiere Rioja “es el maleante que, organizado en banda, se encubre como tal vendedor en ferias, mercados, romerías y verbenas” (81). El carácter nómada de este grupo de delincuentes, así como sus frecuentes delitos en este sector

hizo que la policía y la guardia civil usara el apócope “quinqui” para referirse a estos grupos de bandoleros urbanos.

Ya que las desigualdades etnográficas no son el objeto de este trabajo, merece atención clarificar las diferencias entre quinqui y gitano, ya que, erróneamente, aparecen a menudo como sinónimos. Desde el privilegio social y económico se tiende a señalar a cualquier individuo de barrio marginal como gitano, eliminando las culturas y tradiciones del sujeto y su entorno, generalizado por el espacio físico, la estética, simbología y léxico. Son muchos los libros y artículos que, confundidos por el carácter nómada y conflictivo, no marcan la distinción entre unos y otros. Por ejemplo, los autores de *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema* afirman que los quinquis: “... connected with criminals and marginalized populations from deprived urban estates who sold themselves for money, here it goes hand-in-hand with immigration” (86). Sin embargo, Pietsie Feenstra en su obra *New Mythological Figures in Spanish Cinema: Dissident Bodies Under Franco* (2011) clarifica la diferencia entre ambos grupos:

The gypsies have their own culture, based on customs and traditions, while a quinquí is a member of a marginalized group, without a specific folklore... Doubtless the term quinquí is pejorative, related to marginalized groups who make their living illegally or at the fringes of mainstream society (232).

Tanto en *Perros callejeros* como en *Navajeros* aparecen personajes secundarios que son de etnia gitana, pero sus apariciones son meramente anecdóticas y estereotipadas, son papeles que no suponen relevancia para la trama de dichas películas y sin interés para el estudio de los roles de género que se propone. Como minoría al margen de la sociedad española sería interesante en un futuro estudiar su representación en la gran pantalla, sin

embargo, en este estudio en particular, su diferenciación étnica no constituye ninguna función en el análisis de masculinidad e ideología de género.

En el documental “Quinquis” (2018), el rapero “El Coleta” señala la importancia de la música en el cine quinquí –rumba, flamenco– lo cual también podría ser un elemento conflictivo en la categorización gitanos/quinquis. La música flamenca actual es una amalgama de cultura popular, andaluza, gitana y quinquí que, a menudo, nace en la calle o en las cárceles y que habla de violencia, pobreza, amor y drogas. De modo que este tipo de música refleja las vivencias personales de ambos grupos, ya que como Nega matiza “en España hay tres mil viviendas y Cañada Real y allí lo que hay son quinquis y gitanos, la España cañí que se insulta y menosprecia, que la sociedad no acepta”. Por tanto, tienen en común que este tipo de música les insufla un mensaje de resistencia frente a la falta de esperanza y oportunidades.

Muchas familias de extrarradio, acostumbradas a la vida rural, a la libertad de callejear sin peligro en áreas reducidas en las que se conocían unos a otros, permiten a estos jóvenes crecer libremente en los arrabales de la gran ciudad sin la protección de la presencia familiar que pasa largas jornadas en sus puestos de trabajo. Estos jóvenes comienzan a realizar pequeños hurtos callejeros de escaso valor con los que obtienen dinero fácil y rápido (tirones de bolsos, robos de motos y bicicletas, principalmente). Muchos de estos atracos son realizados en ocasiones por púberes de 11-12 años con escopetas o a punta de navaja, moviéndose en reducidas cuadrillas como bandoleros en joyerías, gasolineras, farmacias y pequeños negocios de barrio en los que los sistemas de seguridad eran nulos o escasos. Estos grupos de delincuencia juvenil van aumentando en peligrosidad, robando vehículos y perpetrando asaltos mayores, como bancos o polígonos industriales. El aislamiento que el

barrio supone a estos adolescentes unido a la falta de escolarización y otros problemas de la época, como el paro y la superpoblación urbana repentina, origina una generación con escasas posibilidades de prosperar y, de manera paralela a la evolución política del momento, surge una cultura callejera de marcado carácter patriarcal en la que afloran las contradicciones y los miedos de una época turbulenta en la historia de nuestro país.

El periodista Javier Valenzuela, en sus artículos escritos durante los años ochenta para el diario *El País*, aporta documentos policiales de la época que reflejan que la delincuencia de los quinquis era muy peligrosa y organizada, que empleaban un gran nivel de violencia que les llevaba a disparar a la primera de cambio y no resistirse. De esta manera obtenían objetos y vehículos robados de alta gama, más rápidos y mejores que los de la propia policía que, en aquel agitado clima político no estaba bien dotada técnicamente, se encontraban faltos de material o totalmente obsoletos para poder combatirles de manera eficiente. El ex guardia civil y periodista José Luis Cervero asegura en el documental “Quinquis” (2018) que muchos comandos tuvieron que comprar sus propios chalecos antibalas y armamento en subastas del ejército. Comienza así un periodo de agitada persecución policial, son muchos los policías caídos en servicio y más los jóvenes que acaban reclusos largas temporadas en centros de menores, donde se terminan conociendo entre ellos y organizando para futuras acciones delictivas. Para el sector más conservador del país, esa sensación de inseguridad ciudadana les facilita el argumento del “con Franco se vivía mejor”, reforzado por la prensa sensacionalista que desata una desproporcionada nostalgia del pasado y alerta sobre los peligros del extrarradio de las grandes ciudades.

A estas mitificadoras hazañas de criminalización se le suma, como bien ilustra Juan F. Gamella, la entrada y rápida difusión en España de la heroína (anteriormente se consumía

marihuana y hachís). Gamella en “Heroína en España, 1977-1996. Balance de una crisis de drogas” (1997) recoge el desconocimiento general que había en los años setenta sobre el consumo de esta droga. No solo no había información suficiente –limitada a determinados artefactos culturales como la novela de Burroughs *Yonquis* (1953), traducida por primera vez al español en 1976 o la música de Janis Joplin o Lou Reed⁸– sino que, acostumbrados al consumo de otro tipo de estupefacientes que producen un menor grado de dependencia y trastorno, las llamadas “drogas blandas”, se pensaba que la heroína no sería tan nociva ni mortal. Desgraciadamente, la heroína era una droga inicialmente muy barata, de modo que estos jóvenes se convertían en adictos de manera muy rápida. Puntualiza Gamella que:

Mientras que en el verano de 1978 los consumidores de heroína en España podían aún contarse por decenas o, a lo sumo, por centenares, en 1982 había ya en España decenas de miles de jóvenes que había aprendido a inyectarse opiáceos que conseguían en un creciente mercado negro, y que se consideraban a sí mismos adictos a la heroína (25).

De igual manera, a finales de los setenta la heroína comenzó a ser el foco de atención de los noticiarios que alertaban sobre los peligros de muerte por sobredosis, el aumento de consumidores jóvenes en colegios e institutos y aparecieron también los primeros centros de desintoxicación. La opinión pública comenzó así a asociar actividades delictivas con consumo de heroína. En esa época, era una droga de fácil acceso y precio bajo en Madrid,

⁸ Todos estos datos sobre la heroína en España los recoge Juan Carlos Usó en el blog *La Web Sense Nom*: <http://lwsn.net/article/nos-matan-con-heroina-juan-carlos-uso> (Accedido el 9 Enero de 2019) y Esteban Ordóñez en el diario digital CTXT (Accedido 9 enero 2019): <https://ctxt.es/es/20180117/Politica/17297/Esteban-Ordo%C3%B1ez-heroina-estado-esp%C3%A1a-arriola-droga.htm>

sobre todo en barrios como Malasaña y Chueca. Fue cuestión de tiempo que esta droga comenzara a popularizarse también en zonas socioeconómicas más bajas como en Vallecas, donde pequeños traficantes trapicheaban en parques y plazas. Su consumo comenzó a ser extendido y abundante por las zonas suburbanas y se convirtió en el motor de los pequeños hurtos: necesitaban pequeñas sumas de dinero de manera inmediata para poder paliar su adicción. El problema de la heroína en los años 70 y 80 se convirtió en un asunto político y económico que hacía que una juventud muy envalentonada quedara adormecida. El perfil que hace Gamella de los heroinómanos de la época es el siguiente, en semejanza con la España marginal lumpen anteriormente definida:

La mayoría de los heroinómanos españoles han sido jóvenes varones (hay cuatro hombres por cada mujer) que nacieron entre 1956 y 1970, con un bajo nivel educativo. Se trata de una población en la que predominan aquéllos con poca o ninguna cualificación educativa o profesional que les permita competir ventajosamente en el mercado de trabajo. Solo una pequeña porción de ellos ha accedido a la enseñanza universitaria. La gran mayoría ha padecido largos períodos de desempleo y subempleo durante la última década; muchos han acabado vinculándose a trabajos en los que no ven futuro y que no les satisfacen. Muchos han abandonado definitivamente el mercado de trabajo convertidos en un nuevo tipo de jóvenes minusválidos (28).

Si su propagación y popularidad fue o no un modo de control policial no es el objetivo de este proyecto. Sin embargo, apunta Gamella que no pudo ser un método importado de EE.UU –se habla de que el presidente Nixon para controlar el movimiento antibelicista hippie, a muchos comunistas o las ansias de rebelión de los *Black Panther* impulsó la

criminalización en torno a las drogas– porque “aunque haya conexiones entre ambos procesos, se trata de poblaciones muy diferentes tanto por las drogas que causan los problemas, como por las poblaciones que las usan, las pautas de uso y los estilos de vida asociados” (28). No obstante, es innegable que favoreció a las autoridades y jugó un flaco favor a una generación complicada en la que reformatorios, juicios y cárceles se convertían en cementerios llenos de vivos, nidos de heroína en los que se compartían jeringuillas, lo que hizo que se propagara también el sida en esa época.

2. EL CINE QUINQUI

2.1 Características y técnicas

La cultura audiovisual de la época constituye una pieza fundamental para entender y estudiar el punto de inflexión entre la ruptura del régimen franquista y la mirada hacia el futuro. Tras sufrir las consecuencias de la crisis del petróleo de 1974, se puede afirmar que España atravesó una larga depresión económica en los años de la Transición democrática. Cuando Felipe González llega al poder en 1982, España necesitaba remodelar su imagen de país dictatorial y proyectar una imagen moderna y aperturista al extranjero, especialmente en Europa. La Transición supone un proceso de apertura y, con este proyecto en mente, a las autoridades les interesó mucho apropiarse y potenciar a golpe de subvención todo lo que tuviera que ver con proyectar una imagen de país joven y desconectado del franquismo. El cine de Almodóvar, y en general “La movida” supone una superestructura cultural perfecta para la atracción de inversión extranjera, privatizaciones, impunidad y reconversión industrial y del neoliberalismo. Como afirma Lenore en su libro *Espectros de la Movida. Por qué odiar los años 80* (2018), “La movida” de los 80 fue la cortina de humo perfecta para entretener y alienar a las masas y enterrar a las clases obreras en un periodo de precariedad

laboral. Problemas sociales como: la superpoblación de las cárceles, el auge del consumo de heroína y los más de dos millones de parados eran excluidos del imaginario colectivo, ya que no había compromiso político en sus acciones artísticas.

De manera aislada, por otro lado, se gestó un verdadero movimiento independiente, de contracultura urbana y transgresora que fue silenciado por los medios. Es el cine que expresa de modo directamente visible y con sonido un reflejo de la realidad que ha sido frecuentemente olvidada por los libros de historia. Son varios los directores de cine que pusieron el foco en los cambios políticos y culturales de dicho periodo histórico, así como en las nuevas relaciones de poder y de identidad que comenzaron a establecerse. La aparición explícita de sexo, desnudos y cualquier práctica que conllevara ampliación de libertades son vistas por estos directores como necias estrategias para construir un nuevo discurso vinculado al cambio. Estos directores, interesados en la situación inestable en la que se hallaba la sociedad española, crean un cine políticamente posicionado e intentan llevar sus herramientas y recursos técnicos a los descampados, a la otra cara de la ciudad.

El cine quinquí retrata al oprimido, a una juventud con problemas de desempleo, delincuencia, consumo de drogas y profundas dificultades sociales. Traslada la mirada de las cámaras y, por lo tanto, la del espectador, a los suburbios, a la periferia, para retratar la realidad más cruda de la sociedad española. Para ello, se analizarán sus características principales, a saber: escaso nivel técnico, actores no profesionales y una experiencia estética complicada de entender fuera de su contexto espaciotemporal.

El cine quinquí es un cine austero, de poco presupuesto. Bebe del neorrealismo italiano y la nouvelle vague, empleando para ello una estética documentalista, rodando en escenarios naturales como barriadas y exteriores en lugar de estudios y decorados sofisticados. Además,

hay un uso escaso de maquillaje y vestuario, recursos de los que se valen los directores para enfatizar su visión subjetiva sobre la identidad de un grupo de adolescentes insolentes y atrevidos. La falta de artificio en torno a su imagen externa ayuda al hecho de que los protagonistas del cine quinquí no son actores, sino jóvenes que viven en los arrabales de una gran ciudad, en la que la crisis económica, el paro, las luchas vecinales por la obtención de servicios básicos, se dan la mano. Al igual que sus personajes, carecen de referentes y de esperanzas en el futuro, y sus pocas experiencias en la vida son negativas, refugiándose así en los amigos, el dinero, el sexo y las drogas, –de ahí que tengan continuos problemas con la policía–. Estas películas intentan recrear la inseguridad en las barriadas y también refleja nuevas formas de ocio como las máquinas recreativas, el auge de los cómics y la importancia de la música en la adolescencia como parte de su identidad.

El hecho de que José Luis Manzano (1962-1992) –actor principal de *Navajeros* y *La estanquera de Vallecas*– o “El Torete” (1960-1991) –el protagonista de *Perros callejeros* y *Perros callejeros II*– se interpreten a sí mismos, generó diversas polémicas. Para unos, eran unos actores de calidad cuestionable que casi no sabían leer los guiones, para otros, tiene un gran valor documental: transmiten verosimilitud y resultaban convincentes. Los diálogos son sencillos, plagados de palabras malsonantes, con el uso natural y espontáneo de la jerga callejera, el castizo cheli, el cual no tienen ni que fingir ni forzar.

