

Kamchatka

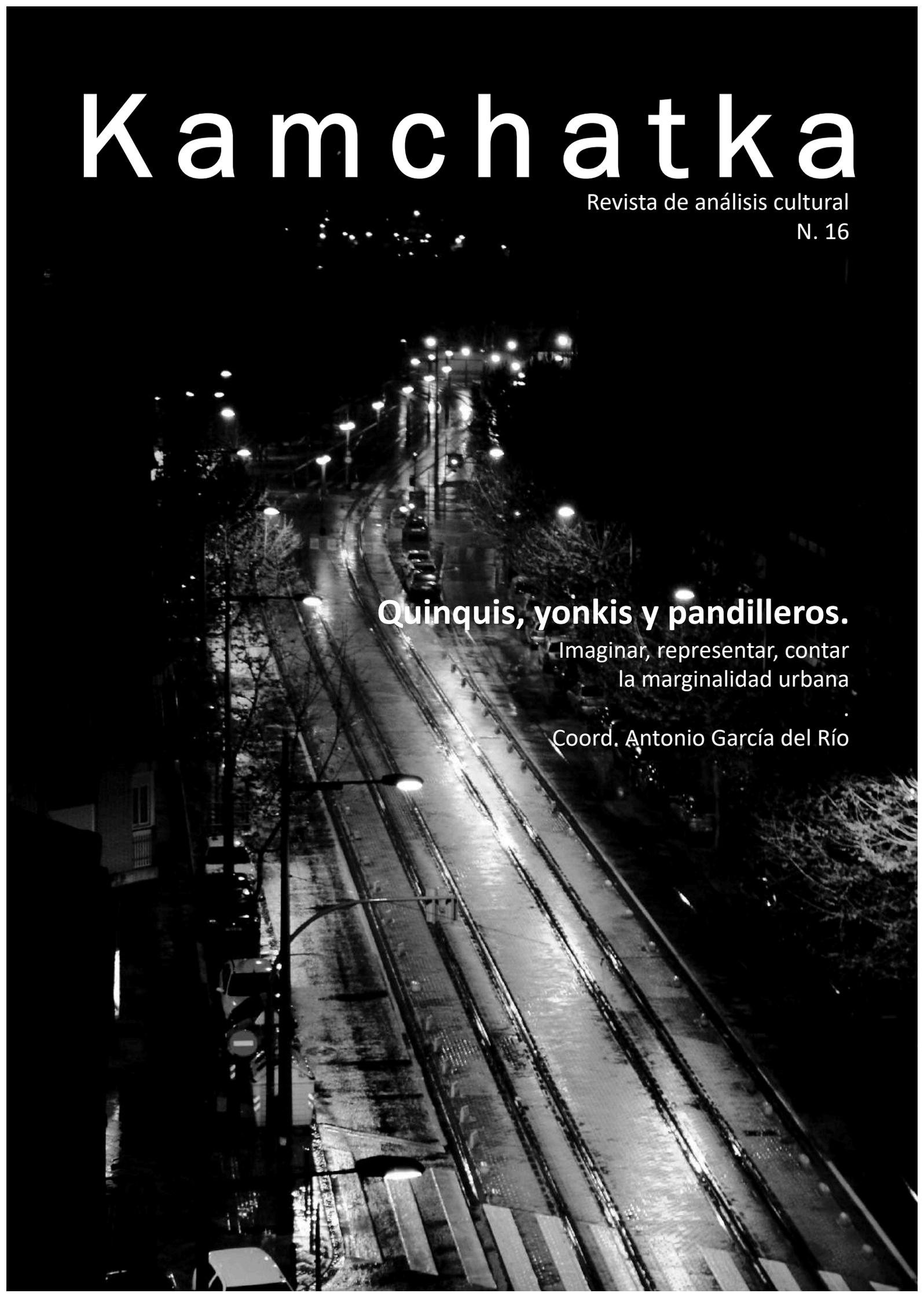
Revista de análisis cultural

N. 16

Quinquis, yonkis y pandilleros.

Imaginar, representar, contar
la marginalidad urbana

Coord. Antonio García del Río



QUINQUIS, YONKIS Y PANDILLEROS. IMAGINAR, REPRESENTAR, CONTAR LA MARGINALIDAD URBANA

KAMCHATKA. REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL 16 (2020)

Monográfico coordinado por ANTONIO GARCÍA DEL RÍO

ANTONIO GARCÍA DEL RÍO. Quinquis, yonkis y pandilleros. Imaginar, representar, contar la marginalidad urbana.

I. MUNDOS, MITOS E HISTORIAS QUINQUIS

GERMÁN LABRADOR MÉNDEZ. El mito quinqui. Memoria y represión de las culturas juveniles en la transición postfranquista.

PAULA PÉREZ-RODRÍGUEZ. Historia conceptual del quinqui. Pluriempleo, policía, prensa y mito.

SOFÍA NICOLÁS DÍAZ. Sobre rap, trap y calle: imágenes y fenómenos.

ANTONIO GARCÍA DEL RÍO. De vagos y maleantes, bandidos y censores: la contraimagen del quinqui durante el franquismo en obras de Rodríguez Méndez.

II. CONTEXTOS PARA UNA NUEVA HISTORIA CULTURAL

ANTONIO ORIHUELA. ¡Más chutes no! La heroína, entre arma de la democracia y vehículo heroico.

CARMEN MEDINA PUERTA. “Construir la poesía como una enfermedad de la piel”: la representación del VIH/SIDA en la España democrática.

ALEJANDRO CIVANTOS URRUTIA. ¡Quita esa gorra de obrero! Desproletarización editorial en la Transición española.

III. OTRAS MARGINALIDADES EN CONTEXTOS LATINOAMERICANOS

MARIEL BUFARINI. Percibir y resistir los estigmas. Un estudio sobre la cotidianeidad de personas en situación de calle.

JUAN FERNANDO PAVEZ PÉREZ, MARÍA JOSÉ REYES ANDREANI, FRANCISCO JEANNERET, MARÍA ANGÉLICA CRUZ, CÉSAR CASTILLO, JUAN JEANNERET, MANUELA BADILLA, CENTRO DE INTERPRETACIÓN FISURA FISURA. Murales y políticas de memoria en un "barrio crítico" de Santiago de Chile.

ANEXO AL MONOGRÁFICO. TEXTOS DE HOMENAJE.

RESISTIR A LES PALPENTES / RESISTIR A TIENTAS. Poemas de Antonio García del Río.

SEMBLANZA DE TONY Y CUADERNO DE VOCES.

Imagen de portada:
fotografía de Antonio García del Río.



DE VAGOS Y MALEANTES, BANDIDOS Y CENSORES.
LA CONTRAIMAGEN DEL QUINQUI DURANTE EL
FRANQUISMO EN OBRAS DE RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Of bums and thugs, bandits and censors: the counterimaging of “quinqui”
during Francoism in works by Rodríguez Méndez

ANTONIO GARCÍA DEL RÍO

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

antonio.garcia-rio@uv.es <http://orcid.org/0000-0001-8425-8524>

RECIBIDO: 14 DE AGOSTO DE 2020

ACEPTADO: 06 DE DICIEMBRE DE 2020

RESUMEN: Este artículo propone una lectura de la obra de teatro *Los quinquis de Madrid* (1967) y del relato “Vida de quinqui” (1961), ambos del autor José María Rodríguez Méndez (1925-2009) a partir de la construcción que en ellos tiene lugar de una imagen de la figura del “quinqui” alternativa a la propuesta por el Estado durante el franquismo. Se analiza, asimismo, cómo dichas obras ponen de manifiesto el modo en que el régimen franquista trataba de crear un relato y un modelo de sociedad funcional a sus intereses políticos. En las obras analizadas se evidencian algunos de los mecanismos que empleó el estado con ese fin, como, por ejemplo, la construcción de un marco legal para criminalizar a los grupos sociales marginales y que, al mismo tiempo, afectó a la creación artística a través de la censura, prohibiendo aquellas manifestaciones que atentaran contra el modelo social y cultural que el franquismo pretendía construir.

PALABRAS CLAVE: Quinquis, Rodríguez Méndez, franquismo, censura, subalternidad.

ABSTRACT: This article analyzes the play *Los quinquis de Madrid* (1967) and the short story “Vida de quinqui” (1961), both by the author José María Rodríguez Méndez (1925-2009). It is focused on the construction of an image of the figure of the “quinqui” alternative to the one proposed by the State during the Franco regime. These texts reveal the way in which the Franco regime tried to create a narrative of marginality functional to its political interests. The texts analyzed show some of the mechanisms used by the state for this purpose, such as, for example, the construction of a legal framework to criminalize marginal social groups. The article focus also in the way these texts were affected by francoist censorship.

KEYWORDS: Quinquis, Rodríguez Méndez, Francoism, censorship, subalternity.

INTRODUCCIÓN¹

En la década de los sesenta, en pleno proceso del desarrollismo y del autodenominado “milagro económico español”, una figura vinculada a la marginalidad y a la delincuencia irrumpió en las crónicas de sucesos de los principales periódicos y tabloides españoles por su conflictiva relación con la legalidad y el sistema de valores del régimen franquista: nos referimos al denominado “quinqui”.² En la construcción de la imagen del “quinqui” bajo la figura de enemigo público y sujeto peligroso, en dicho periodo hallamos dos casos privilegiados por los medios de comunicación y los aparatos estatales: por un lado, el caso de Eleuterio Sánchez, más conocido como “El Lute”;³ por otro lado, la muerte del sargento Valeriano Barriga, en el año 1966, por el que Jesús García Romero fue condenado a muerte por un Consejo de Guerra y posteriormente ejecutado.

La imagen del “quinqui” como *otro social* configurada por los discursos estatales nos habla de los efectos de la desigualdad y marginación padecida por los sectores populares que permanecieron fuera del desarrollo económico español y de la criminalización de aquellos sujetos que, por su forma de vida y su procedencia social, entraban en conflicto con el modelo de sociedad mesocrática que la dictadura y los sectores sociales que ostentaban el poder económico y político trataban de imponer.

El estigma surgió dentro un relato hegemónico, vehiculado por los principales medios de comunicación, que criminalizaba a los sujetos pertenecientes a la marginalidad; pero también por la utilización de un marco legal en el que las principales herramientas fueron tanto la conocida como Ley de Vagos y Maleantes (1933), como la ley de Bandidaje y Terrorismo (1947), por la que serían juzgados tanto Eleuterio Sánchez como los implicados en el caso del sargento Barriga.