El habla quinquí nació en los ambientes suburbanos y juveniles de las grandes ciudades españolas. Nace en la Transición y el término “cheli” fue acuñado por Francisco Umbral (1932-2007) en sus columnas de opinión para *El País* a principios de los ochenta.⁹

⁹ En concreto, de la titulada “Teoría del cheli”, publicada el 26 de febrero de 1980 https://elpais.com/diario/1980/02/26/sociedad/320367605_850215.html

Definido por el escritor madrileño como “una estructura dialectal ofensivo/defensiva que la juventud de hoy erige frente a una sociedad adulta”, acabó condensando su habilidad en dicha jerga con la publicación del *Diccionario cheli* en el año 1983. Lázaro Carreter en los años ochenta, caracteriza la jerga cheli con los siguientes rasgos:

- Generalmente hablado por varones de hasta 25 años
- Se truecan palabras, frases incompletas, deformación de vocablos y distorsiones sintácticas
- Estilo muy directo con vocativos expresivos del estilo: macho, tío, pollo, tronco, colega
- Aspiración de las /s/ finales que se convertían en jotas delante de las consonantes velares
- Tendencia al laísmo
- Elisión de la /d/ intervocálica
- Insultos muy extendidos y piropos creativos
- Fricción meridional de la /tʃ/
- Arrastramiento de la s

En resumen, es un fenómeno jergal con muy pocas posibilidades de expansión fuera del grupo social, geográfico y generacional. Al igual que los hablantes del cheli obedecen a unas condiciones determinadas, el cine quinquí se ciñe a un periodo concreto de tiempo y retrata una realidad que había marcado a toda una generación. La delincuencia juvenil, los hurtos y las drogas son retratados totalmente libres de censura y sus directores no buscan

Y en el siguiente, la periodista catalana Maruja Torres, recoge la noticia de la publicación de “Diccionario cheli” en marzo de 1983: https://elpais.com/diario/1983/03/10/cultura/416098806_850215.html

complacer a la audiencia, más bien lo contrario, asedian al espectador con códigos visuales grotescos y violentos, incómodos de mirar en ocasiones. La ausencia de final feliz y/o moraleja forma parte del compromiso social sin sutilezas que estos directores mantenían con la obra, trasladando una denuncia social y política de manera directa al espectador.

Así, mientras muchos actores y directores de la Transición quedaron encasillados en el género de la “españolada” y con el arquetipo del macho ibérico del cine de destape, el cine quinqu ayuda a moldear y dar importancia a aspectos a menudo poco considerados, como la marginalidad, las persecuciones y la realidad de unos adolescentes mitad criminales, mitad víctimas de los problemas atávicos que arrastraba España desde el Franquismo.

2.2 Protagonistas y artífices del cine quinqu

La realidad sobre la inseguridad ciudadana y la delincuencia juvenil que se vive en España a finales de los setenta llega al cine con el catalán José Antonio de la Loma (1924-2004), el primer director que aborda la temática quinqu en su película *Perros callejeros* (1977), que tuvo dos secuelas: *Perros callejeros II* (1979) y *Los últimos golpes de “El Torete”* (1980), así como la variante femenina, *Perras callejeras* (1985). El delincuente convertido en actor, Ángel Fernández Franco, también conocido como “El Torete” (1960-1991), es el protagonista de la trilogía, basada en la vida del delincuente conocido como “El Vaquilla”. Éste no pudo interpretarse a sí mismo porque se encontraba encarcelado en esos momentos –aunque en 1985 finalmente director y protagonista “real” se consiguen reunir y filmar “Yo, ‘El Vaquilla’”–. Influenciado por la estética setentera americana, con música funk y disco, junto al toque castizo de Los Chichos y Los Chunguitos, incluye persecuciones de coches con excesivo efectismo y espectacularidad, a imitación del cine de acción de

Hollywood,¹⁰ lo que obstaculiza el contenido político y social. De la Loma es el introductor de este género, tomando como referentes los temas que suscitan mayor interés en los medios de comunicación del momento. Entre 1978 y 1985, revistas como *El Caso*, *Tiempo*, *Cambio* e *Interviú* se centran en alimentar el fenómeno mediático de la delincuencia juvenil. De la noche a la mañana, los chicos protagonistas de estas películas se convierten en ídolos. Javier Cercas dice que los idealizaron y romantizaron como héroes de película, ídolos, forajidos adolescentes que no tenían nada que temer ni perder, y que sirvió de efecto llamada para muchos jóvenes en otras ciudades y barrios, lo que alarmó a la sociedad.¹¹

Sin embargo, es Eloy de la Iglesia (1944-2006) quien revoluciona el género, elaborando películas muy incómodas y desafiantes para el estatus quo porque planteaba de manera muy directa la problemática española: habla del terrorismo de ETA, critica el sistema penitenciario y la falta de recursos para los toxicómanos. Además, aborda la homosexualidad como conflicto interior y social en *Los placeres ocultos* (1977) y *El diputado* (1978), películas en las que muestra abiertamente las primeras representaciones acerca de la homosexualidad masculina, lo que refleja su interés en reconfigurar una nueva identidad masculina en el cine español, así como los valores patriarcales de la sociedad. Con *El pico* (1983) le da un toque neorrealista a la España marginal lumpen a ritmo de *Los Chunguitos* y *Lole* y Manuel contando la historia de dos yonquis bilbaínos, amigos e hijo de un guardia civil y un líder abertzale, contenido político y polémico por el que se ha excluido de este

¹⁰ El propio director aseguraba que sus películas se encontraban en la misma línea que algunas producciones norteamericanas como *The Warriors* (1979), *The Wanderers* (1979) y *Boulevard Nights* (1979).

¹¹ Así lo recoge el diario *La Vanguardia* en su publicación del 21 de septiembre de 2012 y de manera similar, *El País*, el 25 de septiembre de 2012, ambos albergando la publicación de su novela neoquinqui, *Las leyes de la frontera*: <https://www.lavanguardia.com/magazine/20120921/54350577692/javier-cercas-las-leyes-de-la-frontera.html> y https://elpais.com/cultura/2012/09/25/actualidad/1348597510_736323.html

estudio. En *Colegas* (1982), protagonizada por Rosario y Antonio Flores, también trata la polémica del aborto –prohibido en España hasta el año 1985, señalando así el hecho de que abortar fuera en España fuera una cuestión de clase– y demuestra su admiración por el cine de ambiente decadente, como *La naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick al mostrar una generación aprisionada en una época de crisis de valores y económica. En *La estanquera de Vallecas* (1987), Eloy de la Iglesia lleva a la gran pantalla la obra de teatro de José Luis Alonso Santos, creando una de las tragicomedias más singulares e icónicas del cine español.

La popularidad del cine quinquí fue tal que directores de renombre en la memoria histórica española como Carlos Saura cambiaron el cine más intelectual y rodó en 1981 *Deprisa, Deprisa*. Inspirado por la información que aparecía en la prensa nacionalista, Saura plasma su propia perspectiva del cine quinquí planteando una reflexión de lo que hay detrás de esos personajes, por qué actúan y viven de esa manera. Sin embargo, aunque fue rodada en Villaverde, un verdadero suburbio de Madrid, con jóvenes actores inexpertos que formaban parte del ambiente de extrarradio, varias escenas muestran simpatía hacia los protagonistas, destacando su inocencia y la falta de violencia, y una antipatía muy forzada hacia los burgueses. De modo que, aunque dicha película ganó el Oso de Oro del Festival de Berlín de ese año, el propio director define la película como “una visión romántica del mundo”.¹² Por esta razón se ha descartado esta película del estudio ya que Saura desarrolló su propia visión de este mundo y, por lo tanto, no trata el conflicto con tanta profundidad como otros directores, tratando la delincuencia, los robos y las drogas de manera indirecta y más superficial.

¹² D'Lugo, Marvin. "Generations." *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, Princeton UP, 1991, 164.

En los años noventa lo más reseñable es la publicación de las tiras cómicas de *Makinavaja* (1986-1994), un delincuente ficticio que vive en Barcelona entre finales de los ochenta y principios de los noventa, creadas por el dibujante Ivà y cuyas adaptaciones al teatro, al cine y a la televisión cosecharon un enorme éxito. Finalmente, en los últimos años, con la corrupción política, los recortes y la nueva crisis mundial, aparecen de nuevo los chicos de barrio buscavidas en lo que se podría denominar cine neoquinqui. Películas como *El Bola* (2000) o *7 Vírgenes* (2005), ambas protagonizadas por Juan José Ballesta, recuperan un poco la estética de barrio cercana a las clases trabajadoras con una temática mucho menos dura e introducen una novedad: una moraleja final, una pequeña esperanza en el futuro que en sus predecesoras no existía. *Criando ratas* (2016) constituye uno de los últimos e improvisados proyectos de cine neoquinqui. Grabado con actores no profesionales entre la Colonia Requena y las mil viviendas de la provincia de Alicante y financiado por crowdfunding, se puede encontrar de forma gratuita en plataformas online como YouTube.¹³

3. El cine quinqui de José Antonio de La Loma

José Antonio de la Loma fue un escritor, guionista, director y profesor nacido en Barcelona en el año 1924. Gracias al *blogger* español Javier Ikaz se conoce parte de su historia y filmografía recogida en el ensayo *Goma-2, el cine de explosivo de José Antonio de la Loma* (2017). En sus años de formación como profesor en la ciudad condal entró en contacto con la escena teatral y, a partir de ahí, despegó su carrera en el mundo de las artes escénicas. Primero dirigió el Teatro Español Universitario, después fundó su propia compañía, “El Corral”, y posteriormente, redirigió su carrera al mundo cinematográfico

¹³ "Criando Ratas, Un viaje al universo neoquinqui (Película Completa)." *YouTube*, 7 Ene. 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=Kydy4PY-IbU>

como guionista, adaptando al medio novelas mientras empezaba a rodar sus primeros cortos. En 1953 rueda su primer largometraje, *La hija del mar*, una adaptación de la novela de Ángel Guimerà y en los años sesenta, ya con su propia productora, despegó su carrera como director de cine y comienza a rodar películas en las que muestra una perspectiva más comprometida y humana. Al mismo tiempo, en los años setenta añade a sus películas grandes dosis de acción con espectaculares persecuciones entremezcladas con escenas de erotismo y romance. Se retiró a finales de los ochenta tras más de cuarenta películas de géneros y temáticas completamente diferentes entre sí.

Si hay algo que caracteriza el cine quinquiesenal de José Antonio de la Loma es su innegable vocación pedagógica, a veces hasta paternalista con los jóvenes delincuentes. Concedor de las preferencias del público por las historias sentimentalistas, intenta con éxito redirigir la mirada del espectador a cuestiones como la dignificación de la pobreza, la resignación ante los abusos, la ausencia de un mentor y los peligros de la ignorancia. Aunque también trató temas polémicos y de actualidad en la España postfranquista como el terrorismo de ETA, la delincuencia juvenil y los barrios marginales, todavía se puede apreciar un poso franquista y judeocristiano en el modo de abordar las identidades marginales, protegiéndolos y exculpándolos al antagonizarlos de manera directa con los poderosos –en este caso, las fuerzas del orden. Concretamente, se puede apreciar como de la Loma ofrece una visión de la masculinidad hegemónica y complaciente mediante constantes acciones “masculinizantes” entre el grupo de jóvenes delincuentes para reforzar su imagen de virilidad ante la ausencia de poder y estatus en la sociedad. Se puede afirmar que el director sobresale por su *male gaze*, busca complacer al espectador masculino dirigiendo su atención constantemente a aspectos positivos y deseables por ellos. Perpetúa los estereotipos de hombres agitados, que

fuman compulsivamente y beben alcohol, con múltiples conquistas femeninas cuya individualidad se muestra como una táctica de resistencia. Por otro lado, los personajes femeninos son planos, sin agencia propia, sometidas al deseo masculino, cuyas ocupaciones se reducen a la prostitución o figura maternal y con un concepto desvalorizado y distorsionado de sí mismas.

El sujeto masculino es el portador y sujeto de la mirada y para ello el director se vale de la figura de “El Vaquilla”, del que actualmente existen diversos documentales y su propia autobiografía escrita en la cárcel, *Hasta la libertad* (2001). Sin embargo, en aquellos momentos para conocer de cerca la historia de “El Vaquilla”, de la Loma consultó numerosos ficheros de fuentes policiales como la Guardia Civil de Tráfico, la Policía Municipal y la gubernativa de distintos barrios, así como también se informó con ayuda de jueces y funcionarios de prisiones y reformatorios, además de entrevistar a distintos jóvenes. Juan José Moreno Cuenca (1961-2003), apodado “El Vaquilla” entró preso por primera vez en La Modelo con catorce años, convirtiéndose ésta en su residencia habitual y trenzando un fuerte vínculo con otros reclusos. Barcelona, concretamente, el barrio de La Mina, fue testigo de la violencia continua y de la persecución policial que lo llevaron múltiples veces a reformatorios y prisiones.

A través del documental *COPEL: Una historia de rebeldía y dignidad* (2017) hoy se sostiene que la cárcel en aquella época tenía unas condiciones pésimas, no se sabía con certeza el número de presos que había y en ocasiones permanecían acinados en pequeños cubículos y escaseaba la comida y el agua porque no existía un límite máximo de presidiarios. “El Vaquilla” capitaneó en 1984 uno de los motines más impactantes de dicha cárcel, secuestrando a los funcionarios y denunciando ante los medios en *prime time* el clima de

violencia, basura, frío, humedad, aislamiento, deterioro, ratas y ladillas en el que permanecían. El colectivo de presos creado en los setenta, la COPEL (Coordinadora de presos en lucha) se autoorganizó para denunciar la precaria situación que se vivía en las prisiones de toda España con acciones directas como huelgas de hambre, disturbios, motines, fugas y autolesiones. En semejantes condiciones, existían muy pocas oportunidades de reinserción, todo lo contrario, en las cárceles se creaba un círculo vicioso de pobreza y desesperación que expandía la drogadicción y el VIH al compartirse jeringuillas entre los presos. La España postfranquista no ofrecía ningún tipo de rehabilitación, esperanza o alternativa a los presos, por eso, “El Vaquilla” incluso entraba por voluntad propia a la cárcel o se autolesionaba para poder atraer a los medios y denunciar las injusticias del sistema penitenciario desde dentro. Paradójicamente, murió a los 42 años de cirrosis hepática estando en libertad.

Ángel Fernández Franco, alias “El Trompetilla”, fue el joven de diecisiete años elegido por el director para dar vida a “El Vaquilla” mientras éste cumplía condena. Hijo de emigrantes andaluces y residente en el barrio barcelonés de La Mina, había vivido en sus carnes circunstancias desfavorables similares desde adolescente: la experiencia de un corrector de menores, la droga y numerosos altercados con la justicia. Alcanzó la fama tras su interpretación de “El Torete” en *Perros callejeros*, rodando después las secuelas y otras películas del mismo director. En 1987 y ya enfermo de VIH, fue detenido por tráfico de drogas, tenencia ilícita de armas y robo con intimidación. Pasó sus últimos años en Murcia

junto a su mujer e hijo, arrepentido por su mala vida e intentando superar su grave adicción a la heroína. Sin embargo, el sida le arrebató la vida en 1991 con 31 años.¹⁴

José Antonio de la Loma tenía cierta esperanza en la reinserción de estos jóvenes, sin embargo, sus destinos sufrieron trágicos desenlaces. El éxito (y controversia) que cosecharon gracias a la película no fue un aliciente para que los actores nóveles empezaran una vida nueva.

3.1 *Perros callejeros* (1977)

Perros callejeros se convirtió en todo un fenómeno cinematográfico al hacerse eco de los problemas de violencia e inseguridad que sufrían las grandes ciudades tal y como recogían los medios de comunicación de la época.¹⁵ Barcelona se convierte así en el improvisado plató donde *Seats* y *Fiats* robados a los que se les ha realizado previamente un “puente” cruzan a toda velocidad la Rambla y los barrios burgueses hasta llegar a las chabolas de los suburbios de Ciutat Badia a pernoctar, esconderse, planear el próximo atraco o repartirse el botín.