El Estado, a partir de la creación de un discurso monológico sobre dichos sujetos subalternos incapaces de construir un relato público que mostrara la otra cara de esa

¹ La primera parte de este texto fue leído como ponencia en el congreso de la asociación ALEPH celebrado en 2019 en Valladolid, y publicado en las actas de dicho congreso con el título “La figura del quinqui como la otra cara del desarrollismo español: formas de subsistencia, delincuencia y marginalidad en *Los quinquis de Madrid* y ‘Vida de quinqui’ de José María Rodríguez Méndez”.

² Como señalan Villarín y Heras, la palabra “quinqui” fue la utilizada por parte de los medios de comunicación para denominar al grupo social de los *mercheros*: “Es la prensa, a raíz de un atraco a una joyería madrileña en 1965, quien difunde de manera persistente este vocablo, que se extiende y populariza, para —como hemos dicho— denominar con él a los que, en realidad, en su lenguaje propio, son llamados mercheros o quinaores” (1974: 181). Según el propio Eleuterio Sánchez: “Las primeras noticias que sobre los quinquis tuvo la sociedad mayoritaria son muy curiosas y reveladoras de lo que aconteció más tarde a la sociedad merchera. Ello pone de manifiesto la ideología malsana y racista de la sociedad franquista [...] Se ocuparon del caso los *mass-media*, prensa amarilla alimentada de versiones policíacas [...] es lógico que la sociedad paya piense que el quinqui no es más que un fenómeno delincencial de las últimas décadas del franquismo” (1982: 164-165).

³ La figura de Eleuterio Sánchez fue nuclear en la aparición del fenómeno quinqui como consecuencia de la imagen mítica construida a partir de su condena a muerte por un tribunal militar debido al asalto, saldado con un fallecido, de la joyería de la madrileña calle de Bravo Murillo, en el año 1965, y la muerte de Raquel Campiña, como consecuencia del fuego policial tras la huida de Sánchez y sus compañeros, su indulto y su posterior periplo de mediáticas fugas. Para un desarrollo completo de la figura de Eleuterio Sánchez y su obra autobiográfica remitimos al artículo de Antonio García del Río: “Subalternidad, vida y escritura en *Camina o revienta de Eleuterio Sánchez*”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 9 (2017): 507-541. Tanto para los casos de Eleuterio Sánchez como del asesinato del sargento Barriga, remitimos a la revisión realizada por Villarín y Heras en *La España de los quinquis*.

representación exógena, se servía de los medios anteriores para construir la imagen del “quinqui”. Frente a ella, una línea de la cultura crítica trataba de revertir esa situación. De este modo, hallamos manifestaciones literarias y culturales que cuestionan el relato oficial y que toman al “quinqui” como eje de la representación con una doble finalidad. Por un lado, de evidenciar la precariedad de las condiciones de vida de los sujetos inscritos en la marginalidad; por otro lado, de denunciar el carácter represivo de los cuerpos policiales franquistas y mostrar los efectos adversos del “milagro económico”.

En nuestro trabajo proponemos una lectura de la obra de teatro *Los quinquis de Madrid* (1967) y del relato “Vida de quinqui” (1961), ambos del autor José María Rodríguez Méndez (1925-2009) a partir de la construcción de una imagen de la figura del “quinqui” alternativa a la estatal y analizamos cómo dichas obras ponen de manifiesto el modo en que el régimen franquista trataba de crear un relato y un modelo de sociedad funcional a sus intereses políticos. En las obras analizadas se evidencian algunos de los mecanismos que empleó el estado con ese fin, como, por ejemplo, la construcción de un marco legal para criminalizar a los grupos sociales marginales y que, al mismo tiempo, afectó a la creación artística a través de la censura, prohibiendo aquellas manifestaciones que atentaran contra el modelo social y cultural que el franquismo pretendía construir.

EL QUINQUI COMO REPRESENTANTE DEL LUMPENPROLETARIADO Y SU RELACIÓN CON LA LEGALIDAD PENAL VIGENTE EN EL FRANQUISMO

La obra de Rodríguez Méndez se encuentra dentro de la conocida como “generación realista” (Ruiz Ramón, 1997; Oliva, 2002),⁴ de la que formaron parte autores como Lauro Olmo, Alfonso Sastre o Carlos Muñiz, entre otros. Gran parte de las obras de estos autores evidenciaron los principales problemas de la sociedad española, entre los que Ruiz Ramón recogía los siguientes: “la injusticia social, las explotación del hombre por el hombre, las condiciones inhumanas de la vida del proletario [...] la condición humana de los humillados y ofendidos, del hombre del suburbio” (1997: 487); por ello, tuvieron que hacer frente al medio de control cultural de la censura y muchas de sus creaciones no llegaron a ser estrenadas.

El relato “Vida de quinqui” fue publicado originalmente en *Pobrecitos pero no honrados*, una recopilación de relatos en la que el autor reflexiona sobre el lugar de las clases populares y los estratos más bajos de la sociedad en un momento de cambio social y económico, con la integración de la sociedad española en la sociedad de consumo. *Los quinquis de Madrid* es una obra teatral escrita en el año 1967, su estreno fue prohibido en el 1970 por un tribunal de censura tras la petición de representación por parte de una compañía teatral barcelonesa. José Martín Recuerda, en su estudio sobre la obra dramática de Rodríguez Méndez, indica que el propio autor

⁴ Como señala Rodríguez Puértolas *et alii*, la obra teatral de Rodríguez Méndez podría caracterizarse por una “suerte de neonaturalismo histórico-esperpéntico” (1983: 239), en el que encontramos obras que van desde un marcado carácter histórico como *Vagones de Madera* o *El círculo de tiza de Cartagena*, hasta una mirada a la actualidad más reciente como es el caso de la propia *Los quinquis de Madrid*, *Los inocentes de la Moncloa* o *La batalla del Verdún*. Asimismo, destacamos la naturaleza polifacética de la producción del autor, ya que en su corpus no solo nos encontramos ante obras teatrales, sino que también hallamos tanto novelas como colecciones de relatos como *Pobrecitos pero no honrados*, ensayos como *Los teleadictos. La sociedad televisual, Ensayo sobre el machismo español* o *Ciudadanos de tercera*.

clasificó *Los quinquis de Madrid* dentro de lo que denominó como “Epopeya y tragedia del pueblo español entre los años 1898 a los sesenta” y que su temática era el “El Lumpen proletario” (1979: 143).⁵

Rodríguez Méndez se refería así a la necesidad de visibilizar la marginalidad social en el teatro de la época:

Nosotros [...] soñábamos con incorporarnos a la dura y difícil tarea de levantar en los escenarios la presencia de España, de una España abofeteada y malherida, cuyos representantes no podían ser otros que campesinos, prostitutas, delincuentes ensoñados, señoritos fracasados y aguardentosos, guardias, trashumantes, licenciados que ahorcan la toga y gentes de vida más o menos airada [...] Pero no encontrábamos esa España en los escenarios. (Rodríguez Méndez en Fernández Insuela, 2005: 414)

El autor ponía el foco, de manera inequívoca, en la representación de lo que Karl Marx en *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* consideró como *lumpenproletariado*, al referirse a la Sociedad del 10 de diciembre formada por Luis Bonaparte en la que se concentraban sujetos pertenecientes tanto al mundo de la delincuencia como de la marginalidad y que permanecían fuera del proletariado debido tanto a la pobreza de carácter extremo como a unos modos de subsistencia periféricos al mundo del trabajo.⁶

Efectivamente, el “quinqui”, y su representación en el imaginario colectivo español de la época, vinculada al mundo del hampa y la criminalidad, se construye como representante paradigmático del lumpen; a su vez, se convierte en uno de los personajes protagonistas de las obras del autor y desplegará un *dramatis personae* recurrente, como sucede tanto en el relato “Vida de quinqui” y *Los quinquis de Madrid*, al aparecer en ambas obras los personajes de el Trueno, el Tranvi o el Puma.⁷ Como señaló Francisco Candel en su estudio *La nueva pobreza* sobre los mercheros o quincalleros: “son subgrupos excluidos de la vida laboral y social desde la guerra civil, caracterizados por una ocupación claramente marginal: recoger materiales en vertederos y

⁵ En una revisión más reciente de la obra del autor elaborada en la tesis doctoral de Jorge Herreros Martínez, la obra se encontraría dentro del periodo que denomina como “la decepción” (2009: 80-112), que abarcaría desde el año 1965 al 1975. En dicho lapso las obras de Rodríguez Méndez padecieron los efectos de la censura franquista y lo que el autor consideraba como una promoción del teatro de tipo experimental y vanguardista por parte de las élites burguesas con la finalidad de neutralizar y acallar la capacidad crítica del teatro realista: “para acabar con el teatro realista, que tanto daño podía hacer al sistema y a las clases sociales más favorecidas, la burguesía española amparada por la Administración y los críticos teatrales, llevó a cabo un —dispositivo estratégico consistente en potenciar las nuevas corrientes teatrales procedentes de Europa, centradas en problemas de expresión formal y métodos actorales. Con ello, la burguesía introducía un teatro vanguardista, salvándose, al tiempo, de la crítica realista y ganándose [...] a la juventud del país (Herreros, 2009: 82-83).

⁶ Entre los tipos que ofrece Marx sobre el lumpenproletariado encontramos: “roués [de la aristocracia] arruinados [...] junto a vástagos depravados y aventureros de la burguesía, había vagabundos, licenciados de tropa, expresidiarios, esclavos huidos de galeras, granujas, titiriteros, lazzaroni, carteristas, saltimbanquis, jugadores, maquereux, dueños de burdeles, mozos de cuerda, jornaleros, organilleros, traperos, afiladores, caldereros, mendigos; en una palabra, la masa totalmente desarticulada, diluida, traída y llevada, que los franceses denominan la Bohème” (2015: 121).

⁷ Martín Recuerda menciona este aspecto al establecer los antecedentes literarios de la obra (1979: 142). Del mismo modo, Jorge Herreros también destaca su aparición en obras como *El cisne de Cisneros* (2009: 42),

basura. Practican el nomadismo” (1989: 141).⁸ Así pues, la figura del “quinqui” en la obra de Rodríguez Méndez permitirá ampliar la mirada hacia la marginalidad y mostrar desde su perspectiva los efectos que el desarrollo económico y la relación problemática con la ley ejercen en los sujetos subalternos.

En el año 1962, Eleuterio Sánchez, el Lute, ingresó en un reformatorio madrileño debido al robo de unas gallinas; posteriormente, fue trasladado a un campo de trabajo en Nanclares de la Oca (Vitoria), donde cumplió una condena de seis meses bajo la aplicación de la Ley de Vagos y Maleantes. El propio Eleuterio Sánchez, en *Camina o revienta*, se refería de la siguiente manera a la aplicación de dicha ley como consecuencia de un delito cometido bajo condiciones extremas y motivado por la supervivencia:⁹

En realidad no se juzga el daño de su delito ni la cuantía del mismo [...] No es el delito, repito, lo que se juzga. Es la clase a la cual se pertenece. Los pobres, según las leyes vigentes de esta sociedad capitalista, no pueden hacer otra cosa que trabajar, agachar el lomo servilmente y callar [...] La Ley, que representa los intereses de la burguesía dominante, le juzga como si fuera un rebelde, un vagabundo enemigo de la patria. Cuando el ratero es un quinqui, el delito cambia radicalmente de categoría. (Sánchez, 1987: 67)

El 4 de agosto del año 1933, bajo el gobierno republicano de Manuel Azaña, fue promulgada la Ley de Vagos y Maleantes;¹⁰ tras el golpe de estado franquista y el fin de la Guerra Civil, la dictadura mantuvo en su ordenamiento penal dicha ley hasta su posterior conversión en el año 1970 en la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (2005: 62).¹¹ Como señala Ana Fernández Asperilla, ante un contexto social y económico condicionado por “el círculo formado por la recesión, la política económica autárquica y el mercado negro [que] provocaron una estela de miseria y corrupción” (2005: 298), el régimen se sirvió de esta ley con la finalidad no solo de

⁸ Como señalan Heras y Villarín: “La palabra “quinqui” procede de “quinquillero”, que, a su vez, es una deformación de quincallero, que significa “gente que se dedica a la venta de quincalla o de oficio lañador, estañador, etc.” (1974: 181). La concepción en torno a la figura del llamado “quinqui” presenta una evolución a lo largo del siglo XX que llega hasta la actualidad; en sus orígenes nos encontramos con una comunidad marginal, en la que un modelo de vida basado en el nomadismo, regido por una ley propia, entraba en conflicto con la estatal y la situaban en clara contraposición con los valores promovidos durante la dictadura. En cambio, durante la Transición, el modelo comunitario del quinqui se disolvió en favor de la alusión a uno de los grandes problemas de la época: la delincuencia juvenil. Su figura se individualiza y carga con el estigma de la juventud procedente de las zonas marginales de las grandes ciudades, asociada con el mundo de la delincuencia y de la drogadicción, y abocada a una muerte temprana (García del Río, 2017: 538).

⁹ Como indica Ana Fernández Asperilla, el caso de Eleuterio Sánchez correspondería a los conocidos como “hurtos famélicos”, a los que refiere del siguiente modo: “Los «hurtos famélicos» consistían en la sustracción de pequeñas cantidades de alimentos como bellotas, aceitunas, etc., o de haces de leña, que se utilizaban como combustible en los hogares en un contexto de restricciones energéticas. En puridad, no se trataba de auténtica delincuencia, pues el móvil de sus autores era la satisfacción de las necesidades familiares básicas, en unas circunstancias de pobreza extrema” (2005: 298).

¹⁰ En el siguiente enlace, adjuntamos el texto de la ley publicado en el *Boletín Oficial del Estado*; posteriormente, bajo la dictadura, la ley fue modificada en el año 1944 con la finalidad de incluir, en el artículo segundo, dentro de los denominados como “estados peligrosos” a los homosexuales.

¹¹ Para más información sobre la articulación de dicha ley en el sistema penal del franquismo, remitimos al capítulo dedicado al derecho penal de la posguerra titulado “Derecho penal y delincuencia en la legislación de posguerra” de Josep Maria Tamarit Sumalla, incluido en *Pobreza, marginación, delincuencia y políticas sociales bajo el franquismo*, obra editada por Conxita Mir, Carme Agustí y Josep Gelonch.

castigar delitos, sino de penalizar determinados tipos de sujeto sin la necesidad de ejecutar el acto delictivo, tipificándolos de “estados peligrosos” y, así, poder extirpar del cuerpo social a aquellos elementos que ponen en peligro el sistema;¹² por consiguiente, dicha ley se establece como una medida biopolítica, de carácter inmunitario, que como indica Salvador Cayuela Sánchez, tenía su correlato en las intervenciones sanitarias de carácter normalizador llevadas a cabo por la dictadura (2010: 173).

Entre los patrones establecidos por la ley en su capítulo primero, encontramos tipos como los siguientes: “los vagos habituales”, “los rufianes y proxenetas”, “los ebrios y toxicómanos”, “los mendigos profesionales y los que viven de la mendicidad ajena”, “los que exploten juegos prohibidos” o “los que observen conducta reveladora de inclinación al delito, manifestada: por el trato asiduo con delincuentes y maleantes, por la frecuentación de los lugares donde éstos se reúnen habitualmente; por su concurrencia habitual a casas de juegos prohibidos, y por la comisión reiterada y frecuente de contravenciones personales”.

Sin embargo, bajo la precariedad dominante en el contexto de la posguerra española, que se extendería posteriormente como consecuencia de los efectos de las políticas autárquicas y la desigualdad originada en la etapa desarrollista, especialmente en los estratos sociales más bajos que poblaban las periferias urbanas, como señala Cayuela Sánchez: “los individuos afectados por la Ley podían pertenecer, en efecto, a la mayor parte de la población española, generalmente aquellos que habían formado parte de esa “AntiEspaña” que había perdido la guerra” (2010: 174).

Dos cuestiones, pues, nos interesa poner sobre el tapete. En primer lugar, ¿en qué medida los sujetos ubicados en la marginalidad, entre los que forma parte el “quinqui”, son susceptibles de ser señalados, condenados y separados de la sociedad simplemente por su propia condición? En segundo lugar, y centrándonos en las obras de Rodríguez Méndez, ¿cómo las ficciones absorben dicha problemática, le dan un sentido y ponen en escena la vulnerabilidad de estos sujetos ante la ley y su lugar en el contexto socioeconómico de la década de los sesenta?

SUBSISTENCIA Y DELINCUENCIA EN LA MARGINALIDAD “QUINQUI”

El cuento “Vida de quinqui”, escrito en el año 1961, pone en relato, desde la perspectiva del protagonista, el transcurso de un día cualquiera en la vida de Manolo, un “quinqui” en el Madrid de inicios de los sesenta. El empleo de una narración anclada en el *yo* de un sujeto marginal, quizá, pueda remitirnos a determinados antecedentes literarios como la picaresca; sin embargo, en un contexto de construcción de una imagen estereotipada y criminalizadora de la figura del quinqui, la utilización de este tipo de narrador cuestiona el relato hegemónico sobre el

¹² Como señala Tamarit Sumalla: “Al romperse las barreras que representaba la comisión previa de un hecho delictivo objetivamente descrito por una ley previa era fácil caer en la tentación de extender la red punitiva y servirse de ella para dirigir el instrumento punitivo contra todos aquellos sectores sociales incómodos para la mayoría moral y las gentes de bien o incluso para actuar sobre focos de resistencia política o social” (2005: 61).

quinqui y permite al lector desnaturalizar la visión prefigurada sobre los sujetos marcados por los discursos oficiales y que ocupan el lugar de la *otredad*.¹³

En el relato, el protagonista presenta el día a día de un ciudadano que habita en los márgenes del sistema laboral, sin un empleo estable y sin sujeción a las condiciones y formas de vida socialmente aceptadas. El personaje se encuentra fuera del sistema y no tiene voluntad de integrarse en este; experimenta las diversas herramientas que dispone el estado para “normalizar” la vida de la ciudadanía, y, en concreto, de la perteneciente a las clases periféricas: el servicio militar, la cárcel y el trabajo:

Un servidor es de los que se levantan tarde. O séase, de aquellos que se las han ingeniado con un poco de ‘pesquis’ para no madrugar [...] El madrugón no va conmigo. Sé lo que es madrugar por la mili, por la trena y porque alguna vez me dio la locura de currelar ‘honradamente’, como dicen los polis. (Rodríguez Méndez, 1972: 13)

Su cotidianidad, no sujeta a los horarios de la jornada laboral ni a las convenciones sociales, se presenta siempre por oposición a las rutinas de la clase trabajadora con la que comparte sus espacios; de esta manera, el relato nos presenta la mirada de una suerte de *flâneur* suburbial que recorre sin rumbo fijo los distritos madrileños con el único objetivo de conseguir el dinero suficiente para saldar las deudas con la casera del hostel en el que vive y rehuir de la presión policial que el personaje de El puma representa.¹⁴

Por consiguiente, su día a día se presenta como contrapunto al de los obreros que viven en el hostel; este hecho es presentado por el narrador a través de la contraposición entre el despertar del trabajador y el suyo, cuando la ciudad ya se encuentra inmersa en su actividad, y también mediante la contraposición entre sus intereses y aficiones y las del resto. La carencia de un empleo estable que ancle al sujeto en los ritmos de la urbe y su negación a integrarse dentro de un estilo de vida que él mismo rechaza por su carácter impositivo son dos de los rasgos con los que se presenta el narrador:¹⁵

En las mañana de invierno [...] siento, a veces, el despertador de mi compañero de habitación, un chaval de Puertollano, que tiene que levantarse no sé si a las seis de la mañana para ir trabajar a una fábrica de no sé qué cosa. Yo en mi catre, me retuerzo entre las sabanas calientes y oigo suspirar al Casi y pienso: “Pobrecito, tan joven...” [...] El despertador marca las 10 menos veinte. La calle está casi desierta [...] Antes de salir voy otra vez al wáter y arranco una hoja del Marca [...] Mientras lo leo por encima pienso en qué consistirá que a mí me tenga sin cuidado el fútbol. Pero es así. Me tiene sin cuidado el fútbol, y todo, menos los toros, y tampoco es que sea un ‘aficionao’. Me gustan y nada más [...] Me gusta más la tasca, los amiguetes, la jarana —no exagerada y desde luego las chavalas. (1972: 13-15)

¹³ Para ello, el relato, siguiendo las categorías establecidas desde el ámbito de la narratología por Genette en *Figuras III*, se configura a partir de una voz narrativa autodiegética, en la cual el quinqui narra su historia en primera persona y que, mediante una focalización interna, permite al lector acceder desde su punto de vista a sus pensamientos y a los diversos estados de ánimo que atraviesa a medida que avanza la acción.