Comienza *Perros callejeros* con un rótulo a imitación de la crónica de sucesos (ver figura 1) que advierte al espectador que todo lo que se cuenta, sucedió en la realidad. Un recurso del director, un mensaje directo que pretende asegurar al espectador desde el principio de su intención clara, objetiva y sin tergiversación. Inmediatamente después, dedica elaborados planos mostrando la monumentalidad de los distritos céntricos y los barrios residenciales barceloneses mientras una voz en off, a modo de programa de radio o noticiario, advierte del

¹⁴ Para más información: España, Arcadio. "Entrevista a El Torete 1979 · Arcadi Espada." *¿Redimido?... ¿y qué quieren?*, Mundo Diario, 20 May 1979, <http://estudioae.com/digital/al-loro/torete.html> Acceso 3 Feb. 2019.

¹⁵ El crítico Jordi Costa señala en el coloquio de “Historias de nuestro cine” que fue la segunda película española más taquillera ese año y la tercera con más recaudación. RTVE.es, 22 Nov. 2016, www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-perros-callejeros-presentacion/3809504/ . Acceso 17 Ene. 2019.

problema de la delincuencia juvenil que sufren las grandes ciudades. Con esto, se cambia drásticamente a imágenes de descampados y bloques de edificios de hormigón (ver ilustración 2), así como se ven pandillas de adolescentes, habitantes de esos suburbios de Barcelona, robando automóviles, asaltando tiendas y protagonizando vertiginosas persecuciones policiales. Llama la atención que, en lugar de enfatizar la inseguridad ciudadana como temática, hace un inventario de los jóvenes que han fallecido víctimas de dichas batidas, casi martirizándolos. Finaliza el reporte culpando directamente a la segregación social de las ciudades modernas, a la sociedad, destaca el mensaje final “todos somos culpables y todos tenemos que hacer algo por remediarlo”. Esta conciencia ciudadana que promueve la educación y la reinserción es la base de las medidas que tanto la Unión Europea como las Naciones Unidas apoyan desde los años noventa para atender con proyectos diversos las necesidades específicas y frenar así la exclusión y marginalización, tal y como recogen obras como *Génesis y situación de la educación social en Europa* (2003) y *La intervención social con menores. Promocionando la práctica profesional* (2016). Sin embargo, la profunda crisis social y económica de la España postfranquista no ofrecía ningún tipo de atención ni iniciativas.



Fig. 1 Rótulo inicial - *Perros callejeros* (1977)

Fig. 2 Suburbio Barcelona - *Perros callejeros* (1977)

Finaliza la voz en off y comienzan los créditos, a ritmo funk y superpuestos sobre las imágenes de tres jóvenes robando un coche, conduciendo a toda velocidad y asaltando a unas señoras “al tirón”. El Seat 1430, uno de los coches más veloces de la época, es todo un símbolo de poder y masculinidad para estos jóvenes, ya que al volante de un vehículo tanpreciado pueden saborear el lujo, el privilegio que les falta a sus maltrechas vidas. Para escapar invaden la carretera, circulan en la dirección opuesta y se saltan los controles policiales, a veces resultando gravemente heridos al intercambiar tiros con los agentes, como le ocurre en esa primera escena de huida a “El Corneta” (Jesús Martínez).

De vuelta al barrio “El Torete” entrega su parte del robo a Casilda, introduciendo por primera vez a uno de los tres personajes femeninos que aparecen en la película. De Casilda se descubre en una escena posterior ante el juez de menores que tiene un largo expediente delictivo de cuando era menor, el juez todavía la recuerda perfectamente, de modo que el espectador puede deducir que su edad no es muy avanzada, que obviamente no es su madre biológica y dudar de sus intenciones con el joven. El juez la abochorna por tener cuatro hijos de tres padres diferentes y señala además que su último marido, “El Porro”, está en la cárcel actualmente. Así comienza el primer ejemplo –de muchos siguientes– de dominación masculina. Un hombre con autoridad como es un juez no necesita marcar esa distancia ni avergonzar a una desdichada mujer sin recursos de esa manera, pero el director decide plasmarlo. Al espectador no le queda ninguna duda de que Casilda es una “mala mujer” –irónicamente bautizada con nombre de santa– que utiliza a los hombres y jóvenes como “el Torete” para que roben para ella. Posteriormente, aparece en el salón de casa contando billetes mientras uno de sus hijos pequeños está fumando un cigarro (ver ilustración 4),

adelantándole al espectador el futuro que le espera a su descendencia y enfatizando, una vez más, su irresponsabilidad e incompetencia como madre.



Fig. 3 Casilda ante el juez - *Perros callejeros* (1977)

Fig. 4 Hijo menor de Casilda - *Perros callejeros* (1977)

Dentro del patriarcado, señalar a las mujeres su validez como madres es una estrategia de manipulación para dividir la hermandad entre mujeres. La clásica dicotomía que clasifica a las mujeres por su “bondad” o “maldad”, pero en torno a la faceta maternal. Esta construcción de identidades femeninas, analizada en profundidad por Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en su estudio sobre *Blancanieves*, se vuelve a dar de nuevo casi al final de la película, cuando “El Torete” descubre que Isabel espera un hijo suyo.¹⁶

La joven Isabel, interpretada por la actriz Nadia Windell con tan solo quince años, es el objeto de deseo de “El Torete”. Aunque ella tiene novio y es de etnia gitana, “El Torete” deja claras sus intenciones, besándola en contra de su voluntad en medio de la calle, desafiante. Así demuestra que nada le importa ni lo frena, ni siquiera el tío de la joven y temido por todo

¹⁶*The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* estudia a las escritoras más prominentes del período victoriano y examina la problemática de las escritoras del siglo XIX, cuyas protagonistas a menudo oscilan entre lo angelical y lo diabólico. Gilbert y Gubar han analizado esta dicotomía y la han aplicado a una nómina de obras literarias inglesas con resultado sorprendente. El análisis de *Blancanieves* ilustra las tensiones entre estos dos polos de ideas masculinas sobre la mujer: Blancanieves, la infantil, pasiva e inocente y la madrastra, ingeniosa, astuta y maligna.

el barrio, “El Esquinao”, interpretado por el célebre actor de westerns, Frank Braña. “El Torete” se muestra posesivo y celoso, siendo en todo momento el que establece el control de los encuentros, repitiéndole numerosas veces “serás mía y de nadie más”, mientras que Isabel se presenta como un personaje vulnerable y angelical. En la ilustración 7 se ve uno de estos asaltos en medio de la calle, contrastando la imagen de ambos: ella es mirada y “El Torete” es el sujeto de acción.

El director escogió premeditadamente a auténticos jóvenes delincuentes para los papeles masculinos, sin embargo, la actriz Nadia Windell es de origen alemán y fue elegida para representar el papel de una joven gitana cuando su aspecto físico –rubia, menuda, pelo corto, mirada azul intensa– y su habla refinada no se asemejen en lo más mínimo a las características de dicho personaje. De manera que el director está dejando claras sus intenciones: quiere veracidad y espontaneidad en las interpretaciones principales –los personajes masculinos– y, por otro lado, en un segundo plano, requiere de actrices bellas y llamativas para los papeles femeninos, cuya misión en pantalla queda objetificada para uso y disfrute del espectador masculino. Su “blanqueamiento”, el hecho de despojar al personaje de cualquier atisbo étnico puede entenderse como una forma de “purificar” y “dulcificar” al personaje de Isabel, ya que, como indica Jackie Stacey en *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* “la blancura de la piel femenina guarda semejanza con un monumento escultórico y es un mecanismo para asociar la belleza femenina con los cánones de la perfección y armonía de la Grecia clásica” (5). Además, en ocasiones la literatura y el cine representa a la mujer gitana estereotipada como una hembra salvaje, apasionada y ruda, valores diametralmente opuestos a la delicadeza y castidad de la feminidad hegemónica de Isabel.

Eso explicaría por qué la actriz y dobladora gitana, Marta Flores, tiene un pequeño papel en la película como tía de Isabel, en la que se la ve rezando compulsivamente aferrada a un rosario y maldiciendo, estereotipada como gitana matriarca. Al igual que “El Esquinao”, que simboliza el gitano patriarca, rodeado de caballos, imitando el habla cheli y que se dedica a negocios de dudosa legalidad. Mientras, Isabel, al igual que Merche y Casilda, meramente cumplen un ideal de feminidad angelical impuesto por el director para satisfacer al espectador masculino. En la siguiente película de José Antonio de la Loma, la comedia erótica *Nunca en horas de clase* (1978) aparece como protagonista Nadia Windell, con múltiples planos desnuda y escenas sexuales, de modo que se confirma el uso de actrices como “gancho fácil” por parte del director para complacer a una audiencia masculina, induciendo así a un consumo fácil y masivo.

Igual que las mujeres bellas e inocentes como Isabel son asaltadas por cualquier hombre por la calle, los jóvenes delincuentes son continuamente perseguidos por la policía, que ya saben dónde encontrarlos. En el barrio, “El Torete” es detenido y llevado a la comisaria de Pueblo Nuevo, donde es desposeído de toda su ropa y sus escasas pertenencias. Se ve en esta escena sin contemplaciones la brutalidad policial, mediante un gran bofetón, gritos y quejas de la policía ante la ineficacia del tribunal de menores. Critica así el director la violencia injustificada empleada por los agentes del estado durante la Transición y el abuso de poder, un problema del que la COPEL ya llevaba quejándose más de dos años.



Fig. 5 “El Torete” en comisaria I- *Perros callejeros* (1977) Fig. 6 “El Torete” en comisaria II - *Perros callejeros* (1977)

“El Torete”, mientras se viste con sus ropas de nuevo para ir al centro de menores, tararea y bromea con que espera no se le acerque un policía que sea “tío bujarrón”. La homosexualidad masculina es objeto de mofa por el joven, pero la condición sexual de los policías no importa realmente, lo destacable es que su desnudez solo se torna fragilidad ante los prejuicios que rodean su idea de masculinidad, asociada exclusivamente con la heterosexualidad. Apela así a su carácter masculino hegemónico, insultando y desvalorizando a los policías –o un espectador masculino– ante la posibilidad de que disfruten con su desnudo. Desnudo que como muestra la ilustración 6 no es íntegro como tal, sino que el director camufla estratégicamente de cintura para abajo con objetos de la oficina de comisaría, impidiendo a la espectadora femenina u homosexual detenerse en él. La escotofilia funciona únicamente de modo voyeurístico para que sea el espectador hegemónico masculino el que sienta placer como observador. El director exagera así el sentimiento de pudor del joven para transmitírselo a la espectadora femenina u homosexual, incomodando, pero se verá que no ocurre lo mismo con los desnudos femeninos posteriores puesto que estos están legitimizados por la posición de poder y control que ejercer el hombre sobre la mujer.

En el centro de menores al que es enviado el espectador descubre que se encuentran ya todos los amigos de “El Torete”: “El Pijo” (Miguel Hugal), “El Corneta” (Jesús Martínez),

“El Pirulí” (Manuel Sánchez) y “El Cornetilla” (Basilio Fernández). El lugar es una red colectiva de delincuencia del que terminan escapando rápidamente para planear nuevos atracos. En el barrio de nuevo, “El Pijo”, “El Cornetilla” y “El Torete” preparan el robo a una tienda de ultramarinos, donde roban jamones y bebidas alcohólicas para después vender la mercancía y repartirse el dinero. De nuevo, consiguen escapar de la policía y “El Torete” se refugia de madrugada en casa de la prostituta Merche (Christa Leem), que es mostrada íntegramente desnuda durante casi dos minutos.¹⁷

La elección de Christa Leem (1953-2004) para el papel de Merche tampoco es casual, ya que fue una vedete que revolucionó las noches barcelonesas de la época y la primera stripper que realizó un desnudo integral en la televisión española en 1977. De modo que, muy posiblemente el director conociera su popularidad en la ciudad condal e incluyera este personaje, así como la escena posterior de sexo con “El Torete” para disfrute del espectador masculino. De nuevo, se recurre a un personaje femenino irrelevante y se añade una escena erótica en la que se asocia la práctica sexual con la virilidad del protagonista. Para maximizar este efecto, un plano muestra a “El Torete” fumando Ducados semidesnudo en la cama y jactándose de haberse acostado con la mujer de “El Pijo” como parte de su demostración de hombría. Cómicamente, cuando éste llega, “El Torete” se esconde bajo la cama para evitar

¹⁷ El documental *La camisa de Christa Leem* (2006) es un homenaje que repasa la trayectoria de esta artista del destape e icono de la escena nocturna catalana: <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/el-documental/la-camisa-de-christa-leem/video/4428611/> Acceso el 7 de febrero de 2019.

un enfrentamiento y se escabulle del dormitorio reptando por el suelo, de modo que el espectador puede intuir la cobardía y estupidez tras su fanfarronería inicial.



Fig. 7 “El Torete” e Isabel - *Perros callejeros* (1977)

Fig. 8 Desnudo de Merche- *Perros callejeros* (1977)

Esta herencia falocéntrica que relaciona potencia sexual con virilidad aparece en sucesivas escenas. Cuando en el barrio se extiende la noticia de que “El Corneta” ha huido del hospital, “El Torete” está orgulloso de él, dice: “qué macho es ese chaval, ¡tiene unos huevazos!”. La condición de macho parece estar ligada a la heroicidad de actos extremos y son los órganos genitales externos, incluso sin guardar relación con la práctica sexual, sobre los que recae dicha virtud.

Más explícita y violenta es la vertiginosa escena en la que, tras jugar en los recreativos y consumir marihuana en una azotea, “El Corneta”, “El Pijo” y “El Torete” deciden seguir su entretenimiento en Montjuic, desvalijando a las parejas que se encuentran distraídas en un momento apasionado en su coche. En el primer asalto, “El Pijo” intenta abusar sexualmente de una chica mientras los otros dos roban joyas y relojes a su novio. El director recrea una escena muy incómoda en la que la chica, semidesnuda, completamente indefensa y asustada, se defiende como puede: a mordiscos, a patadas, gritando. Finalmente, consigue zafarse de él y huye campo a través pidiendo auxilio mientras los jóvenes se regocijan con su botín e

inician una nueva persecución policial con tiroteos que acaba con la vida de un policía motorizado.



Fig. 9 “El Pijo” abusan de una joven - *Perros callejeros* (1977) Fig. 10 Caída de un guardia- *Perros callejeros* (1977)

Este abuso, ya de sí impactante por la rapidez y brusquedad, concluye cuando, tras la violenta detención de “El Pijo” y “El Corneta” gracias al reconocimiento que hace la pareja en comisaría mediante fichas policiales, la chica parece sentir compasión hacia “El Torete” cuando se encuentran frente a frente. El director deleita al espectador con un intercambio de planos fijos, un intenso cruce de miradas entre la chica, que no duda de que es él a quién buscan porque ha reconocido su medalla robada colgada del cuello de “El Torete”. De nuevo, otro personaje femenino representado bajo el ideal de pudor, inocencia y sumisión, que es incapaz de culpar al protagonista –mientras, el comisario ofrece un agitado monólogo sobre su hartazgo ante la impunidad judicial que gozan dichos delincuentes y se lamenta por el oficial muerto– ante la complicidad del espectador, conocedor de la verdad.