¹⁴ El Puma, como veremos más adelante, es uno de los personajes nucleares en *Los quinquis de Madrid*.

¹⁵ Como indica el propio narrador durante la escena de un encuentro con un grupo de obreros en un bar: “Yo les observo y pienso que si a mí me diera la gana también podría trabajar como ellos; pero que les llevo esa ventaja [...] Ellos se sienten tan seguros, tan despreciativos, allí con su media botella de vino y su gaseosa, ¿a cambio de qué?, me gustaría preguntarles, a cambio de qué el jergón caliente por noche y pisito?, ¿eh? [...]” (1972: 31-32).

En *Los quinquis de Madrid*,¹⁶ hallamos un planteamiento paralelo a la condición de desempleo; el Trueno, a su vuelta del servicio militar en Sidi-Ifni, se reencuentra con su pareja Lurdes y sus compañeros del madrileño barrio de Palomeras; el Trueno será perseguido por los cuerpos policiales debido a su condición de marginalidad y a su relación con negocios informales; tras la celebración de una fiesta con motivo de su llegada y un enfrentamiento con la brigada policial, se le imputará, a pesar de su inocencia, el asesinato del Puma, un agente de policía caracterizado por la dureza de sus métodos.

En el *momento uno*,¹⁷ en su encuentro con Lurdes, ante la inestabilidad en el seno de su relación, debido a la ausencia del Trueno y a la falta de ocupación de este, la joven le sugiere que busque un empleo con el que estabilizar su situación; sin embargo, Trueno evade la respuesta desviando la atención hacia su cámara fotográfica:

Pos yo que tú [...] ahora que ya estás cumplío y eres una persona decente, pues me ponía a currelar y ahorra unos duros. Un poner: lo que ha hecho el Chungui, que trabajaba en una obra en la Plaza de Toros [...] O como el Tranvi, que lleva una furgoneta [...] un muchacho como tú, fuerte y guapo, con estrucción, ¡a ver si no va a encontrar un trabajo fijo! Con saber leer y de escribir y las cuatro reglas esas [...] Volverá a lo d'enantes: la chatarra, el cachondeo, la ratería. Y vengan digustos, y palos y quincenas. Y si te perjudicaras tú solamente, pero ya sabes que luego también lo pago yo, y hasta tu pobre madre... (Está a punto de llorar). (2005: 431-432)

El “quinqui” muestra su aversión a la integración dentro del sistema de trabajo, el Trueno no quiere que su pareja trabaje para nadie y desea llevar una vida propia de otra clase social, sin la necesidad de someterse a las condiciones de cualquier tipo de relación laboral, y que en el caso de las clases populares implicaba ocupaciones de carácter manual, en sectores como la construcción o la industria, entre otros. Así pues, en el momento segundo, en una conversación sobre el trabajo entre los personajes marginales de la obra, el Trueno indica lo siguiente: “Pos allá tú, si te tiras pa lo honrao... Ca uno es libre, ¿no? Si él quie currelar en una obra, pos que currele, ¡no te joes!” (2005: 438).

Ante el hiato que se produce en la relación sujeto marginal-mundo del trabajo y la necesidad de disponer de medios económicos que garanticen la posibilidad de subsistencia, el “quinqui” encuentra en la economía sumergida la vía con la que obtener capital para cubrir sus necesidades básicas, que en muchos casos no llega a satisfacer. Loïc Wacquant, en su análisis de las nuevas formas de marginalidad social, señala que para los excluidos del mercado laboral: “que se resisten a rebajarse a aceptar “trabajos esclavos” sin salida que los despojan de su dignidad [...]

¹⁶ Para nuestro análisis, hemos utilizado la edición publicada en el compendio de la obra teatral del autor titulado *Teatro escogido. Tomo I*, publicada por la Asociación de autores de teatro en el año 2005.

¹⁷ La obra se compone de diez momentos en los que como señala Jorge Herreros (2009: 796) se produce una alteración cronológica del orden de la historia a partir del momento sexto, a través de la introducción de situaciones paralelas en la misma escena, la utilización de la analepsis y de escenas oníricas en el momento noveno. Así pues, según Herreros, la utilización de este tipo de estructura y la utilización de la luz con la finalidad de generar efectos escénicos vinculados a lo onírico y al orden temporal, son una muestra de la evolución expresiva del autor: “Continúa, por tanto, la evolución artística del autor (que en esta obra ya manifiesta un rotundo alejamiento con respecto a los clásicos tres actos en los que se organizaba el marco de la acción dramática en los dramas de su primera etapa) para crear una estructura cercana al reportaje periodístico” (2009: 796).

las actividades subterráneas pueden convertirse con facilidad en empleos de tiempo completo” (2001: 65).¹⁸

En el caso español, la crisis surgida a raíz de la posguerra condujo a un cambio de modelo económico que derivó en las políticas desarrollistas iniciadas con los Planes de Estabilización;¹⁹ la pobreza surgida en el mundo rural que, posteriormente, se vio acumulada en las periferias urbanas, procedente de la migración a las ciudades, conllevó la aparición de este tipo de economía sumergida en la que, como indica Heredia Urzáiz respecto al colapso de las economías familiares castigadas por su posición marginal a los medios de producción: “buscaron fórmulas alternativas para lograr sobrevivir. Algunos optaron por el estraperlo, otros por los hurtos y pequeños robos, y otros por la mendicidad y pequeñas estafas” (2007: 115).

En los textos de Rodríguez Méndez, la figura del “quinqui”, como representante del lumpen, se establece como heredera de estas formas de subsistencia de la crisis anterior en un periodo de recuperación y auge económico, que dio lugar a la configuración de un sistema capitalista que tuvo en la industrialización, a través de la incorporación del modelo fordista,²⁰ y en el desarrollo del sector terciario algunos de sus pilares. Así pues, ante las nuevas condiciones sociales y económicas derivadas del desarrollismo, en las que la emergencia de la clase media española sería un factor crucial en la reconfiguración del régimen, el “quinqui” deviene la otra cara del denominado “milagro económico”.²¹

El protagonista de “Vida de quinqui” escenifica las diversas formas de subsistencia al margen de las actividades económicas regladas a partir de su ocupación como “limpiabotas”²²,

¹⁸ Wacquant señala que: “La estrategia de supervivencia de último recurso involucra una amplia gama de actividades ilegales, que van desde las apuestas y los “asaltos”, el tráfico callejero y la venta de mercadería robada [...] hasta los atracos, el robo a mano armada, la prostitución y el tráfico de drogas” (2001: 64).

¹⁹ Como indica María del Carmen Alba Moreno: “desde fines de la década de 1950 y especialmente en la de 1960, otros fueron los derroteros de la política económica franquista: la atención se desvió hacia la industria, buscando la completa liberalización y modernización económica, la que se plasmó en el llamado Plan de Estabilización de la Economía de 1959 signado por la acción de los tecnócratas del Opus Dei⁶, el evidente fracaso e inoperancia de la política autárquica, y la paulatina y ascendente integración económica en el ámbito internacional” (2014: 3).

²⁰ Como señala Xavier Domènech: “El desarrollismo, en su vertiente de despegue industrial, tuvo uno de sus principales pilares en el incremento de la productividad de los trabajadores españoles. De hecho, la implantación y generalización del fordismo en España se basó más en los cambios en la organización científica del trabajo (OCT) [...] que en la introducción de nuevas tecnologías productivistas [...] el fordismo español se articuló sobre la base de un modelo intensivo en trabajo en un contexto autoritario, en lo que se refiere a la reglamentación de las relaciones laborales y al marco político en el que se desarrolló, que garantizaba la rentabilidad empresarial” (2003: 99-100).

²¹ Siguiendo a Domènech: “El *Desarrollismo* mismo, como ideología que intentaba sustituir la legitimación de origen del régimen por una nueva legitimidad de ejercicio, con la que esperaban atraerse el consenso de las nuevas clases sociales emergentes, en una operación muy acorde con la tecnocracia del *Opus Dei* y las corrientes del fin de las ideologías en boga en aquellos momentos, ha permitido decir a algunos de sus apologetas que ‘*El nacimiento de la clase media moderada, equilibradora y equilibrada, está en el origen del proceso que permitiría tras la muerte de Franco que la transición política se llevara a cabo sin sobresaltos. El milagro de la transición fue el milagro de Franco*’ en un camino donde el ‘milagro’ económico, sería un ‘milagro’ social y finalmente un ‘milagro’ político, en un país por lo que se ve muy dado a la milagrería” (2003: 93).

²² Heras y Villarín destacan lo siguiente sobre los oficios que los quinquis llevaron a cabo en el paso del mundo rural al urbano: “la vida del campo, el merodeo rural, lo han cambiado por la vida en la ciudad [...] por medio del trabajo en la construcción o como mozos de carga o limpiabotas” (1974: 205). De este modo, Rodríguez Méndez presenta una de las ocupaciones que el grupo social del protagonista adoptó en las ciudades.

actividad que ejercerá sin ningún tipo de licencia, que le ubica en el objetivo de las autoridades y que, al mismo tiempo, producirá animadversión en los sectores proletarios. En diversas ocasiones, el protagonista alude a esta situación que genera en él una mirada cargada de rencor hacia el resto de la sociedad:²³

El metro va lleno de promocionaos, o séase obreros que vuelven del trabajo a su casita confortable, como la de la camisa Lavypon, y yo con mi caja de limpia que llevo colgada a la espalda en los riñones de los probos obreros del desarrollo. A veces protestan [...] pero cuando me vuelvo y ven mi jeta tan poco recomendable y mi voz ronca [...] se callan por lo que pueda pasar. (1972: 40-41)

Así pues, el narrador da cuenta de diferentes formas de trabajo fuera del marco legal y que también fueron recogidas en diversas manifestaciones culturales durante el franquismo, como es el caso de la película *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, en la que una familia castigada por la pobreza en el mundo rural decide trasladarse a la ciudad con la finalidad de prosperar; sin embargo, la falta de empleo lleva a sus miembros a realizar diferentes actividades dentro de la economía sumergida como el estraperlo, la venta ambulante o la búsqueda de ocupaciones inmediatas como mozo de carga o peón sin ningún tipo de contrato.

En “Vida de quinquí” tiene lugar una situación similar: el protagonista decide ayudar a descargar un camión sin ningún tipo de vinculación laboral con los empleadores y, tras realizar el trabajo y solicitar una remuneración, es increpado y amenazado por el patrón de avisar a la policía. De esta manera, el “quinquí” deviene un sujeto indefenso e incapaz de encontrar un lugar en el mundo laboral debido a su marginalidad y, por ese motivo, es objeto de la persecución policial, como él mismo indica a la dueña del hostal: “Cuando le expliqué la manía que la poli había cogido conmigo por no tener trabajo seguro, empezó a darme consejos y a tutearme” (1972: 17).

Asimismo, la figura del gitano Macareno introduce otra modalidad de actividad económica no reglada, que entronca con una de las formas de subsistencia del grupo de social de los llamados “quinquis”: la recogida de chatarra y otro tipo de materiales de desecho con los que poder comerciar posteriormente.²⁴ Esta actividad, de nuevo, ubica a los sujetos marginales del relato en el punto de mira de la autoridad,²⁵ puesto que en el caso de no justificar la procedencia

²³ En otra escena, el protagonista se refiere de la siguiente manera a este hecho: “A mi interrogante: ‘¿Le limpio el calzado?’ ni me contestan, como si no existiera. Eso me produce una cosa muy rara. Prefiero el ‘no’ rotundo y hasta el insulto, a ese enorme desprecio de no decirme nada. Te miran así muy desde lo alto, como si les ofendieras, luego se miran los zapatos y siguen leyendo el periódico [...] mal rayo les coma a todos” (1972: 31).

²⁴ Como indica el protagonista del relato al respecto: “El Macareno lleva sacos de desperdicios, de chatarra. Encendemos unos ‘ideales’ y me dice el gitano que va a vender todo aquello a casa el Lampa [...] La mercancía no es suya, es del Molina [...] El carro es de su tío [...] Supongo que la mercancía es robada —chatarra y cosas—, pero no vale la pena aconsejar al Macareno [...] Yo sé lo que me hago, porque si las cosas pintan mal siempre se puede dar una ‘coartada’ [...] podemos decir que hemos recogido el material en la vía y que pueden preguntar al Frasquito el Gallo si no habíamos estado tomando una copa en su establecimiento” (1972: 23-24).

²⁵ Eleuterio Sánchez, en *Camina o revienta*, relata cómo, junto a su hermano Lolo, apremiados por la grave situación familiar, tuvieron que dedicarse a rebuscar en las basuras y que, posteriormente, padeció el acoso de la Guardia Civil y padeció un incidente del que salió herido debido al robo de chatarra: “A mi padre le vapulearon por un saco de trigo, a mí por un saco de chatarra” (1987: 45).

de los enseres pueden ser detenidos; conscientes de ello, deciden tomar medidas que les ofrezcan una coartada en el caso de ser solicitados por la policía.

Por otro lado, *Los quinquis de Madrid* escenifica, de nuevo, otras formas de subsistencia vinculadas a la delincuencia que sitúan al sujeto marginal fuera de los parámetros de la legalidad y, por tanto, lo convierten en objeto de persecución. El Caribe, como consecuencia de las deudas pendientes para poder pagar a su casera, pide ayuda al Trueno para conseguir el dinero necesario; sabe que a su vuelta de Marruecos, este ha traído consigo una cantidad de droga, grifa, y le solicita que le preste parte de su alijo para poder traficar con él y saldar la deuda. Del mismo modo, se produce una alusión al robo a partir de las cámaras fotográficas de diferente procedencia, que el Trueno ha obtenido fruto del hurto a los turistas:

Las tengo de toas las marcas y toos los países. (Enseñándole una.) Ésta es rusa... Ésta, americana... ¿No ves que me pasé too un verano en los autocares de los turistas? Con el Pindo, él y yo... Y las que hemos vendío. (Le entrega una.) Toma, te regalo ésta... (2005: 448)

Así pues, a partir de ambas dinámicas delictivas se produce una importante referencia al contexto de cambio de la sociedad y la economía española en la etapa desarrollista: en primer lugar, a partir de la incorporación del tráfico de drogas como una muestra del incipiente mercado de sustancias que tendría su posterior eclosión a partir de la década de los setenta y ochenta; en segundo lugar, los robos a turistas plasman la dinámica en auge del sector turístico español en la década de los sesenta y la aparición de delitos vinculados a su ascenso,²⁶ de manera que, como señala Fernández Asperilla:²⁷

El robo de objetos se incrementaba durante el verano en provincias de la costa como Barcelona, Tarragona, Gerona o Málaga. Ladrones profesionales se trasladaban hasta sus campings, hoteles y playas y delinquían al amparo de la impunidad que les ofrecían las grandes aglomeraciones, pues los mismos efectivos policiales vigilaban a varios millones más de personas. Los turistas víctimas de delitos eran refractarios a denunciarlos por las incomodidades que les producían, lo que generaba un clima de impunidad para los malhechores. (2005: 307)

Así, puede verse cómo la figura del “quinqui” se representa, en buena medida, a partir de las taxonomías de “estados peligrosos” prefijadas por la Ley de Vagos y Maleantes; para ello, Rodríguez Méndez se sirve de las estrategias narrativas y dramatúrgicas que permiten focalizar la acción desde la perspectiva marginal de los protagonistas. Sin embargo, en las mismas obras

²⁶ Según Fernández Asperilla, en relación a la evolución del delito en la sociedad durante la dictadura: “en los años sesenta, el turismo experimentó también un espectacular desarrollo. Además de las repercusiones económicas tuvo otras consecuencias sociales [...] El turismo tenía, desde el punto de vista criminal, tres consecuencias: la elevación del número de accidentes de circulación, el incremento de robos y ‘la relajación de costumbres’” (2005: 306).

²⁷ El robo a turistas fue uno de los cauces que ciertos sectores inmersos en el submundo de la delincuencia adoptaron como medio para conseguir dinero; una muestra de ello, la encontramos en la autobiografía de Juan José Moreno Cuenca, el Vaquilla, uno de los iconos del fenómeno quinqui en la Transición; se refiere de la siguiente manera a este tipo de delitos: “Llegó el verano y compramos un coche para hacer otra clase de ‘trabajos’ que, según mi tío, daban más dinero que las casas y las fábricas. Consistía en vestirnos los dos con ropa de verano, nikis de manga corta y una gorrita, desplazarnos a las playas y desvalijar los coches de los guiris, o, cuando, no en una zona de camping y meternos en las tiendas o roulottes y sacar los bolsos donde los extranjeros guardaban el dinero” (1984: 44-45).

localizamos la mirada externa al “quinqui”, que encarna los efectos que el discurso hegemónico instauró en el imaginario colectivo español, a partir de las reacciones y consideraciones de personajes pertenecientes a otras clases sociales, que contribuyen a incluir a estos sujetos dentro de las categorías delictivas vigentes.

VAGOS E INADAPTADOS, AUTOEXCLUIDOS DE LA NORMATIVIDAD LABORAL

En “Vida de quinqui”, ante la situación de desempleo y las dificultades que atraviesa el protagonista para cubrir los gastos, la regenta del hostel y su marido le ofrecen la posibilidad de trabajar como peón en el sector de la construcción; sin embargo, Manolo rechaza el trabajo argumentando que su ocupación es la de limpiabotas. El desarrollo de dicha circunstancia introduce la mirada del otro lado del quinqui a partir de las reprobaciones tanto de la casera como de su marido, es decir, de la percepción social sobre aquellos que no forman parte del sistema y que no se introducen en los ciclos del trabajo. Manuela le indica: “Si no es usted un ladrón, al menos un vago sí lo es” (1972: 18); del mismo modo, su marido lo califica como “inadaztao”, señalándole lo siguiente: “Lo tuyo es falta de moral [...] que no ties fuerza de voluntad, que te dejas arrastrar. Que no te han educao como es debido. A ti, en haciéndote pasar por el aro, la fija: te haces otro” (1972: 19).

Así pues, el protagonista es conceptualizado como vago e inadaptado debido a la no incursión en los ciclos laborales establecidos. Tanto su actividad como limpiabotas y su propia condición física, como él mismo indica: su “jeta tan poco recomendable”, hacen que Manolo, ante el resto de la sociedad inmersa en los flujos del trabajo, se presente como una amenaza, como el otro social, al que miran con desconfianza, temor y rechazo: ²⁸

Llevo la caja colgando del hombro por la correa y casi no noto su peso [...] En el primer piso recuerdo a aquella chica que entraba el otro día tan pizpiretilla y que me miró muy curiosa, con cierto asco, cuando me vio la caja de ‘limpiar’. (1972: 15)

En el momento tercero de *Los quinquis de Madrid*, la acotación inicial presenta una escena en la que se presenta al Trueno y a sus compañeros, bajo la denominación de “banda”, alcoholizados y con actitudes machistas con las que tratan de abusar de las mujeres que se cruzan en su camino. Este momento de la obra evidenciará el temor social alrededor de los sujetos marginales a través de la presentación de estos bajo una actitud violenta, escenificada mediante la violencia oral y física hacia la mujer y a un peatón que trata de interceder en el conflicto. Ante esta acción violenta, hallamos la reacción ciudadana en las siguientes voces corales que piden la intervención policial y la pena de muerte: “C’avisen ya al 091...! ¡Gamberros! ¡Quinquis!... ¡Que los cuelguen de una vez!... ¡Ya podréis, cuatro contra uno! ¡Cobardes!” (2005: 444).