Fig. 11 La joven no lo delata- *Perros callejeros* (1977) Fig. 12 “El Torete” y su medalla robada - *Perros callejeros* (1977)

De vuelta al centro de menores con el Padre Ignacio, los jóvenes esta vez son separados y encerrados en celdas de castigo. El director critica sin contemplaciones la ineficacia de los reformatorios a través del cura, que denuncia la falta de recursos para llevar a cabo su labor, pues cuentan con un presupuesto de diez pesetas por ingresado que deben de servir para su manutención, educación, formación, etc. El Padre Ignacio reclama que este tipo de chicos necesitan ayuda especial, pero los organismos gubernamentales no invierten dinero en ello.

Así que, de nuevo, “El Torete” se escapa ayudado por otros chicos mayores, cuando uno de ellos, “El Fitipaldi” (César Sánchez), le propone “pensar a lo grande”, robar un banco. “El Torete” accede a la entidad bancaria para observa de cerca quién podría ser un buen objetivo mientras el otro chico espera atento en un coche aparcado en el exterior. Finalmente, roban el maletín de un señor con 160.000 pesetas y huyen con el coche, mientras la policía y los vecinos del barrio leen, asombrados, en el diario la noticia.

Mientras tanto, “El Torete” pretende impresionar a Isabel alardeando del robo ante ella mientras “El Fitipaldi” y la prima de Isabel tienen relaciones en los asientos traseros del nuevo vehículo robado. Si quedaba alguna duda sobre la personalidad de Isabel, en las siguientes escenas confirma su virginidad, mostrando temor ante la idea de que “El Torete”

le haga “aquello”. Su sensibilidad y candidez quedan sublimados en su virginidad, que dentro de una sociedad patriarcal es entendida como un “estado de virtud y honra” que recae siempre sobre la mujer. Como asegura Kate Millett en *Sexual Politics* (1968), el valor que se le otorga a la virginidad femenina no es más que una exigencia del patriarcado para cosificar a la mujer al considerarla mercancía de cambio. Así, a la mujer se le niega libertad sexual, subyugándola al poder masculino que la valora por su castidad, en contra, la virginidad masculina no es simétrica, para ellos perder la virginidad cuanto antes es una etapa crucial en la virilidad, una señal de éxito.

En el siguiente plano, tras besarse, se descubre que “El Torete” la ha desvirgado e Isabel está llorando porque le ha hecho daño, asociando así la masculinidad con conductas de liberación sexual más allá de los fines reproductivos. Pronto el espectador descubre que no es solo dolor físico, Isabel está atemorizada y angustiada porque teme el momento crucial en el que le hagan la prueba del pañuelo en su familia. El director recurre así a censurar la feminidad y libertad sexual de Isabel que, esclava de las tradiciones de la etnia gitana, supondrá la vergüenza y la repudia de su familia cuando no la encuentren virgen. Parece llamativa la inclusión de este rito gitano en la película cuando no hay ningún otro rasgo de su folclore, lo que se puede entender como un recurso que el director decide emplear para favorecer la imagen de hombría del varón y mancillar los cánones del género femenino. Desde luego, parece innegable el componente xenófobo y racista hacia la identidad y cultura gitana al hacer una comparación entre las tradiciones que guardan mujeres gitanas y payas.¹⁸

¹⁸ La prueba del pañuelo es un “examen de virginidad” que las mujeres gitanas realizan a las adolescentes de la familia antes de “entregarlas” en noviazgo/matrimonio. Si el pañuelo aparece manchado de sangre –lo que se conoce como “tres rosas– es una prueba de que dicha joven es virgen y, por lo tanto, de familia honrada. Simboliza un momento de fusión entre familias. Para más información: https://elpais.com/diario/1977/07/24/sociedad/238543201_850215.html Acceso el 7 de febrero de 2019

Este temor y desvergüenza lleva a la joven pareja a escaparse y comienza así una secuencia de imágenes de robos perpetrados por “El Torete” y “El Fitipaldi” ayudados por Isabel, que ejerce de gancho seduciendo a otros hombres. Su inmersión en el ambiente delictivo se propicia por ser la pareja sentimental del líder de los robos e instrumentalizando su cuerpo. Incluso “El Fitipaldi” intenta abusar de Isabel en una escena posterior, de modo que su participación no se puede entender como un papel activo de la mujer, sino que, por su condición de mujer, continúa subyugada al hombre y recibe un trato desigual e injusto. Berger propone que la mujer debe pasar de objeto a sujeto en el arte, pero en este caso, el proceso resulta fallido porque se recurre a su sexualidad y atributos femeninos, tal y como afirma Mulvey, el cuerpo de la mujer en pantalla solo funciona para satisfacer la escopofilia del espectador.

The beauty of the woman as object and the screen space coalesces; she is no longer the bearer of guilt but a perfect product, whose body, stylised and fragmented by close-ups, is the content of the film and the direct recipient of the spectator's look. (22)

Tras robar un banco en Granollers y huir de la policía, trompos y tiroteos incluidos, “El Fitipaldi” recibe un tiro y “El Torete” e Isabel huyen dejándolo malherido y desangrado en el coche. El espectador descubre por sus náuseas que Isabel está embarazada, una noticia que desencadena la ira de “El Torete”. Primero se autodenomina “víctima” de una situación en la que Isabel tiene más que perder que él, después la infantiliza porque es “muy chiquitilla” para ser madre, una manera de recalcar su adultez, su superioridad frente a la inferioridad de ella. El “debilitamiento” que el embarazo supone, anula la capacidad para robar de Isabel, de modo que una adolescente embarazada se convierte en un obstáculo que dificulta los planes

de “El Torete”, que no piensa abandonar su maltrecho estilo de vida. De modo que, para solucionarlo, llama a un guardia civil para entregar a Isabel de vuelta con su familia mientras ésta llora desconsoladamente y “El Torete” se despide diciéndole: “no seas miedosa y cagá”. Es interesante desde el punto de vista psicológico que “El Torete”, a sabiendas de que la honra familiar recaía sobre la virginidad Isabel y que todos sus parientes lo señalarían como el culpable de dicho deshonor, solo piense en sí mismo y en los atracos, antagonizándose así con todos los familiares de Isabel. En ningún momento reflexiona sobre cuál sería la mejor opción para Isabel y su hijo, actúa por impulsos básicos y primitivos, no tiene remordimientos ni conciencia en el futuro que les depara a los tres.

El personaje de Isabel, más despersonalizada y débil que nunca, sirve de contrapunto a la imagen de “El Torete” ya que su futura paternidad es la prueba definitiva de virilidad. Esta asociación de identidad masculina con paternidad es la tradicional base de la sociedad patriarcal en la que el hombre es el sostén de la familia porque tiene el acceso y el control del capital económico, cultural y social. Rol que se consolida cuando “El Torete” descubre que Isabel ha sido encerrada por su tío, entonces se envalentona y decide ir a por ella de nuevo. De nuevo, se muestra impulsivo y en actitud “heroica” pretende rescatarla de sus “adversarios”, pero los familiares de Isabel le hacen una emboscada que frena su hazaña. Organizada por el tío de Isabel, “El Esquinao”, “El Torete” es apresado y lo apalizan, lo atan en la cuadra de los caballos y, finalmente, lo castran con una navaja. Del mismo modo, la familia gitana decide defender su honra mancillada amputándole bruscamente su miembro viril. No le arrebatan únicamente la mutilación de las pulsiones sexuales ligadas al falo, la ausencia de éste de manera radical también conlleva la pérdida total de la virilidad, de la condición masculina en la sociedad patriarcal. En términos psicoanalíticos, un hombre

castrado es vulnerable, frágil, incompleto, sin deseo; en definitiva, lo más parecido a una mujer.



Fig. 13 Emboscada - *Perros callejeros* (1977)

Fig. 14 “El Esquinao” castra a “El Torete” - *Perros callejeros* (1977)

Bajo este halo de “igualdad”, aparece por tercera vez Merche en escena, la primera que el espectador la ve vestida, virando radicalmente de ser una prostituta a ser una madre-curandera para “El Torete”, completamente desangrado y dolorido. Que Merche ahora aparezca con ese atuendo, símbolo de protección, está directamente vinculado con el espectador masculino. El director pretende que éste deje de sexualizarla por unos instantes, que “olvide” su promiscuidad para centrar la atención en “El Torete”, apiadarse de su castración y para ello es necesario que Merche ofrezca apoyo, protección y afecto como una madre haría. El espectador minutos antes había descubierto, confesado por el propio “Torete” que su madre lo tiró al río al nacer, después lo adoptó su tío y desde pequeño vendía chatarra y robaba gallinas junto a él. De modo que esta ausencia de formación emocional y familiar, así como de figura materna, queda suplida por la “nueva” Merche. De modo que el director simplifica así las relaciones mujer-hombre, que quedan reducidas al deseo, al acto sexual por sí mismo que “El Torete” ejerce con Merche y con Isabel, y al vínculo maternofilial que establece por interés y necesidad con Casilda y, finalmente, con Merche.



Fig. 15 Merche vestida- Perros callejeros (1977)

Fig. 16 Merche y “El Torete” duermen - Perros callejeros (1977)

Finalmente, “el Torete” algo recuperado se escapa de casa de Merche y persigue a “El Esquinao” con el coche hasta una feria de ganado, donde lo atropella frontalmente ante una tapia y se escapa a toda velocidad hasta perder el control del volante y despeñarse, en una espectacular caída, por un cerro, para concluir así la primera película de la saga.



Fig. 17 Atropello a “El Esquinao” - Perros callejeros (1977) *Fig. 18 Caída final “El Torete” - Perros callejeros (1977)*

Tras todo lo que le he tocado vivir, de la Loma clausura así el final trágico de este personaje. “El Torete” queda así inmortalizado como héroe marginal modelado por la injusticia social, el derroche violento de las fuerzas de seguridad del estado y un país cuyas políticas son insuficientes para integrar laboral y socialmente a estos jóvenes carentes de esperanzas. Aun fuera de los márgenes, las relaciones que se establecen entre hombres y mujeres están determinadas por un tipo de masculinidad dominante que ejerce control y que

demuestra constantemente su virilidad, asociando ésta a la autoridad, tanto en el hogar como en las calles. Por su parte, las mujeres que aparecen en la película no poseen el control de su propio cuerpo y sexualidad, sino que son sometidas con violencia tal y como subordina el patriarcado.

4. El cine quinqué de Eloy de la Iglesia

Lo que diferencia a de la Iglesia es su preferencia por las clases populares y su modo de persuadir al espectador de manera directa, creando un cine con gran éxito comercial de alto contenido ideológico, llegando a producir una media de una película al año, distanciándose voluntariamente en las ruedas de prensa de la imagen paternalista de de la Loma (Fuembuena 210).

El director guipuzcoano Eloy de la Iglesia nace en Zarauz en 1944, y tras rebelarse de los colegios religiosos burgueses de aquella época, se traslada a Madrid a estudiar filosofía y letras, donde finalmente fallece en 2006, víctima de una larga complicación pulmonar. Como director fue muy prolífico, rueda veintiún largometrajes entre 1966 y 1987, siendo *La estanquera de Vallecas* la última de ellas en la que ejerce como director y guionista junto a su amigo y colaborador habitual, Gonzalo Goicoechea. Como persona fue muy irreverente y su conciencia ética y orientación ideológica le llevaron a retratar la violencia cotidiana ejercida por el poder, la sociedad y el pensamiento dogmático sobre los individuos no sometidos al orden impuesto. A diferencia de muchos de los directores de aquella época, de la Iglesia ofrece una experiencia estética en la que la violencia, la catástrofe y lo bárbaro pretenden romper los códigos del séptimo arte. Como antifascista, comunista, homosexual y drogodependiente ofrece una mirada crítica en su filmografía desafiando tradiciones y tendencias sacando a la luz numerosas cuestiones polémicas de la España de la Transición.

Gran parte de los datos biográficos y profesionales a los que se tiene acceso actualmente son gracias al interés personal del realizador zaragozano Eduardo Fuembuena, que en su libro *Lejos de aquí* (2017) reúne en más de 800 páginas siete años de entrevistas, conversaciones con familiares y amigos, y consulta de fuentes documentales y audiovisuales que acercan a la figura del director. Uno de los ejes centrales del libro es la conflictiva relación profesional y personal entre el realizador y su actor fetiche, José Luis Manzano, protagonista de cinco de sus películas: *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El pico* (1983), *El pico II* (1983) y *La estanquera de Vallecas* (1987).

Gracias a Fuembuena se conoce que José Luis Manzano nace en Toledo en 1962 en el seno de una familia rural y desfavorecida y pasa su niñez en una chabola de la UVA de Vallecas junto a su madre y su hermana. Sin trabajo ni estudios, acaba vendiendo droga y su propio cuerpo cuando a finales de 1979, se topa con de la Iglesia y comienza su carrera de actor en *Navajeros* convertido en “El Jaro”. En *Colegas*, da vida a José, que junto a su amigo Antonio, interpretado por Antonio Flores, busca la manera de conseguir 25.000 pesetas para que su novia Rosario, interpretada por una jovencísima Rosario Flores, pueda practicarse un aborto clandestino. Parte de la prensa veía en esta insistencia en abordar temas sociales y políticos como una llamada de atención y oportunismo a través del escándalo.¹⁹

Tras el éxito, no exento de polémica, alcanzado con *El Pico*, con más de un millón de espectadores, más de 4.500 días en cartel y más de 220 millones de pesetas recaudadas avalan

¹⁹ Entrevista para El País el 25 de octubre de 1982 en la que el director donostiarra desmiente esto: https://elpais.com/diario/1982/10/25/cultura/404348419_850215.html

al filme.²⁰ Se retira de la dirección por sus problemas de drogadicción y salud y vuelve a la escena pública en 1996 con motivo del homenaje que le hace el Festival de Cine de San Sebastián a toda su carrera. Visiblemente triste y desanimado, deteriorado tanto física como profesionalmente, consigue reunir fondos y fuerza para rodar su última película, *Los novios búlgaros* (2003), una adaptación de la novela de Eduardo Mendicutti, un relato de amores homosexuales que cosechó el premio en el Festival de Cine LGTB de Filadefia y le valió al director que sus películas comenzasen a distribuirse en Estados Unidos bajo la distribuidora de cine gay Award Films.

4.1 Navajeros (1980)

D' Lugo afirmaba que “en el postfranquismo la mayor fuerza visual represiva la constituye la mirada mediática, la visión del presente y del pasado representada por los medios de comunicación masiva” (171). Y, efectivamente, de la Iglesia conoció el caso de “El Jaro” por un ejemplar de *El Caso* en 1978 que encontró en un tren Sevilla-Madrid. “El Jaro” se transformó en un héroe de barrio y aseguraba haber aprendido la técnica del tirón viendo *Perros callejeros*, inspirándose también en la moda de poner en jaque a la policía de Madrid, lo que le generó mucha propaganda en revista y noticiarios de moda como los *Cuarenta Principales*.²¹ Murió a los dieciséis años en un atraco a plena calle, lo abatió a tiros un vecino mientras forcejeaba un Seat 1430 en febrero de 1979.

²⁰ Arenas, José. “‘El pico’, una película de Eloy de la Iglesia que presenta polémica.” *ABC*, [Madrid], 7 Sept. 1983, p. 61, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1983/09/07/061.html> . Acceso 15 Ene. 2019.

²¹ Fue tan popular que Joaquín Sabina en 1980 escribió una letra de rock dedicada a él titulada *¡Qué demasiao! (Una canción para el Jaro)*. La composición fue de un músico callejero conocido como Pulgarcito.