²⁸ De esta manera, como señala el dramaturgo Alfonso Sastre, en su ensayo *Lumpen, marginación y jerigonza*, sobre los efectos que los poderes estatales ejercen sobre la clase obrera con la finalidad de que interiorice al otro que estas fuerzas quieren construir: “Pero cuando se trata de marginación social propiamente dicha [...] hay que recordar el permanente escándalo de lo marginado-marginante: o sea: por ejemplo, el desprecio del albañil payo por los gitanos de su vecindad y no digamos por los mercheros o «quinquis» [...] Pero mirad al más mísero proletario cómo se expresa, desde su dignidad de clase, sobre el mendigo o el vagabundo o el gitano o el drogota [...] o el cacharrero por trapos o el busquero o la sillera. «Que trabajen como Dios manda, joder» es frase que puede oírse en tales circunstancias” (1980: 43).

De este modo, ante una actitud plenamente violenta tiene lugar una reacción popular que responde a los temores oficiales que tejían los discursos estatales en torno a la figura del “quinqui”, basados, fundamentalmente, en un problema de seguridad ciudadana. Bauman, en *Vidas desperdiciadas*, señala, sobre la construcción de temores oficiales alrededor de sujetos marginales, que el Estado:

Tiene que buscar otras variedades, no económicas, de vulnerabilidad e incertidumbre en las que hacer descansar su legitimidad. Al parecer esa alternativa se ha localizado recientemente [...] en la cuestión de la seguridad personal: amenazas y miedos a los cuerpos, posesiones y hábitats humanos que surgen de las actividades criminales, la conducta antisocial de la infraclass. (Bauman, 2005: 72-73)

En los textos, el “quinqui”, por un lado, aparece como generador de temor o rechazo social cuando lleva a cabo acciones delictivas o aparece bajo sospecha de cometer un delito; sin embargo, por otro lado, su figura se torna invisible cuando recorre la ciudad o trata de conseguir dinero a través del trabajo, como él mismo señala: ²⁹

A mi interrogante: ‘¿Le limpio el calzado?’ ni me contestan, como si no existiera. Eso me produce una cosa muy rara. Prefiero el ‘no’ rotundo y hasta el insulto, a ese enorme desprecio de no decirme nada. Te miran así muy desde lo alto, como si les ofendieras, luego se miran los zapatos y siguen leyendo el periódico [...] mal rayo les coma a todos. (1972: 31)

En este sentido, la figura del marginal se ubica en una disyuntiva que lo sitúa entre la invisibilidad social y la visibilidad extrema a ojos de la autoridad, las leyes y el temor ciudadano: su figura se visibiliza asociada a la peligrosidad, la delincuencia y en contra del sistema de valores del régimen. La imagen pública del “quinqui” se configura a partir de la violencia, sin embargo, cuando se desliga de ella su entidad se diluye, adquiriendo él mismo consciencia de su invisibilidad; de este modo, “el quinqui” adquiere una condición ciertamente espectral, como señala Judith Butler sobre la vulnerabilidad de lo que denomina *vidas precarias*:

Son vidas para las que no cabe ningún duelo porque ya estaban perdidas para siempre o porque más bien nunca “fueron”, y deben ser eliminadas desde el momento en que parecen vivir obstinadamente en ese estado moribundo. La violencia se renueva frente al carácter aparentemente inagotable de su objeto. La desrealización del “Otro” quiere decir que no está ni vivo ni muerto, sino en una interminable condición de espectro. (2006: 60)

La invisibilidad social que destaca el narrador de “Vida de quinqui” lo convierte en un sujeto vulnerable y perfectamente visible a la mirada de los aparatos estatales, tanto de los cuerpos policiales como de los medios de comunicación instrumentales a los fines del régimen. Como hemos comprobado, el establecimiento de unos determinados “estados peligrosos” por parte del estado configura la imagen del quinqui bajo la tipología de vago y de maleante y articula

²⁹ En otra situación del relato, el narrador alude de nuevo a la sensación de ser invisible para el resto: “Los albañiles salen de la obra y van con su barra de pan a comer, tan alegres y satisfechos. Yo también tengo hambre [...] Voy a ocupar un sitio libre que queda en una mesa. Dejo la caja en el suelo y saludo a los dos albañiles que meten el bigote en un plato de sopa con fideos. Ni me contestan. [...] Ellos, ajenos a mí, como si no existiera. Cojo un palillo y me hurgo con rabia los dientes mientras espero que el camarero se digne a venir a preguntarme lo que quiero” (1972: 31-32).

un aparato penal dedicado, por un lado, a marcar a los sujetos considerados peligrosos y, por otro lado, a separarlos de la sociedad mediante la prisión y la marginación. Por tanto, “el quinquí” se torna vulnerable ante la ley y se presenta como perseguido por la autoridad, como señala el personaje del Trueno en *Los quinquis de Madriz*, al huir de la policía tras un incidente previo:

Es que te hacen la vía imposible. Ni que fuéramos negros de ésos [...] Llega un momento, tú, que uno sólo se encuentra a gusto a altas horas de la noche. Como si uno fuera una fiera. Igualito... Tie uno que esperar a que toos esos criminales duerman pa poer respirar... (2005: 445-446)

En suma, mediante la aparición de esta suerte de polaridad en relación a la perceptibilidad social del lumpen, representado por el “quinquí”, hallamos una de las piezas clave sobre la que Rodríguez Méndez construirá la representación de este sujeto marginal: su conflictiva relación con la autoridad, caracterizada por la violencia y la denuncia de los métodos policiales empleados por los agentes y del carácter represivo del estado frente a aquellos individuos que ponen en peligro los discursos normalizadores.

LA OTRA CARA DEL LUMPEN: CUERPOS POLICIALES, VIOLENCIA Y REPRESIÓN EN LA “LUCHA” CONTRA EL “QUINQUI”

Los informes de censura que sirvieron para prohibir la representación de la obra coincidieron en un aspecto central: la obra llevaba a cabo una denuncia sistemática de los métodos policiales y cuestionaba explícitamente la ética de los cuerpos de seguridad del estado. En el informe emitido por el censor Florentino Soria se alude a la representación de “una policía zafia, brutal e inhumana” (2006: 382).

Como mencionamos anteriormente, el eje temático sobre el que gira la obra fue designado por el propio autor como el lumpenproletariado; en el *Manifiesto Comunista*, Marx y Engels se refieren de la siguiente manera a este sector de la sociedad:

El lumpenproletariado, ese producto pasivo de la putrefacción de las capas más bajas de la vieja sociedad, puede a veces ser arrastrado al movimiento por una revolución proletaria; sin embargo, en virtud de todas sus condiciones de vida está más bien dispuesto a venderse a la reacción para servir a sus maniobras. (2003: 166)

De este modo, el lumpenproletariado es presentado, por un lado, como objeto de marginación social; pero, por otro lado, puede ser instrumentalizado por parte del estado para servir a sus propios intereses para reprimir posibles rebeliones del proletariado e introducirlos entre los efectivos de las fuerzas militares y policiales. Alfonso Sastre, en *Lumpen, marginación y jerigonça*, dedica diversas reflexiones respecto a la utilización del lumpen como brazo armado contra la clase obrera y contra sus propios intereses; entre las reflexiones que lleva a cabo destacamos la siguiente en forma de apóstrofe:

Oh tú, “lumpe” y qué mal te comportas muchas veces en los terribles vericuetos de la Historia! [...] remiendas tus harapos descosidos y rotos [...] y un día te visten de glorioso guardia y, sin más, te lías (ay, Dios mío) a hostias con el roto (hablando a la chilena) de enfrente, ése que a lo mejor exige su cachito de pan y libertad, y a quien tú ya no reconoces como tú mismo. (Sastre, 1980: 25)

En este sentido, es significativo traer aquí una de las notas del informe de censura de Antonio de Zubiaurre en la que señala un pasaje significativo al que refiere de la siguiente manera: “El Trueno insta a Lourdes a que deje de trabajar y ella reclama su derecho a hacerlo, y le anima a él a que busque un trabajo fijo; le cita varios, entre ellos, el de policía y guardia civil” (2006: 381); por consiguiente, el régimen a través del sistema de censura considera un ataque la presentación de una imagen de sus cuerpos de seguridad como parte del mismo “lumpen”, que el propio estado señala, aísla y condena a través de los dispositivos legales pertinentes. Ante este hecho debemos preguntarnos cómo son representados desde la perspectiva del sujeto subalterno los cuerpos policiales y militares tanto en la obra teatral, a partir de los personajes del Puma y del Cabo, como en el relato.

En ambas obras, la acción policial es representada a través de las cuestionables actuaciones de una brigada especial dedicada a la vigilancia y a la persecución del grupo de individuos marginales que giran en torno al “quinqui”; la existencia de una brigada dedicada únicamente a ese fin es especialmente sintomática del acento puesto a través del régimen en el hostigamiento a la marginalidad y al tipo de actividad delictiva que la rodeaba. El personaje del Puma vertebrará en ambas obras la representación de la violencia policial y la represión del régimen franquista.

En “Vida de quinqui”, el narrador nos presenta al Puma como una amenaza latente que condiciona tanto sus acciones como la de sus iguales; a pesar de no aparecer a lo largo de la acción, su figura aparece como una sombra que genera en el “quinqui” un estado de alerta ante su posible aparición. El protagonista presenta a dicho personaje como “lo peorcito de la secreta” (1972: 16), miembro de la brigada que actúa en la zona marginal en la que habitan y que “es el terror de todos nosotros” (1972: 24). Su experiencia en manos de la policía es traumática, la sola posibilidad de ser interceptado por esta y el recuerdo de las torturas recibidas ponen de manifiesto la vulnerabilidad de este sujeto marginal:

La verdad es que tengo demasiado miedo a la poli [...] el miedo no se me cura por más experiencia que tenga. Al revés. Contra mejor los conozco más canguelo me entra. Y es el hecho nada más de encontrarme en sus manos. Llega un momento en que lo de menos son los palos o el calabozo o la condena. Lo peor es esa cosa de estar en sus manos, de no saber lo que harán de tí, que pueden disponer a su antojo. Que te anulan, eso, que te anulan, como si no existieras. (1972: 30-31)

Esta reflexión no solo patentiza el temor del narrador, sino que hace visible su vulnerabilidad y pone de manifiesto cómo la actuación policial anula al sujeto a través de las torturas y lo introduce en un estado de excepcionalidad, en el que su vida es únicamente vida biológica en manos del poder, de manera que su existencia se reduce a lo que Giorgio Agamben denominaba como *nuda vida* (2006: 9), “el simple hecho de vivir”. Así pues, como señala Fernández Insuela sobre la simbolización de los espacios de intervención policial en *Los quinquis de Madrid*, hallamos la clave de la representación policial en ambas obras: “la comisaría y la sala de justicia militar encarnan la violencia institucional injusta, ya sea mediante la tortura, ya sea mediante una muy discutible aplicación de la Ley” (2005: 419).

Si bien en el relato podemos considerar una acción policial virtual, en la obra de teatro la aparición y caracterización del cuerpo de policía, a través del Puma, será uno de los *leitmotiv* de la obra, a través de su presentación como seres violentos y marginales, de escasa ética profesional y

baja catadura moral. La representación que Rodríguez Méndez realiza de la policía es propia de un sujeto corrupto y perteneciente al lumpen, pero integrado en la policía. El policía como reflejo de la imagen en el espejo del “quinqui”. Su caracterización se produce no solo a través de sus conductas y de la tortura, sino que también a partir del lenguaje utilizado, prácticamente, indiscernible del argótico del quinqui. Así pues, como señala Martín Recuerda:

La sátira a los dos agentes de la brigadilla no puede ser mayor por parte de Rodríguez Méndez. Aparte de la brutalidad cariñosa, el lenguaje con que se expresan los dos, revela una gran incultura. Más parecen ellos los quinquis que los verdaderos quinquis, cosa que en el fondo es cierta. Revelación de toda una institución que deja que entren en ella hombres sin escrúpulos que, al no tener trabajo, se emplean en el oficio de policías, a sabiendas del daño que harán a sus semejantes. (1979: 150)

Las apariciones de la policía siempre se enmarcan en un contexto de violencia injustificada hacia el marginal que serán escenificadas a través de la presentación paralela de los interrogatorios y las torturas a la acción del grupo de los marginales; los miembros de la brigada conocen a la perfección los métodos de tortura y presión sobre los sujetos, con la finalidad de obtener declaraciones que permitan inculpar a sus compañeros, como sucede tras la detención del Caribe³⁰. La revelación de los orígenes marginales y delictivos del propio cuerpo policial es introducida a través del personaje del Comisario, quien ante las consecuencias de la tortura infligida al Caribe amenaza a sus hombres de que intenten moderar su violencia para evitar posibles problemas legales:

EL COMISARIO (Muy severo).— Bueno, a ver si no nos propasamos. Cuidadito con lo que se hace. ¿Me estás oyendo? (El CHATO asiente con la cabeza.) Que ahora la cosa anda en papeleo; no vayamos a tener un planchazo. Ojo con los detalles...

CHATO.— ¿Un servidor? (Por el otro.) Que lo diga éste: ayer la mandé una Coca-Cola. Pagá de mi bolsillo...

EL COMISARIO.— Pues que no me entere yo que cometéis la menor demasía, porque os dejo como estabais en el hampa, solitos, pa que os afeiten los que os quieren. Os retiro las pistolas y las licencias como que me llamo Albaladejo. Oís al parche, ¿o no? (2005: 474)

Tras la muerte del Puma a manos del personaje del Sereno y la posterior inculpación del Trueno como responsable del homicidio, en el *momento noveno* tienen lugar una serie de apariciones de personajes clave en la vida del Trueno, entre las que destacamos la siguiente: la reproducción de una escena del pasado en la que tras un encuentro con el Puma, este se burla de la situación de integración del Trueno, quien le confirma la obtención de un trabajo y su voluntad de persistir en el estudio. Ante esto, el policía en tono de befa lo llama “obrero honrau” y cuestiona dicha situación: “¿El Trueno trabajando honradamente? ¡Pam-plinas...!” (2005: 482).

³⁰ En una sala de interrogatorios, los policías tratan de sonsacarle información de manera violenta a través de la aplicación de métodos de tortura; la escena violenta se omite a través de una elipsis llevada a cabo a partir del oscurecimiento de la escena: “CHATO.— (Que se ha echado las manos al cinturón. Al PUMA.) ¿Vale ya? (El PUMA se encoge de hombros. El CHATO y el OTRO, con una rapidez escalofriante, con entusiasmo, se han soltado el cinturón del uniforme. Avanzan sobre el CARIBE y levantan las hebillas sobre él, cuando el PUMA los detiene con un rugido.) PUMA.— ¡Eeey!... ¡So!... Aquí tengo yo otro instrumento... (Va a un rincón a por algo.) Que vosotrus no pensáis en na... (Se agacha para recoger algo y se oscurece la escena.” [...] (Vuelve a bajar la luz y a encenderse la otra parte. El CARIBE está hecho un ovillo en el suelo. Deshecho. Los agentes se limpian el sudor.)” (2005: 461-462).

La reacción del Puma ante la salida del Trueno de su condición de marginal se basa en el cuestionamiento de la misma y pone de manifiesto la imposibilidad de ascensión y cambio en un sujeto perteneciente al lumpen:

Tú eres un chorizu de mierda. Eso es lo que eres. Pa eso has naciú y así te morirás. Tú acabarás colgau [...] Y porque hoy me sientu de buen humor, que si no, te llevaba a la oficina ahora mismo y t'arrimaba una soba que te doblaba. ¿O es que te vas a creer que porque estás aquí alternando con nosotros [...] ya te pues codear con la gente respetable? Pues ándate con mucho oju, porque a la primera de cambio me encargaré yo de recordarte lo que eres: un chorizu de mierda... (2005: 484)

Por otro lado, en el mismo *momento noveno* de la obra, otro encuentro de carácter onírico evidencia la utilización del lumpenproletariado por parte del estado dentro del sistema militar y las consecuencias que esto lleva a cabo en el sujeto, al saberse utilizado y posteriormente marginado y sin posibilidad de cambio. El personaje del Cabo plasmará esta situación y evidenciará el planteamiento marxista sobre el lumpen y el estado.

En el informe de censura de Zubiaurre, una de las anotaciones refiere a este personaje y señala como censurable el siguiente hecho: “un personaje militar, El Cabo, fuma ‘quif’ junto al Trueno y le confiesa que si no fuera por esos momentos ya se habría pegado un tiro” (2006: 381). Efectivamente, en el encuentro entre este personaje y el Trueno, el militar es presentado consumiendo droga, bajo un estado de ánimo depresivo con tendencias suicidas, al saberse utilizado por parte de los mandos militares. El personaje ha participado en la Guerra Civil, en la persecución al maquis y en el conflicto de Sidi-Ifni, donde coincidió con Trueno; sin embargo, las recompensas nunca fueron para él, sino para sus mandos superiores, lo que le genera una gran frustración y un sentimiento de desesperanza:

Si no fua por estos ratos, m'habría pegao ya un tiro. Me lo pegaré el día menos pensao. Haré como el ordenanza del comandante; me pondré la boca el fusil en el cuello y daré con el pie al gatillo. Ya tengo el alambre preparao... Y a escuchar a los angelitos. Ésa es la fija, macho. (Sorbe el humo.) ¿Pa qué quiero vivir ya? Pa na. ¿Qué hago cuando salga de aquí, a mis años? Na. He sufrío mucho. M'han pegao demasiado y ya estoy harto. Hice toa la guerra aquí, too el frente del Ebro [...] De toa la bandera quedamos cuatro en Vinaroz. Al sargento le dieron la laureá y a nosotros por el culo. Aluego en terminada la guerra, al Pirineo a zumbar a los maquis y a darnos jartás de frío y a romper la boca a cualquier tío que se fuera de la mui... Aluego una temporadita en el disciplinario porque dije la verdad al coronel. [...] A zumbar a los moros aquí en Ifni. A comer tierra y a darle al pico. Too pa los galones de cabo... ¡Toma Legión, toma por culo!... Y tú lo que ties que hacer es desertar sin que te llegue la hora. (2005: 484-485)

De este modo, en la figura del Cabo hallamos la extensión paradigmática que desde los planteamientos marxistas se formuló sobre la utilización del lumpenproletariado por parte del estado; se observa igualmente una relación con la tendencia ejemplificante que Sastre detectara en Nicasio, un joven que fue captado por las tropas francesas bajo promesas de sueldo y mentiras y que tras cruzar la frontera fue llevado y forzado a alistarse en los paracaidistas franceses que luchaban en Argelia; finalmente, el joven falleció en combate por servir a un estado que lo utilizó y que nunca le dio una oportunidad. De esta manera, se ofrece una muestra de cómo un sujeto marginal se convierte en el brazo armado de las clases dominantes y reaccionarias, a través de su filiación militar, y se ve arrojado a la violencia y a la muerte.

ENTRE LA CRÓNICA Y LA DENUNCIA: EL “QUINQUI”, LA LEY DE BANDIDAJE Y TERRORISMO Y LA PENA DE MUERTE

Gérard Genette (2001: 7-8) definió el paratexto como aquel elemento por el cual:

un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores [...] una zona no sólo de transición sino también de *transacción*: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público.

El subtítulo “Reportaje dramático en 10 momentos” de *Los quinquis de Madrid* introduce una importante clave de lectura para el lector que evidencia, por un lado, la voluntad de denuncia del autor a través de su aproximación a una realidad cercana; por otro lado, la proximidad a la crónica negra que, en el momento de gestación de la obra, centró en la figura del “quinqui” gran parte de sus atenciones.³¹

El material con el que Rodríguez Méndez confecciona *Los quinquis de Madrid* está extraído de un caso real y moldeado con la finalidad de tender una mirada alternativa que fuera capaz de, como indica Balboa-Echeverría, “deconstruir el discurso hegemónico, subvertir su censura y así denunciarlo” (1987: 68). El propio autor, en unas declaraciones sobre el origen de la obra recogidas por Fernández Insuela, destaca que:

Es otro drama extraído de la página de sucesos del periódico. Su base está en el proceso que se siguió a los hermanos Romero, quinquis del vecino pueblo de Villaverde, que fueron ajusticiados a garrote vil, convictos del asesinato de un sargento de la Guardia Civil [...] La obra es un alegato contra la pena de muerte y un grito a favor de la libertad. Los personajes creados por mí a partir de los extraídos de la página de sucesos, pretenden ser una imagen de la juventud abandonada por la sociedad y los poderes públicos, que estaría abocada a la droga cuando el desarrollo industrial alcanzase los márgenes del consumismo. (Rodríguez Méndez en Fernández Insuela, 2005: 413)

El 1 de abril de 1966 tuvo lugar la muerte del sargento de la Guardia Civil, Valerio Barriga, como consecuencia de un enfrentamiento con los hermanos García Romero; tras un periodo de búsqueda y captura, finalmente fueron encarcelados y juzgados por un Consejo de Guerra que dictaminaría la pena de muerte a Jesús García Romero, acusado de un delito de bandidaje contemplado en el artículo cuarto del decreto de 21 de septiembre de 1960 (*ABC*, 04/12/1966: 94).