La película finalmente fue una coproducción mexicana, lo que imponía la inclusión de estrellas de telenovela del país, como fueron Isela Vegas y Verónica Castro, que habían trabajado en Hollywood. Por otro lado, se comenzó un improvisado casting multitudinario de chicos entre catorce y dieciocho años para formar la banda de “El Jaro”. Buscaron en recreativos, billares y urinarios públicos a jóvenes a los que les prometieron un sueldo de once mil pesetas por día. Trasladaron su búsqueda a Vallecas, a las UVA, donde encontraron a un joven menudo y delgado de diecisiete años de sonrisa afable, José Luis Manzano. Se le escogió porque figuraba muy bien en cámara –de la Iglesia buscaba una imagen de masculinidad muy concreta– y, aunque según el director tenía tendencia a sobreactuar, su implicación con los personajes cinematográficos sobresalía. También en ese casting aparece un chico de catorce años de corta estatura, rubio y pecoso con las paletas partidas de andar callejeando con las motos y los coches, José Fernández, “El Pirri”, perteneciente al barrio de San Blas, otro habitual del cine eloyñiano. Formada la banda de “El Jaro” comenzaron jornadas de rodaje ininterrumpidas de catorce a veinte horas. También se contó con la colaboración de la Guardia Civil, que prestó uniformes y vehículos para dar lugar a esta película, a caballo entre documental y comic.

En el rodaje de *Navajeros* se pueden reconocer muchas de las localizaciones típicamente madrileñas –en las que se rodó muchas veces sin permiso– y a plena luz del día. Algunos ejemplos: el barrio de la Paloma, la M-30, el Palacio de los Deportes –donde se rodaron unas escenas de persecución filmadas con cámara oculta–, el tramo final de Gran Vía que desemboca en la plaza de España, así como el Palacio Real en el que aparece Manzano haciendo un trompo. Esta juxtaposición de imágenes representan la distancia física como ejemplo de la segregación que la España desarrollista ha creado, relegando a los márgenes a

estos personajes para los que parece que la violencia y el desacato es su respuesta a la desigualdad social creada por el neoliberalismo.

La película se abre con un plano panorámico del descampado y la cárcel de Carabanchel de fondo. Se averigua el lugar a los primeros minutos de la película con el diálogo entre los hermanos tras las rejas de Carabanchel en la que “El Jaro” dice que no se relaciona con su madre mientras “se acueste con su chulo”. En el guion de *Navajeros* cambian a la madre de “El Jaro” real, que era alcohólica, por prostituta. El alcoholismo es una enfermedad en la que una persona por determinadas causas puede caer, sin embargo, de nuevo se recurre al arquetipo de la mujer “caída”, de la “mala madre” para maximizar también la ausencia de un vínculo materno y familiar en el protagonista.

Bajo un sistema patriarcal es la mujer la que está sometida e indefensa ante un hombre, en este caso, su proxeneta. Y es a ella a la que se valora por conseguir dinero como parte de un intercambio sexual, pero nunca se juzga al hombre. De hecho, es casi inexistente la representación negativa en torno a la figura del proxeneta o del cliente, expuesto ante la opinión pública como algo natural y aceptado por la sociedad patriarcal, conceptualizado así a la mujer como bien de consumo, la prostitución es un acto de poder y de violencia dentro de la masculinidad hegemónica. Mientras tanto, la invisibilización, criminalización y los estigmas que rodean la imagen de las prostitutas y la industria del sexo están comenzando a desmontarse por ser objeto de estudio gracias a las últimas décadas de lucha feminista.

Al igual que *Perros callejeros*, *Navajeros* comienza con un rótulo que advierte al espectador: “esta historia está basada en hechos reales, aunque son imaginarios todos los personajes que en ella aparecen”. Seguidamente, un primer plano de Manzano con mirada desafiante se vuelve duramente hacia el abogado.

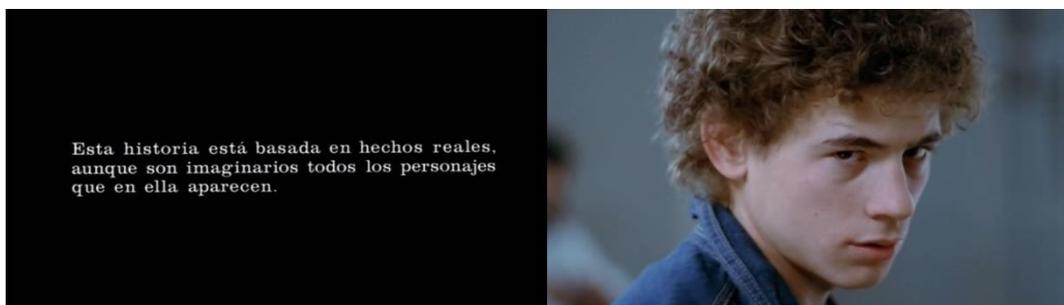


Fig. 19 Rótulo inicial - *Navajeros* (1980)

Fig. 20 Primer plano de “El Jaro” - *Navajeros* (1980)

En un primer plano completamente distinto aparece una hoja de papel en una máquina de escribir con unas manos tecleando. Después, tras el movimiento horizontal del intercalador de la máquina, un ángulo contrapicado descubre su rostro, José Sacristán, interpreta a un periodista cuya voz en *off* enumera las tropelías cometidas por “El Jaro” y su banda. Justo en este momento, aparecen los créditos iniciales y suena una canción de *Burning* compuesta expresamente para la película, una variación de su tema “Escríbelo con sangre”, canción que aparece en la película más adelante cuando la banda acude a un concierto del grupo.



Fig. 21 Máquina de escribir - *Navajeros* (1980)

Fig. 22 José Sacristán da vida a un periodista - *Navajeros* (1980)

Como ocurría al comienzo de *Perros callejeros*, *Navajeros* se inicia con imágenes de un moderno urbanismo, con letreros comerciales de neón y planos a los lujosos edificios del

centro de Gran Vía que contrastan con los alrededores ruinosos del extrarradio de Madrid, señalando la clara separación entre centro y periferia –Carabanchel en esta película concretamente– mientras suena “La Bella Durmiente” de Tchaikovski. “El Jaro” y su banda aparecen motorizados y cometiendo distintos actos delictivos: tirones de bolso, rompen escaparates, roban vehículos. Una sucesión de planos generales breves y muy rápidos muestran a estos personajes en medio de un espacio que no les pertenece. El director introduce una novedad con respecto a de la Loma: los productos robados. Ya no hay jamones, coches y alcohol, sino que delinquen por unas zapatillas de marca o una hamburguesa de una franquicia de comida rápida, señalando una incipiente sociedad capitalista y consumista de la que no pueden formar parte de otra manera que por medio de robos. No es una justificación para robar, pero sí un modo de capturar de manera extrema la imposibilidad de no participar en los hábitos de consumo de moda, apropiándose de ellos a la fuerza.



Fig. 23 Plano de Carabanchel - *Navajeros* (1980)

Fig. 24 Plano de “tirones” de bolso en Gran Vía - *Navajeros* (1980)

Inmediatamente después y para sorpresa del espectador, se expone un primer plano con un desnudo integral masculino. El musculoso cuerpo de Manzano aparece en la bañera y la cámara se recrea largos segundos en su cuerpo mientras se asea y se seca con una toalla. Así el espectador descubre que “El Jaro” pasa sus días junto a Mercedes (Isela Vega), prostituta

conocida como “la mexicana” –curiosamente doblada con castizo acento madrileño–. De la Iglesia no solo rompe con los tabúes asociados con la mirada del espectador masculino heterosexual mostrando a un joven desnudo en lugar de a una mujer, además, en la relación la mujer es visiblemente mayor que el hombre. Desde una perspectiva patriarcal, la falsa creencia de que las mujeres maduran antes que los hombres, una mujer avejentada suele ser considerada menos atractiva física y sexualmente, además de que puede resultar estéril, invalidando así los anhelos de paternidad y formar una familia del varón.



Fig. 25 Desnudo integral de Manzano - *Navajeros* (1980)

Fig. 26 La Mexicana con “El Jaro” - *Navajeros* (1980)

Resulta chocante también que en la escena sexual que mantienen posteriormente, el director solo muestre los primeros planos de las caras de ambos, sin sacar en pantalla ni un ápice de desnudez en ambos. No es hasta la siguiente escena, en la que beben tequila, bailan e intercambian muecas mutuamente, completamente desnudos, divirtiéndose juntos. Estos momentos cinematográficos transmiten una sensación de igualdad entre ambos géneros, sus cuerpos no son sexualizados ni parte de una exhibición gratuita para atrapar al espectador, sino que ambos personajes se muestran libres en compañía mutua y cómodos con su desnudez e imagen corporal, ajenos a cualquier mirada y juicio externo.



Fig. 27 Beben tequila desnudos - *Navajeros* (1980)

Fig. 28 Juegan y se divierten desnudos - *Navajeros* (1980)

La siguiente escena presenta a la banda de “El Jaro” en un cementerio divirtiéndose: fumando, bebiendo, escuchando rumba y haciendo planes delictivos, un plano novedoso que se puede entender que busca escandalizar, ya que se puede ver como un uso profano del espacio santo. Después sucede una curiosa escena en el barrio de Chueca, en la que el propio director aparece leyendo un periódico. El director se ubica a sí mismo bajo el cartel de cine Carretas, una señal inconfundible de la que se adueñaron los gays madrileños de la época perseguidos por la sociedad. En esta calle encontraban su “ambiente” y también fue un lugar frecuentado por “chaperos”, de ahí que a los jóvenes se les insinúen otros hombres al pasear. Ellos, lejos de sentirse insultados, creen que esa no es forma de ganarse la vida y se sientan en una terraza cercana a tomar unas cervezas. A diferencia de *Perros callejeros*, en *Navajeros* no se alude a la homosexualidad como burla o temor de la heterosexualidad hegemónica, sino que se apunta indirectamente a la problemática que estos padecen. La masculinidad gay aparece brevemente como alternativa y posibilidad, sin ningún estereotipo de afeminamiento, convirtiendo a este grupo junto a la mujer en “el otro”.



Fig. 29 Banda de “El Jaro” en el cementerio - Navajeros (1980)

Fig. 30 De la Iglesia en Chueca- Navajeros (1980)

Sentados en la terraza de Chueca, uno de los jóvenes repite la idea de prostituirse con otros hombres y les comenta la posibilidad de ir a casa de un señor rico y homosexual esa noche. Ellos aceptan sin entrar en muchos detalles, pero el espectador ya sobreentiende por el contexto que van a ir a robar.



Fig. 31 Banda de “El Jaro” en una terraza - Navajeros (1980)

Fig. 32 Performance travesti-chulapa - Navajeros (1980)

Cambio de escena y el director nos muestra el interior de la mansión de un homosexual adinerado. El espectador puede apreciar que es una fiesta un tanto excéntrica, en la que hay un concurso de chotis y aparece un hombre travestido de chulapa para regocijo del resto de asistentes, todos ellos masculinos. De nuevo, de la Iglesia satiriza las tradiciones dominantes, esta vez no las cristianas, pero sí las castizas costumbres madrileñas y mientras suena “El

Chotis de las Taquimecas”, famoso por su letra picaresca, se arrancan todos los hombres a bailar agarrados en parejas.²² La banda liderada por “El Jaro” irrumpe la extravagante fiesta a tiros, destrozando con fuerte violencia la cristalera principal, e interrumpe la mirada escotofílica del espectador. Lejos de mostrar una mercantilización de cuerpos desnudos, de la Iglesia ofrece una mirada transformadora, un discurso cinematográfico que no impone una sexualidad como correcta.

Después de ver a los jóvenes en un centro comercial disfrutando de helados y batidos, van a una discoteca a bailar. Allí “El Jaro” enseguida se enamora de Toñi, interpretada por la actriz mexicana Verónica Castro, hecho que no encajará bien Merche. Sin embargo, aunque Merche asegura que siente celos, el espectador pronto descubre que no es tal, sino inseguridad irreparable ante la juventud de Toñi y tristeza ante la idea de perder al “El Jaro”, otorgándole así el director cierta complejidad y trasfondo psicológico al personaje femenino. Además, en ningún momento de la trama ambas mujeres son enfrentadas como enemigas o son representadas con cualidades opuestas más allá de la edad, como ya se verá posteriormente.

Toñi es un personaje cuya actitud desafía las convenciones del patriarcado. En la imagen 33 se observa como visualmente, la escena está compensada y equilibrada, ambos personajes ocupan la mitad de la pantalla, al igual que el diálogo entre ambos sigue una dinámica igualitaria. El espectador sabe, porque su hermano se lo ha contado a “El Jaro”, que ella “no es como todas”, ella se droga habitualmente y solo quiere pasarlo bien. No pretende conquistar a “El Jaro”, simplemente lo utiliza para que su banda robe y obtengan droga por

²² La primera estrofa (única que aparece en esta escena) dice lo siguiente: con la falda muy cortita, muy cortita / ajustadita, luciendo talle / y el pelito muy cortito, muy cortito / yo, muy airosa, voy por la calle.

ella. En una escena posterior se observa cómo la banda atraca una farmacia para conseguirle morfina a Toñi, y en la siguiente escena, ella está en el centro del plano, símbolo de control total, regateando a un traficante el precio de la mercancía. Isabel tiene agencia y decisión, no se deja engañar ni engatusar por nadie. Acto seguido, los jóvenes asisten a un concierto de *Burning* y es Toñi la que anima a Jaro a consumir drogas duras o sintéticas, siendo ella de nuevo la que toma las decisiones y la que domina el discurso.



Fig. 33 Toñi y “El Jaro” se conocen - *Navajeros* (1980) Fig. 34 Toñi, “El Jaro” y un traficante - *Navajeros* (1980)

Remarcable es la posterior aparición de la figura de “El Marqués” interpretado por Enrique San Francisco, traficante de drogas, cuyo nombre implica una desigualdad social y de clase con respecto a “El Jaro” y su banda. Con frecuencia se apoya en su bastón, símbolo jerárquico de poder, paternalista, que impone subordinación a los jóvenes que le rodean. Que “El Jaro” le robe con su navaja es insultante, de modo que, en venganza por el robo, “El Marqués” hace que violen a “El Jaro” entre las risas de sus compinches. Es una escena grotesca, no por la brutalidad, puesto que el director no incluye ningún plano violento, sino que recurre a una fugaz sucesión de primeros planos de las carcajadas estruendosas de todos ellos, forjando un mosaico de risotadas y gemidos bastante efectivo y sobrecogedor.



Fig. 35 “El Marqués” y “El Jaro”- *Navajeros* (1980)

Fig. 35 “El Marqués” amenaza a “El Jaro”- *Navajeros* (1980)

El espectador puede apreciar el rechazo de “El Jaro” a cualquier tipo de orden. Primero cuando tras el concierto, la banda amanece en el Parque del Retiro, despertados por las tropelías que está cometiendo un grupo de extrema derecha. La banda se enfrenta a ellos sin ningún temor, y visualmente, son enfrentados por los ángulos visuales que nos muestran la rivalidad entre las dos pandillas. No solo hay una diferencia social e ideológica, estéticamente se puede apreciar la oposición de los jóvenes por sus vestimentas y accesorios de protección. Igualmente, “El Jaro” decide desafiar a “El Marqués” para vengar la escena anterior y apuñala en el trasero al que lo violó, saldando su deuda antes de ser finalmente detenido.



Fig. 37 Banda de “El Jaro” en el Retiro- *Navajeros* (1980)

Fig. 38 Banda extrema derecha en el Retiro- *Navajeros* (1980)

Posteriormente, la policía busca que los jóvenes delaten la organización criminal liderada por “El Marqués” y los retiene porque no quieren que los medios de comunicación se hagan eco de estas noticias, de modo que deciden enviarlos a un centro de menores. Mientras tanto, la historia de “El Jaro” se intercala con la voz en off de Sacristán, que a modo de locutor ofrece estadísticas de criminalidad, así como de la psicología de los jóvenes, como que el 75% de muchachos que delinquen viven en los suburbios y son hijos de obrero. También se aprecia cómo, en su intento por acercarse a la verdad y a la fuente de los hechos, visita los arrabales de Madrid, tomando fotos, notas y entrevistas a modo de investigación. Sin embargo, o bien porque están retenidos o por razones judiciales, nunca llega a cruzarse con la banda de “El Jaro”. Esta constante búsqueda sin resultado podría entenderse como una metáfora crítica de la imposibilidad del periodismo social de la época, que dedicaba elaborados reportajes ahondando en esta problemática, de encontrar soluciones y respuestas solventes, la inviabilidad de acceder por completo a la “realidad” de un modo fiel y la imposibilidad de implantar solución sin los recursos gubernamentales necesarios.



Fig. 39 Sacristán visitando la UVA I- *Navajeros* (1980)



Fig. 40 Sacristán visitando la UVA II- *Navajeros* (1980)

Al igual que *Perros callejeros*, *Navajeros* se hace eco de la brutalidad policial que rodeaba la vida de estos jóvenes delincuentes. Ellos intentan huir saltando de tejado en tejado

y la policía acaba interrogando a la madre de “El Jaro” después de detenerla en un hostel. La policía avergüenza sin cesar a la mujer hasta hacerla llorar, diciéndole que “tu hijo mayor está en la cárcel, el pequeño es un delincuente y tú, una puta”. Completamente inconscientes del contexto social que lleva a muchas familias vivir bajo esos términos, los servicios públicos del estado, siempre representados por varones de mediana edad, son hombres que abusan de su poder y de su privilegio sobre los más débiles. La masculinidad híper viril de estos policías se ve como un “ideal” exacerbado de la cultura predominante, atributos como: legalidad, poder, orgullo, responsabilidad y patriotismo en esta película conllevan unas connotaciones negativas porque bajo la justificación de cumplir la ley y los reglamentos realizan prácticas de tortura psicológica y física que atentan contra los derechos humanos.

Por otro lado, de nuevo, la “mala” madre es señalada, mostrando una sociedad patriarcal en la que es la mujer la que debe hacerse cargo del cuidado emocional y educativo de los hijos, en ningún momento el espectador sabe qué ocurre o si existe el padre de “El Jaro” y su hermano. Además, hacia el final de la película, “El Jaro” visita la calle donde su madre ejerce la prostitución y ésta colecciona recortes de periódicos en los que aparece su hijo, “famoso” por sus atracos. La mujer presume de su hijo entre las “compañeras de oficio”, creando un tumulto de gente a su alrededor como si “El Jaro” fuera una celebridad. Éste se enfrenta al proxeneta que acompaña a su madre, agrediéndolo, y ella acude a cuidarlo a él antes que a su hijo, que termina por huir. Así, la “mala” madre –de la que el espectador nunca conoce el nombre, quedando simplificado a sus roles de madre/prostituta– responde ante los mandatos de la masculinidad dominante, el poder que ejerce su proxeneta en ella, antes que a los “instintos” y valores que el imaginario patriarcal atribuye a una mujer por el hecho de ser

madre, lo que hace que su identidad femenina quede completamente ligada en cualquier manera al nexo que guarda con los hombres.



Fig. 41 Madre de “El Jaro” - *Navajeros* (1980)

Fig. 42 “El Jaro” y compañeras de su madre- *Navajeros* (1980)

En otra escena de diversión de los jóvenes en el cementerio, mientras suena “Vivía errante” de Los Chichos, Jaro se va con Toñi, así que el espectador no se sorprende cuando posteriormente ésta anuncia su embarazo. Mercedes le plantea a Toñi la posibilidad de abortar en Londres, mostrando al espectador una problemática común de la época que dejaba a la mujer de pocos recursos en una situación de desigualdad frente a aquellas que podían permitirse abortar en el extranjero. Además de los riesgos médicos y psicológicos había que sumarle los legales, ya que la falta de derechos reproductivos criminalizaba directamente a las mujeres. Toñi se revela, afirma estar esperando un hijo que no desea mientras que “El Jaro” no hace nada más que delinquir y vivir del dinero de Mercedes. Toñi, consciente o no de lo que conlleva la maternidad, no quiere criar a un hijo en una relación en la que no hay compromiso sentimental ni medios económicos, adoptando una postura en la que incluso pone en riesgo la salud de su hijo fumando y consumiendo drogas durante el embarazo. Mercedes se quiere encargar del futuro bebé y le promete ayudarla en todo, materializando así los anhelos de maternidad que no pudo

tener por sí misma. De nuevo, se insinúa la maternidad como una especie de “instinto”, de acometido al que toda mujer parece estar biológicamente predestinada.



Fig. 43 Toñi se marcha con “El Jaro” - *Navajeros* (1980) *Fig. 44* Toñi embarazada de “El Jaro” - *Navajeros* (1980)

Por el contrario, la manifestación emocional de “El Jaro” ante su futura paternidad es nula, como si fuera una experiencia ajena. El embarazo de Toñi incrementa la cercanía, el vínculo del joven hacia la muchacha, pero no le brinda apoyo ni asume la responsabilidad que su paternidad conlleva. Lejos de ser una prueba de su “hombría” tras haber recibido un tiro en un testículo y creer en el hospital de La Paz que “nunca más sería un hombre”, se muestra derrotado, casi traumatizado, demostrando también su ignorancia (o inocencia) ante el desconocimiento del funcionamiento de sus genitales. Queda patente que la procreación no ha sido una decisión propia y planeada por ninguna de las partes, posiblemente por la falta de educación sexual y reproductiva, y aunque ninguno de los dos recrimina al otro las consecuencias de su acto, el espectador percibe una desigualdad de género. Toñi manifiesta sus inquietudes ante el futuro y la maternidad, mientras que “El Jaro” continúa saliendo con su banda y flirteando con Mercedes.

Concluye de manera circular, vuelve a sonar Tchaikovski mientras el espectador contempla un montaje de planos consecutivos: Toñi entrando al paritorio y a “El Jaro” con su banda asaltando a un hombre a plena luz del día. Un vecino otea toda la escena desde su

ventana y decide tomar la justicia por su mano: armado con una escopeta dispara sobre “El Jaro”. Un plano cenital muestra a “El Jaro” en el suelo, muerto, con la escena superpuesta del explícito nacimiento de su hijo. La película finaliza con el llanto del bebé. A diferencia de la muerte casi heroica del protagonista de *Perros Callejeros*, la muerte de “El Jaro” es más violenta, animalizando de alguna manera al personaje y reduciéndolo a la nada de manera repentina.



Fig. 45 Muerte de “El Jaro” - *Navajeros* (1980)



Fig. 46 Escena final de la película - *Navajeros* (1980)

Estrenada en Fuencarral (y cinco semanas en cartelera con la taquilla a pleno rendimiento) con toda la familia de Manzano, les parece estar viendo su propia vida. Una gran parte de la crítica se cebó con el ambiguo discurso ideológico y con el lenguaje y la jerga madrileña usada. Se proyectó siempre en salas abarrotadas de gente, las empresas distribuidoras la pasaron a cines de extrarradio porque se cree que molestaba que tanto joven de extrarradio llegara a ciertos barrios privilegiados. El verano siguiente se estrenó en un cine de verano de Getafe ante gran expectación, ruido y destrozaron la pantalla a botellazos (Fuembuena 216) y se estima que tuvo unos 807.000 espectadores (Fuembuena 215). Prueba de su éxito fuera la posterior filmación de la versión mexicana de *Navajeros*, *Dulces Navajas*, así como se planteó la posibilidad de dirigir el *remake* estadounidense *Johnny Chicano*

(1981), pero el director no contemplaba la opción de salir a rodar fuera del país en aquellos momentos.

4.2 *La estanquera de Vallecas* (1987)

La obra del dramaturgo vallisoletano José Luis Alonso de Santos fue representada por primera vez en diciembre de 1981 en la sala Gayo Vallecano y cosechó un gran éxito, consolidándose en el panorama teatral español hasta nuestros días. En el año 1986 Alonso de Santos obtiene el Premio Nacional de Teatro por sus planteamientos populares y sociales, conectando la realidad española con el espacio escénico. En la obra teatral nunca se muestra el exterior del estanco, los personajes permanecen enclaustrados en el interior. Sin embargo, de la Iglesia introduce como novedad en la película la diferenciación de espacio interior y exterior y añade la trastienda del estanco y el piso de la planta superior, así como nuevos diálogos que construyen una oposición a los valores dominantes y ayudan al espectador a adoptar una postura crítica ante la realidad social. La película fue una colaboración con Televisión Española S.A y contó con un presupuesto holgado, así como los medios de rodaje.

La estanquera de Vallecas es un suceso basado remotamente en hechos reales²³ que ofrece un discurso social de la clase obrera por cómo se desarrollan los acontecimientos. Comienza de forma episódica con el accidentado robo de un estanco a punta de pistola por parte de Tocho (José Luis Manzano) y Leandro (José Luis Gómez) e incrementa su desarrollo y tensión de forma disparatada con un trasfondo amargo. Constituye un valioso retrato de la

²³ Pilar de Andrés Gómez fue asesinada por uno de los cuatro delincuentes que atracaron su estanco bajo el efecto de las drogas mientras intentaban arrebatarle el teléfono. Su muerte tuvo una gran repercusión mediática, apareció en diversos medios y noticiarios y se produjo una multitudinaria manifestación en Vallecas acompañando su féretro hasta el cementerio. Los comercios del barrio cerraron sus puertas en señal de protesta por la inseguridad ciudadana como recoge la noticia de *El País*. "Empleada muerta durante un atraco a un estanco" *El País*, 22 Abr. 1980, https://elpais.com/diario/1980/04/22/madrid/325250662_850215.html Acceso 18 Dic. 2018.

mentalidad y los tópicos de la época, enmarcándose en lo que se conoce como “comedia desarrollista”, caracterizado por una nueva imagen del rol femenino en la que se construye una narrativa alrededor de las mujeres protagonistas (Emma Penella y Maribel Verdú). Es la primera película quinqué en la que se equilibran –un poco– los personajes masculinos con los femeninos. Doña Justa (Emma Penella), la estanquera, es una mujer fuerte, que lleva toda su vida trabajando, viuda de un guardia civil, que reside junto a su joven sobrina, Ángeles (Maribel Verdú), una niña tradicional e inocente. Por dichas circunstancias, ambas no están sujetas a un entorno doméstico, ni subyugadas a una relación dominante o económica, sino que, por contra, en mutua compañía y con su propio trabajo diario han conseguido cierta autonomía e independencia. Con violencia física y simbólica, son asaltadas en su hábitat cotidiano por los presuntos delincuentes mientras todo el barrio permanece consternado en la plaza del barrio. Doña Justa demuestra en los primeros diez minutos de la película que no se va a dejar asaltar, resistiéndose a darles el dinero a los atracadores, mordiendo y golpeando a Leandro en cuanto comienzan a registrar el establecimiento. El poder masculino enseguida queda desmoronado y Leandro y Tocho caricaturizados y ridiculizados. Doña Justa se defiende: “Mira que quererle robar a una pobre mujer como yo... Pa eso queréis el dinero de unas pobres trabajadoras, pa drogaros, gentuza”. Entonces, Leandro propina un golpe a la estanquera dejándola inconsciente y deciden olvidarse del robo y escapar, pero la multitud de vecinos que se ha congregado en la puerta los disuade.



Fig. 47 Leandro amenaza a Ángeles – *La estanquera...* (1987) Fig. 48 Tocho amenaza a Justa – *La estanquera...* (1987)

Las vecinas enseguida se involucran en la trama, ejemplificando la mentalidad de los tópicos nacionales. Son entrometidas, y al ver que el estanco está cerrado en horario laboral, golpean la puerta, se aglomeran en masa en la plaza y comienzan los rumores y el escándalo, murmurando que podría estar ocurriendo una violación, “a una vecina de una amiga de una amiga le ocurrió”. La multitud enfurecida avisa a la policía y, mientras tanto, llegan los empleados de una farmacia cercana adjudicándoles a los atracadores el asesinato de Esteban, el dueño de la sastrería de la plaza al que dispararon unas semanas antes por cuatro mil pesetas. El farmacéutico representa la figura patriarcal tradicional: es toda una figura de autoridad en el vecindario y los recursos visuales lo enfatizan con un contrapicado que nos ofrece una imagen de un hombre engrandecido, poderoso.



Fig. 49 Sastrería de Esteban – *La estanquera...* (1987) Fig. 50 La figura del farmacéutico – *La estanquera...* (1987)

Leandro y Tocho, perplejos y confusos por el desproporcionado espectáculo que está sucediendo en el exterior, amordazan a Ángeles y comienzan a perder los nervios, lo que permite a los espectadores conocer a los personajes más en profundidad: son criminales inexpertos que roban por pura necesidad. En ese momento y ante el clamor popular, llega la policía nacional. Los comerciantes del barrio les interpelan que se sienten desprotegidos e indefensos, reclaman al sargento Ortega llegar tan tarde, los insultan y los toman por vagos por su impasibilidad ante un atraco con dos mujeres como rehenes. A los pocos minutos llega el comisario, interpretado por Jesús Puente, trajeado, con una unidad de decenas de efectivos policiales con mejores coches, simbolizando la pervivencia de las formas autoritarias del franquismo. De repente, a golpe de silbato, se da una orden y comienzan a desalojar la plaza empleando la brutalidad policial. Una secuencia de planos caóticos y de breve duración muestran cómo la policía se hace con el control del espacio público mediante golpes, desencadenándose así una pelea a gritos con los vecinos desde los balcones, el único espacio público que les permite protestar en la plaza sin sufrir represalias.



Fig. 51 Los policías – *La estanquera...* (1987)



Fig. 52 Las vecinas cuñadas – *La estanquera...* (1987)

Tocho y Leandro, asustados ante la posibilidad de ser juzgados por la muerte de Justa y también ser inculcados por la tragedia del sastre, creen que los han tomado por miembros

de ETA cuando son solo dos desgraciados. De modo que Tocho y Leandro por un megáfono deciden pedir ayuda al exterior y solicitan que entre un médico para que atienda a la estanquera. La policía accede, pero en realidad se infiltra el policía Maldonado disfrazado de médico y justo cuando tumba a Justa sobre el mostrador para hacerle un reconocimiento, ésta le rompe un tiesto en la cabeza al policía, coge su pistola y dispara al aire mientras brama improperios. En medio de todo este lío, llega una unidad móvil de televisión a la plaza y comienza a retransmitir en directo el suceso alertando sobre los peligros que podrían estar pasando dentro del local. La televisión –y por ende, los medios de comunicación– se muestra así al servicio del poder para inducir a las masas, manipulando y difundiendo imágenes e ideas distorsionadas de la realidad para someter a la sociedad.



Fig. 53 Antena 3 retransmite en directo– *La estanquera...* (1987) Fig. 54 Interior del estanco– *La estanquera...* (1987)

Pasan las horas y en la siguiente escena se aprecia como la relación entre los cuatro personajes principales ha cambiado por completo. Aparecen los cuatro sentados en torno a una mesa camilla en la trastienda del estanco, jugando al tute – Justa está ganando la partida, ver ilustración 55– mientras fuman puros y ríen. Ahora la única preocupación de la estanquera es evitar el flirteo entre Tocho y Ángeles. Mientras toman café, el policía despierta y lo interrogan, pero un nuevo golpe le hace perder el sentido. En este momento comienzan

a beber anís y a brindar. Doña Justa, que siente simpatía por los atracadores, les dice “que deberían robar a un marqués, a un palacio antes que a ella”. En este momento, les avisan desde el exterior de la llegada del delegado de la comunidad de Madrid –en la ilustración 56, caracterizado con unas gafas y un peinado que guarda un cierto parecido con Alfonso Guerra, por aquellos momentos vicepresidente del gobierno socialista de Felipe González–. Los vecinos del barrio lo quieren echar, gritan: “que Fraga no venga, no queremos a Fraga ni a ninguno, queremos trabajo”. Otros vecinos prefieren tomar la justicia por su mano porque desconfían de las autoridades políticas, aunque finalmente no hay altercado, el delegado termina por marcharse tras numerosos gritos de “¡fuera!”. De este modo el director refleja el descontento general de la clase obrera, los vecinos del estanco de Vallecas, con las fuerzas políticas del estado.



Fig. 55 Trastienda del estanco–*La estanquera...* (1987) Fig. 56 Delegado Madrid “A. Guerra”–*La estanquera...* (1987)

Dentro del estanco los cuatro están animados, Justa dice que “más que un atraco, parece que estamos celebrando la nochebuena”, y a continuación se suben a la planta de arriba a escuchar copla y bailar. Tocho da señales de inestabilidad cuando pierde los nervios cuando Justa lo llama “hijo de puta”, ya que apenas un mes atrás perdió a su madre, que amaneció muerta a navajazos en un hostel. Un paralelismo que une a Tocho con “El Jaro” y

a su vez con “El Torete”: la ausencia de un modelo familiar, especialmente del vínculo maternal, es causa y parte de su vulnerabilidad y fragilidad del sujeto masculino. Dicha carencia afectiva y de identificación con lo femenino, representado en la figura de la madre, está asociado según Bonino con determinados valores que configuran el sujeto masculino hegemónico como la autosuficiencia, dureza e insensibilidad, así como al ejercicio de violencia y la competitividad en la figura del “hombre duro”.

Sin embargo, vemos la quiebra de estos valores en Tocho y Leandro a continuación. Rápidamente Justa y Tocho se reconcilian mientras se reproduce un disco de pasodoble en la sala. Suena “Suspiros de España” y Ángeles dice inocentemente que “es muy bonito ser español”, sin embargo, Leandro y Tocho bromean “España no hay más que una, que si hubiera dos nos iríamos todos pa’ la otra”. De nuevo, el patriotismo es una señal de virilidad tradicional que caracteriza a las fuerzas del orden del estado, sin embargo, los personajes en los márgenes de la sociedad no sienten ese apego, despreciando los valores asociados a la patria. Leandro saca a bailar a Tocho para que después baile con Ángeles y le jalea que “se arrime”. Éste saca a bailar a Justa, a la que llama cariñosamente “la jefa”, asumiendo así que es ella la que controla la situación, y no ellos.

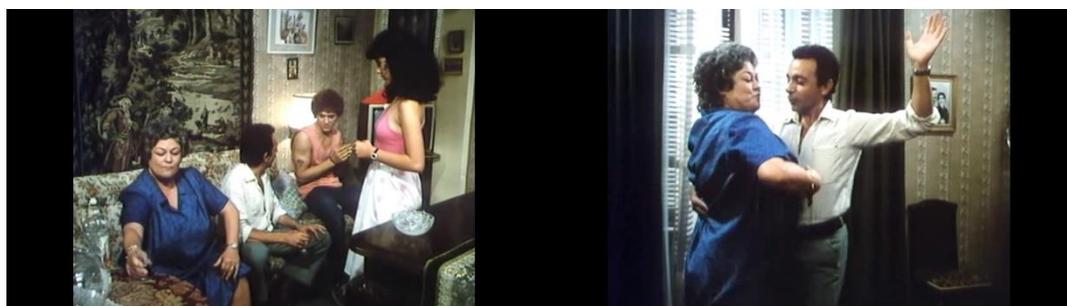


Fig. 57 Los cuatro hablan de España – *La estanquera...* (1987) Fig. 58 Justa y Leandro bailan – *La estanquera...* (1987)

Mientras, en la planta de abajo, el “médico” maniatado saca una caja de fósforos de su bolsillo trasero para quemar la soga de sus manos e interrumpe la fiesta improvisada con un incendio. Los cuatro se unen para apagarlo, todos colaboran porque el estanco es el negocio de Justa, el espacio que los ha unido se ha convertido en un nexo común. Llegan los bomberos también. En el exterior continúan los gritos, el farmacéutico desde el balcón insinúa que la juventud de Vallecas está drogándose con heroína mientras la policía lo oculta y otro vecino arroja un huevo a la cara de un policía desde el balcón. De nuevo, los vecinos tienen un papel activo quejándose y haciendo caso omiso a la autoridad, actúan a modo de coro griego de la clase obrera, mostrando su hartazgo y rebelándose constantemente.



Fig. 59 El médico/policía propicia un incendio– *La estanquera...* (1987)

Fig. 60 Vecinas – *La estanquera...* (1987)

Tras el incendio, Justa cura a Leandro (ver figura 61) las quemaduras que se ha realizado mientras éste se sincera y comparte su historia personal: trabajador en la obra desde los catorce años. La melodía de “Vallecas” de fondo funciona como música extradiegética, una herramienta para sugestionar al espectador y reforzar el contenido sentimental de sus palabras. Leandro se muestra en estos momentos como un hombre derrotado y desesperado, y Justa siente lástima/empatía por él y sus desdichadas circunstancias de obrero. El espectador asiste así a una concienciación de clase que no entiende de géneros ni edad. Por

su posición en la sociedad, así como sus intereses y problemas en común, los personajes de Justa y Leandro se convierten en iguales, se funden en el interior del estanco.

Fuera, en cambio, los policías debaten de manera superficial: uno de ellos tiene hijos en Vallecas y le preguntan “si no le da miedo que sus hijos crezcan en ese ambiente” demostrando el desconocimiento y desdén hacia el barrio y sus gentes. Pensar que la delincuencia y la drogadicción es una cuestión de barrios aislados, es primero una generalización injusta hacia los vecinos y, además, un modo de ignorar la gravedad de un problema social nacional, que no entiende de barrios, sino de la posición social que ocupes dentro de la sociedad. No se trata de un contexto situacional, sino social que te ofrecerá una serie de oportunidades, en unos casos, o se te negarán, así como se hace fundamental el apoyo institucional para detectar el foco del problema y reintegrar psicológicamente y en sociedad a estas personas. De este modo, el director pone sobre la mesa un asunto que, aunque ocupaba muchas páginas en la prensa y horas en la programación televisiva, parecía no querer arreglarse desde la raíz, olvidando el negocio económico que supone, la red estructural que maneja el mercado de las drogas, así como asumir que la drogadicción es un problema de salud pública.



Fig. 61 Justa cura a Leandro – *La estanquera...* (1987) Fig. 62 Policía y políticos en el exterior– *La estanquera...* (1987)

Pasado el susto del incendio, Justa prepara huevos fritos con chorizo para todos, incluido al policía/médico. Los hombres comen con ansia, devoran sin descanso. El espectador aquí es testigo de una clara división de tareas: las domésticas y de cuidados corresponden a Justa y Ángeles mientras que ellos con su mera presencia se suponen que dispensan protección, fuerza, seguridad. Ya de noche, después de que haya pasado casi todo un día, aparece un helicóptero de la policía y el comisario de policía y el teniente de la guardia civil mantienen un diálogo que deja entrever una especie de conflicto entre ambos cuerpos que finaliza con un polémico plano que muestra a un comisario esnifando cocaína. El director vuelve así a señalar los prejuicios y estereotipos de la sociedad española, subrayando que el consumo de drogas no va asociado a un estilo de vida o barrio en específico, sino que es un problema extendido desde las élites hasta los sectores marginales.

En la casa duermen, Ángeles en camión le ofrece a Tocho un café y unos pasteles. Ella, atenta, le pregunta si está bien de azúcar. Tocho besa y piropea sin rodeos a la joven: “me gustas más que un coche de carreras/más que todo el oro del mundo/ más que todo el hachís”. Ella se deja hacer, pero también participa activamente, se deja llevar y terminan juntos en el almacén. Ángeles llora de pena al pensar que van a encerrarlos en la cárcel y Tocho intenta calmarla, mostrándose empático y comprometido con los sentimientos de la chica. Sin embargo, posteriormente la hace avergonzarse de su virginidad, le dice que “seguro que es la única del barrio” y la tilda de “tontita y calientapollas” por lo que acaban forcejeando bajo un montón de cajas de tabaco. A diferencia que ocurría con Isabel en *Perros callejeros*, Ángeles no se avergüenza de su virginidad y su comportamiento no obedece a la imagen de mujer casta y pura tradicional, sino que también quiere participar en el flirteo con Tocho y

descubrir sin prisas su sexualidad. Tocho le dice que no la va a forzar, que tienen mucho tiempo.

Para este flirteo, de la Iglesia no recurre en ningún momento a incómodos planos de desnudos, sino que nos muestra un cortejo mutuo. Desde el principio el espectador intuye cierta atracción entre ambos jóvenes, miradas y piropos por parte de Tocho que Ángeles responde y recoge con halago. Si bien no se llega a consumir, parece evidente que ambos disfrutaban de su deseo y de sus actos sin coacción ni presión.



Fig. 63 Tocho y Ángeles flirtean – *La estanquera...* (1987)

Fig. 64 Tocho y Ángeles – *La estanquera...* (1987)

Cuando Justa se despierta, se da cuenta de que Ángeles no está en su cuarto y junto a Leandro, van a buscarlos. Los encuentran en el almacén, dormidos entre las cajas (ver ilustración 64) y ella dice que Tocho es muy mala compañía para ambos, pero Leandro defiende los valores del joven. A continuación, encontramos de nuevo una escena eloyñiana de contra-cine, ya que parece destinada a la “female gaze”. Leandro aparece muy varonil: armado, sin camiseta y fumando un puro, pero en realidad, está hablando con Justa de su desdicha, muestra sus vulnerabilidades abiertamente. Se sincera con Justa, dice que su mujer lo ha abandonado “por otro mejor, que sabrá buscarse la vida”. Leandro, como albañil parado, simboliza una clase cruelmente desposeída de derechos y lo mal visto en sociedad que está

el ser un parado, como si fuera culpa o decisión propia, reforzado con la pérdida del matrimonio, con el abandono. Así, Leandro, aunque no pertenezca al lumpenproletariado, queda degradado en sociedad, abandonado por su mujer, despojado de ilusiones y anhelos.

El obrero, condensado en la figura de todos los vecinos de Vallecas, representa que los cambios políticos y las movilizaciones no han traído ninguna mejora al país, de ahí que la historia se sitúe en el año 1986, año de elecciones generales en España. Tras la victoria del PSOE en las elecciones de octubre de 1982, muchos obreros tenían fe y esperanzas en el cambio socialista, altas expectativas que se fueron diluyendo rápidamente. De modo que Leandro, como hombre obrero adulto, se ve abocado a la delincuencia porque el sistema capitalista lo repondrá con un obrero más joven y más necesitado al que explotar –tal y como cuenta que ha hecho su mujer con él–. Así, la reflexión de Leandro sobre su soledad, despojado de su estabilidad económica, laboral y emocional parece también un indicador que lo lleva a desprenderse de los valores tradicionales que configuran la identidad masculina y se muestra débil y sensible, rasgos de un nuevo ideal masculino.

Ante esta nueva identidad de masculinidad Justa insinúa que es homosexual, pero como ocurre en *Navajeros*, Leandro no se molesta ni se siente insultado, sino que se entiende que la masculinidad de Leandro no es lo opuesto a la feminidad de Justa, ya que por sus circunstancias personales y sociales guardan muchas semejanzas, por lo que acaban el día fundiéndose en un abrazo. Justa no suplanta la imagen de autoridad masculina en la pantalla a la que el espectador está habituado, pero sí es ella la que lidera la acción y es su imagen la que, sin despertar admiración ni deseo en el espectador masculino, aporta significado a la trama. Por su parte, Eloy de la Iglesia erotiza el cuerpo masculino en su cine, tanto en *Navajeros* como en *La estanquera de Vallecas*, exhibe desnudos masculinos y los convierte

en objeto de deseo, ya sea de una mirada femenina o de una mirada homosexual. De cualquier manera, esta novedad constituye un “contra-cine”, una respuesta clara y directa a la cinematografía española de Transición que representa el sistema patriarcal dominante.



Fig. 65 Leandro y Justa dialogan– *La estanquera...* (1987)

Fig. 66 Leandro y Justa fuman – *La estanquera...* (1987)

Al día siguiente, Tocho recuerda a Leandro los grandes momentos vividos juntos, sus atracos en Benidorm y Torremolinos, con cierta nostalgia del que sabe que el pasado es irrecuperable. Tocho, símbolo de la juventud sin ideología y sin perspectivas, representa aquel que empuña un arma porque no tiene otras alternativas ni oportunidades para subsistir. Ambos personajes masculinos comienzan a ser conscientes de lo irreversible de sus fechorías, de lo mucho que se les ha complicado el panorama y lo lejano que quedan esos días de libertad, ocio y lujos a causa de los bienes hurtados. Justa argumenta que no solo ellos tienen problemas, que abrir día tras día el estanco no es un lujo, que ella no es millonaria ni dichosa, simplemente es una obrera honrada que intenta sobrevivir día a día. De nuevo, Justa es la voz de la experiencia y lidera, con gran conciencia obrera y de clase, un discurso coherente en el que expone las dificultades y la desigualdad que se vive en el país, la necesidad urgente de unión para luchar por una justicia social.

Sin embargo, Tocho y Leandro discuten entre ellos, se pelean a cámara lenta ante el horror y gritos de las dos mujeres que observan cómo acaban exhaustos y riéndose del tiempo que hacía que no se “curraban”. Finalmente, Leandro y Tocho toman conciencia de que deben salir del estanco y que su delito frustrado está siendo manipulado por la prensa con objetivos políticos y propagandísticos.



Fig. 67 Leandro y Tocho pelean – *La estanquera...* (1987) Fig. 68 Leandro y Tocho, exhaustos – *La estanquera...* (1987)

El obrero en paro se rebela, Tocho le sigue, pero ambos son reconducidos. Rápido plano a la puerta del estanco, donde lanzan todas las armas y sale Tocho con las manos en la cabeza, seguido por Leandro y entre las lágrimas y sollozos de las mujeres y el griterío de toda la plaza. Tocho se despide de Ángeles con un: “adiós preciosidad, el domingo te vengo a buscar”. Por su parte, Leandro pierde los nervios ante los medios de comunicación al pensar que seguramente saldrá en los informáticos y las fuerzas de seguridad se los llevan a rastras, con violencia, separándolos. La guardia civil se felicita por su buena obra y echan a la prensa de allí, que querían entrevistar a las mujeres porque sufren, según ellos, “síndrome de Estocolmo”, ya que las mujeres están llorando de ver todo el espectáculo ocurrido en la plaza.

Finalmente, ellas se abrazan, son las 9 de la mañana y como cada día, tienen que abrir el estanco, así que mientras suena de nuevo “Suspiros de España”, las mujeres regresan al

interior del estanco, con su bandera bicolor, metáfora de un país que no mira adelante, sino que huye y se encierra en sí mismo, día tras día.



Fig. 69 Leandro y Tocho detenidos – *La estanquera...* (1987)

Fig. 70 Escena final – *La estanquera...* (1987)

Para concluir, *La estanquera de Vallecas* no es una película contemplativa, por lo contrario, tiene un mensaje claro y directo para la sociedad del momento que muestra como la Transición parece ser un “pacto de olvido” del franquismo y una abierta dispersión de multitud de perspectivas políticas. El director refleja la música y la moda del momento, pero también plasma su ansia de ruptura con las tradiciones y los mensajes políticos, ya que constantemente, en la plaza hay imágenes sobrecargadas de símbolos ideológicos como pancartas y panfletos políticos que contrastan con la personalidad de los protagonistas, descastados y carentes de ideología. También hay una fuerte crítica a la impunidad policial, es interesante cómo se retratan a las fuerzas del orden sin la figura del caudillo. Personajes como el interpretado por Jesús Puente, un cargo de autoridad y poder, la élite del país que consume cocaína por ocio en contraposición con los obreros, que roban pequeñas cifras en negocios familiares por pura necesidad, o con los jóvenes de *Perros callejeros* y *Navajeros*, que consumían drogas blandas por diversión y moda, tirando por tierra el estereotipo que asocia y limita la drogadicción con los jóvenes marginales y delincuentes.

Por último, en los personajes de Tocho y Leandro aparecen una serie de modificaciones y variaciones en la masculinidad dominante. Aunque todavía no se atisba el cuestionamiento de dichos patrones sí que hay discursos y actitudes en ellos que permiten mayor flexibilidad y atenuación de determinados mandatos –muestran sus fracasos, debilidades, sentimentalismo– lo que constituye una quiebra importante en la masculinidad dominante de la España de la Transición y una huella innegable en el espectador.

5. Conclusión

En contra de lo que muchos críticos como Barry y Morgan-Tamosunas claman, no todo el cine postfranquista es una herramienta para crear una nueva identidad nacional democrática y moderna, cargada de sentimentalismos y nostalgia pasada, sino que en el caso del cine quinquí, se estudian las representaciones más cercanas a la cotidianidad y a las clases sociales más bajas. En una España todavía confusa en la que los españoles ansían libertad de expresión parece importante estudiar la construcción/deconstrucción de las identidades masculinas y femeninas, en este caso cuál es la relación entre el cine quinquí y la propagación de los llamados *roles de género*.

En los largometrajes elegidos, los actores representan una muestra documental casi verídica de la caracterización binaria positiva/negativa de los personajes masculinos y femeninos respectivamente. Ofrecen así un producto cultural cinematográfico marginal y alternativo, pero sin embargo no desligado completamente de los estereotipos creados por la *male gaze* patriarcal. El discurso dominante en la sociedad parece que todavía exige la presencia objetificada femenina en la gran pantalla, tal y como muestra especialmente la película *Perros callejeros*. Se puede afirmar que, pese a que el protagonista masculino del cine quinquí, por su situación de estatus social, rompe con muchos patrones hegemónicos de

los que el psicólogo Luis Bonino habla, continúa siendo normativo por cómo ejerce su poder simbólico masculino sobre los sujetos femeninos, lo que se entiende como un mecanismo de mantenimiento de privilegios y status quo.

Aunque marginal, lumpen y/o delincuente, las mujeres del cine quinquí comparten la subordinación común de género que se presenta en toda la sociedad. Especialmente en la España postfranquista, en donde la dominación masculina es una extensión de la violencia simbólica que ejerce el estado. Aunque algunos personajes femeninos tomen protagonismo, como Justa en *La estanquera de Vallecas*, con voz propia y agencia, la dominación masculina y de clase continúan todavía enraizadas en la reciente democracia. Se puede ratificar que el cine quinquí analizado no ficcionaliza, sino que retrata cómo en la sociedad española de la Transición la agencia de la mujer continúa limitada, a menudo objetificada y otras simplemente como víctima pasiva de unas circunstancias en las que no tiene poder de decisión. Por otro lado, el modelo de masculinidad hegemónica comienza a resquebrajarse en determinadas escenas de *La estanquera de Vallecas* construyendo una identidad desde otros valores, así como la representación en pantalla comienza a estar dirigida a una *gaze* alternativa. Ya sea ésta una mirada femenina u hombres que presentan masculinidades no hegemónicas, de la Iglesia construye un modelo representativo muy valioso para alcanzar la igualdad y superar los tradicionales estereotipos de género.

La revisión y resignificación de estas películas funciona como instrumentos críticos que ofrecen un nuevo contexto histórico-social acerca de cómo las representaciones culturales y su lenguaje (visual y hablado) influyen en la instauración —o dan continuidad— de los valores, estereotipos e identidades y, el visibilizarlos no supone una mera

evidenciación de su origen, sino que también se intenta subvertir y cuestionar el *habitus* diferenciador.

El discurso cinematográfico de José Antonio de la Loma presenta identidades que híper sexualizan y cosifican a la mujer y que origina la reproducción de la violencia machista. La violencia simbólica recae una y otra vez sobre el lumpenproletariado, pero sobre todo en las mujeres como Isabel, Casilda y la madre de “El Torete”. Las tres son cosificadas y convertidas en objetos de intercambio, exhibiendo su sexualidad y negándoles cualquier tipo de agencia en la narrativa cinematográfica, lo que agiganta su situación de vulnerabilidad y precariedad en la sociedad. En cambio, la identidad masculina del protagonista se entiende como todo lo contrario al cuerpo femenino, su desnudo y sexualidad no constituyen un objeto de deseo, así como es el que domina el público, ya sea el barrio, la comisaria, el centro de menores. Su dominación masculina solo encuentra freno al toparse con un poder vertical superior: las fuerzas del orden, un recurso destinado a retratar la problemática social de las estructuras socioeconómicas de la Transición.

Por su parte, el cine de de la Iglesia delimita claramente la posición desde la que se emite el discurso y se interpela al espectador, con una comunicación directa y transparente. Ya que se trata de un cine alternativo y radical tanto en sentido político como estético, en cuestiones de género desafía las asunciones básicas del cine mayoritario. El director, desde su ideología y orientación sexual confecciona una mirada final del espectador orientada a desafiar los estereotipos de género y sociales. Desde los movimientos de la cámara, así como el montaje posterior con la música extradiegética, organiza escenas en las que la mirada escotofílica no se topará con una mujer como objeto sexual. Tampoco se enamorará del principal protagonista masculino y se convertirá en su propiedad, sino que las mujeres del

cine eloyiano presentan características concretas como individuo y su imagen no se sujetará únicamente al erotismo otorgado por la estrella masculina. Por su parte, los personajes masculinos no están destinados a que el espectador masculino se identifique con él. Los atributos hegemónicos como hombre poderoso, corpulento, agresivo y bélico, se satirizan. “El Jaro”, Tocho y Leandro son hombres que no reflejan los patrones de conducta señalados en su totalidad, señalando así una evolución en los modelos de masculinidad, o al menos, la no validez de estos.

6. Limitaciones del estudio

Laura Mulvey afirma que es imposible representar la feminidad dentro de una sociedad patriarcal, ya que al no haberse deconstruido totalmente la matriz heteropatriarcal que sostiene una serie de patrones interiorizados, resulta imposible deconstruir la sociedad con las herramientas y formaciones que ella misma moldea y proporciona. Desde luego, es complicado por parte de los directores que, en una sociedad tan machista como la España de la Transición, tomen plena conciencia de sus privilegios de género y reconocer así la violencia simbólica ejercida sobre los cuerpos femeninos. Determinados valores asociados a la masculinidad hegemónica están aún tan interiorizados que las mujeres se sienten doblemente subyugadas a un sistema de dominación de género y a un sistema dominado por lo masculino.

También resulta complicado esclarecer si el modelo de masculinidad dominante en el cine quinqu comienza a resquebrajarse como resultado de la evolución propia de la sociedad española de la Transición o por otras causas de índole económico. En el Congreso Internacional de Micromachismos, celebrado en Sevilla en 2016, se recoge que en el siglo XXI han surgido nuevos valores en torno a la identidad masculina: metrosexual, preocupado

por su físico, ubersexual, preocupado por su actividad sentimental y tecnosexual, amante de la última tecnología. Sin embargo, todos estos “nuevos” modelos de masculinidad definen al hombre como consumidor, configurando estereotipos de masculinidad aceptados y difundidos por la sociedad capitalista cuyo interés es expandir el consumo. Lo cierto es que estos patrones difundidos por los medios continúan modelando al hombre por sus logros, su éxito, su estilo y su individualidad, algo totalmente alejado de la deconstrucción que encontramos en el cine quinquí, en el que las identidades masculinas parecen quedar huérfanas, no se ajustan a los valores tradicionales y a su vez continúan sin encajar en los “nuevos” modelos por razones económicas. Indudablemente, para modificar estos sistemas de valores conviene revisar, cuestionar e intentar alterar el discurso dominante, para reforzar la idea de que no hay una masculinidad imperante o en crisis en la actualidad, sino que, por el contrario, lo que existen son determinados valores que convierten al hombre en cómplice del patriarcado o en apoyo fundamental para la consecución de la igualdad.

Bibliografía

- Ardánaz, Natalia. “La Transición política española en el cine (1973-1982)”. *Comunicación y sociedad*, volumen XI, nº 2, 1998, pp. 153-175.
- Armengol, Josep M, et al. *Masculinities and Literary Studies: Intersections and New Directions*. pdf, Taylor and Francis, 2017.
- Ballesteros, Isolina. *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Editorial Fundamentos, 2001.
- Bilbao-Henry, Josebe. *Transición: Hacia un español avanzado a través de la historia de España*. Yale UP, 2010.

- Bonino, Luis. *Masculinidad hegemónica e identidad masculina*. Dossiers feministes, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination*. Polity P, 2007.
- Cuesta, Mery. *Quinquis dels 80*. Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2009.
- D'Lugo, Marvin. "Generations." *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, Princeton UP, 1991, pp. 161-166.
- Dibb, Mike. "John Berger - Ways of Seeing / Modos De Ver (Ep. 2) Subtitulado (CC)." *YouTube*, 8 Julio 2015, https://www.youtube.com/watch?v=X_INBC_ijIQ Accedido 5 Sept. 2018.
- Feenstra, Pietsie. *New Mythological Figures in Spanish Cinema: Dissident Bodies Under Franco*. Amsterdam UP, 2011.
- Fouz-Hernandez, Santiago. "Sonorous Flesh: The Visual and Aural Erotics of Skin in Eloy de la Iglesia's Quinqui Films." *Spanish Erotic Cinema*, Edinburgh UP, 2017, pp. 154-168.
- Fuembuena, Eduardo. *Lejos de aquí*. Uno Editorial, 2017.
- Gamella, Juan. "Heroína en España, 1977-1996. Balance de una crisis de drogas". *Claves de razón práctica*, nº 72, 1997, pp. 20-30.
- "Historia De Nuestro Cine - Perros callejeros (Presentación)." *RTVE.es*, 22 Nov. 2016, www.rtve.es/alcanta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-perros-callejeros-presentacion/3809504/ . Acceso 17 Ene. 2019.
- Ikaz, Javier. *Goma-2: el cine explosivo de José Antonio de la Loma*. Applehead Team Creaciones, 2017.
- Johnston, Claire. *Notes on Women's Cinema*. Soc. for Education in Film and Television, 1973.

- Johnston, Claire. "Women's Cinema as Counter Cinema". *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*. Editado por Patricia Erens, ed. New York: Horizon Press, 1979.
- Johnson, Sally, and Ulrike H. Meinhof. *Language and Masculinity*. 1st ed., Blackwell Publishers, 1997.
- Jordan, Barry, and Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cinema*. Arnold, 2000.
- Kinder, Marsha, editor. *Refiguring Spain: Cinema, Media, Representation*. Duke UP, 1997.
- La estanquera de Vallecas*. Dirigida por Eloy De la Iglesia, 1987.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Estudios de lingüística*. Crítica, 2000.
- Lázaro Carreter, Fernando. "Una jerga juvenil: el cheli." *Hemeroteca De ABC - Abc.es*, Real Academia Española, 14 Oct. 1979, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1979/10/14/118.html> Accedido 10 Sept. 2018.
- Lenore, Víctor. *Espectros de la Movida. Por qué odiar los años 80*. Akal, 2018.
- Navajeros*. Dirigida por Eloy De la Iglesia, 1980.
- Ordóñez, Esteban. "Heroína y Transición: ¿narcóticos de Estado o síntoma de una sociedad rota?" *CTXT*, 17 Ene. 2018, <https://ctxt.es/es/20180117/Politica/17297/Esteban-Ordo%C3%B1ez-heroina-estado-esp%C3%A1a-arriola-droga.htm> Accedido 9 Ene. 2019.
- Perriam, Christopher. *Stars and Masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem*. Oxford UP, 2004.
- Perros Callejeros*. Dirigida por José Antonio De la Loma, 1977.

- Rodríguez Díaz, Álvaro. *España en su cine. Aprendiendo sociología con películas españolas*. Dykinson, 2015.
- Rodríguez, Hugo, y Ángel Barragán. "Documental Quinquis." *YouTube*, 22 Feb. 2018, www.youtube.com/watch?v=WauMiRWvfes.
- Romero Laullón, Ricardo (Nega) y Arantxa Tirado Sánchez. *La clase obrera no va al paraíso: Crónica de una desaparición forzada*. Ediciones AKAL, 2017.
- Stacey, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. Routledge, 2013.
- Umbral, Francisco. "Tribuna: Teoría del cheli." *EL PAÍS*, 26 Feb. 1980, https://elpais.com/diario/1980/02/26/sociedad/320367605_850215.html Accessed 10 Sept. 2018.
- Usó, Juan Carlos. "Nos matan con heroína." *La Web Sense Nom*, 17 May 2010, <http://lwsn.net/article/nos-matan-con-heroina-juan-carlos-uso> Accedido 9 Ene. 2019.
- Valenzuela, Javier. *Crónicas quinquis: crónica negra*. Libros del K.O., 2015.
- Vega, Javier. "El aparato (ideológico) de Eloy de la Iglesia." *Contracampo: ensayos sobre teoría e historia del cine*, edited by Jenaro Taléns, Cátedra Ediciones, 2007, pp. 161-166.
- Wheeler, Duncan, and Fernando Canet. *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema*. Intellect Books, 2015.