En esos años, las crónicas periodísticas se hicieron eco de numerosas noticias que recogieron los sucesos de los que tanto Eleuterio Sánchez como los implicados en la muerte del guardia civil fueron protagonistas. Así pues, las notas periodísticas se poblaron de fotografías de los acusados, de descripciones y de testimonios de testigos. Como muestra sintomática del tratamiento que los medios de comunicación ofrecieron sobre los denominados “quinquis”, transcribimos unas líneas que el diario *ABC* (07/04/1966: 83) dedicó a ofrecer información sobre la identidad de los sospechosos de asesinato del guardia civil, en la que se refiere al grupo social de los mercheros bajo la categoría de peligrosidad, “fauna” y “plaga”:

³¹ Como señaló Martín Recuerda: “El autor, buscando nuevos caminos, dentro de su proceso evolutivo, incluye a su obra en el género de reportaje dramático. Las cualidades periodísticas de Rodríguez Méndez, unidas a las dramáticas, hacen que la obra intente caminar por otros terrenos estéticos” (1979: 143).

“Quinquis” muy peligrosos [...] incluidos en esa triste fauna delictiva que desde algún tiempo a esta parte suministra desgraciadamente abundante información, de sangrientas características, a la crónica de los periódicos españoles. Plaga de los bajos fondos sociales que recibe la denominación de “quincalleros o “quinquis”. (07/04/1966: 83)³²

Por tanto, la construcción de un discurso criminalizador en torno a un colectivo caracterizado por su marginalidad pone en el punto de mira a los sujetos que forman parte de él y aprovecha su incapacidad para construir un discurso propio para convertirlos en el objeto de los ataques del estado y la opinión pública.³³ Sin embargo, la construcción del discurso público a través de los medios de comunicación no será el único elemento que el estado utilizará en la lucha contra el crimen, personificado en la figura del “quinqui”, sino que la utilización de la ley vigente en el ámbito penal será otro elemento fundamental en la relación quinqui-estado.

Como comprobamos más arriba, la utilización de la Ley de Vagos y Maleantes sirvió como herramienta para la condena de tipos delictivos sin la necesidad de comisión de infracción; igualmente, el Estado se dotó con la Ley de Bandidaje y Terrorismo —de 18 de abril de 1957 y posteriormente unificada a la Ley de 2 de marzo de 1943 en el Decreto de 21 de septiembre de 1960 sobre bandidaje y terrorismo—³⁴ de otro instrumento con el que poder condenar a los encausados bajo una jurisdicción militar, mediante tribunal formado por Consejo de Guerra y establecer la pena de muerte para aquellos casos considerados dentro de dicha ley. De este modo, como indica del Águila Torres:

La Jurisdicción Militar sería, pues, según dicho Decreto la competente para conocer los delitos contenidos en el anterior precepto. Las penas previstas eran de extrema gravedad, contemplando la de muerte en diversos supuestos, como pudo comprobarse desgraciadamente por su aplicación en dos consejos de guerra seguidos contra el comunista Julián Grimau y los anarquistas Joaquín Delgado y Francisco Granado. Acabaron con dos sentencias condenatorias, la primera ejecutada por fusilamiento y la segunda por garrote vil. (2015: 228)

Los periódicos de la época dieron cuenta de numerosas condenas bajo esta legalidad a sujetos calificados como “quinquis”, como fue el caso paradigmático de Eleuterio Sánchez, Raimundo Medrano y Juan José Agudo Benítez, en el que fueron condenados a muerte y

³² En este sentido, en una noticia del mismo periódico del día 26 de noviembre de 1966, se recogían unas declaraciones sobre los “quinquis” y su peligrosidad de Andrés Serrano Rubio, comisario superior de Policía y segundo jefe de la Brigada de Investigación Criminal: “Llevo cuarenta años luchando contra toda clase de delincuentes [...] y no conozco ninguna especie de ellos que llegue a matar por cualquier nimiedad más que los ‘quinquis’” (*ABC*, 26/11/1966: 78).

³³ Como señala Balboa-Echeverría sobre la capacidad expresiva del Trueno a través de la fotografía y su mudez en el espacio público: “El discurso hegemónico no permite que los elementos periféricos tengan una voz dialogante ni siquiera que sean partícipes del discurso” (1987: 71).

³⁴ Como señala Juan José del Águila Torres, bajo el marco de la Ley de Orden Público: “se dictó el Decreto 1794/1960 de 21 de septiembre sobre bandidaje y terrorismo que unificaba y refundía a su vez la Ley de 2 de marzo de 1943 y el Decreto-ley de 18 de abril de 1947. En consecuencia, eran considerados reos de delitos de rebelión militar: Primero.— Los que difundiesen noticias falsas o tendenciosas con el fin de causar trastornos de orden público interior, conflictos internacionales o desprestigio del Estado, sus Instituciones, Gobierno, Ejército o Autoridades.— Los que por cualquier medio se unan, conspiren o tomen parte en reuniones, conferencias y manifestaciones con los fines expresados en el párrafo anterior. Podrán también tener tal carácter los planteos, huelgas, sabotajes y demás actos análogos cuando prosigan un fin político o causen grave trastorno al orden público” (2015: 228).

posteriormente indultados; el caso de Rafael Gil Guirado (Heras y Villarín, 1974: 88), ejecutado mediante el garrote vil en Valencia en el 1966 por un atraco saldado con una víctima mortal, y el caso de Jesús García Romero, acusado de la muerte del sargento Barriga.

En el caso que Rodríguez Méndez toma como punto de partida, Jesús García Romero fue condenado por un Consejo de Guerra, acusado de un delito tipificado en el Decreto de 1960,³⁵ y ejecutado mediante el garrote vil; el carácter de reportaje de la obra teatral recoge en el *momento décimo*, final de la obra, esta situación mediante una caracterización esperpéntica del tribunal militar que juzgará al Trueno y su posterior ejecución; en ella se presenta una deformación grotesca de la realidad mediante la representación onomatopéyica de las voces y los argumentos de los miembros del tribunal, de la fiscalía y de la defensa, ininteligibles para el acusado, incapaz de desbrozar el lenguaje administrativo y judicial del que depende su vida:

VOZ DEL PRESIDENTE.— El ministerio fiscal tiene la palabra...

EL FISCAL.— Excelentísimo Señor, señores... Este ministerio fiscal... (A partir de este momento sólo se oye un «gua-gua-gua» continuado, entre el que sobresalen las siguientes frases:) Un funcionario honorable... y respetado por su abnegación... Castigo ejemplar... Indeclinable y doloroso saber de la Justicia... Procedimientos legales... Justicia Militar... Pena de muerte... Veinte años de reclusión... (Terminado el «gua-gua» del FISCAL.)

[...]

VOZ DE LA DEFENSA.— Con vuestra venia, excelentísimo señor, señores... Todo delito, por repugnante que resulte, por antisocial que se tipifique, demanda también el imperio de la compasión cristiana... (A partir de aquí, el «gua-gua», en el que sobresalen las siguientes frases.) Aunque sea el mismo pueblo quien demanda justicia ejemplar..., nuestro deber humanitario... La comprensión humana... El sentido medicinal y preventivo de la pena... Alfonso de Castro... Santo Tomás... El indulto que procede del excelentísimo señor jefe del Estado... La sociedad cristiana... (Termina el «gua-gua» del defensor.)

VOZ DEL PRESIDENTE.— ¿Tienen algo que alegar los acusados?

TRUENO.- (Levantándose) ¡Soy inocente...! (2005: 487-488)

Así pues, mediante esta presentación deformada de una situación marcada por la excepcionalidad, se pone de manifiesto la indefensión del sujeto marginal ante el poder del estado para regular la vida y la muerte de los individuos que se hallan sujetos a una legalidad excepcional e injusta, la cual dictaminará qué vidas merecen ser vividas y las que no. En la autobiografía de Eleuterio Sánchez, se da cuenta de una situación similar, en la que el sujeto marginal, inmerso dentro de un proceso judicial que podría establecerse como espejo del representado por la obra de Rodríguez Méndez, se muestra incapaz de procesar los significantes de la legalidad franquista que determinan su capacidad de vida:

No sé qué hacer. No entiendo nada. La situación y los acontecimientos me desbordan [...]. No alcanzo a dar una explicación razonable a mi presencia en este pozo. Sólo una, pero es tan excesiva, tan extraña, que la rechazo, pero no del todo, pues restos me rondan por la cabeza y me inquietan: «Sumarísimo, bandidaje, terrorismo, fusilar [...] Las palabras se ensartan como si fueran las perlas de un collar que me estrangula lentamente, un collar que me dará la muerte. (Sánchez, 1987: 131-132)

El desenlace de la obra, la ejecución del Trueno tras el dictamen del tribunal, será de nuevo una muestra de cómo el autor utiliza el espacio de la ficción para denunciar una problemática

³⁵ En el siguiente [enlace](#) adjuntamos el texto del Decreto de 21 de septiembre de 1960.

social como la pena de muerte y el sometimiento a tribunales de carácter militar como medida de excepcionalidad para delitos que se encuentran fuera de dicho ámbito; para ello, una vez más, la denuncia se configurará mediante una vía expresiva cercana al esperpento, en la que el personaje de El Puma, reaparece tras su muerte en forma fantasmal y lleva a cabo la ejecución del Trueno mediante el método del garrote vil:

Se oscurece la parte de los cómplices del TRUENO, sobre la que cae una luz de franjas negras que imita las rejas del presidio. EL TRUENO queda iluminado totalmente. Por detrás de él se acerca la silueta del PUMA, que lleva en las manos una especie de capuchón negro que coloca sobre la cabeza del TRUENO, que tiene un estremecimiento. Una vez encapuchado, el PUMA aprieta sus manos sobre el cuello del quinquí, como si fueran una argolla, y la cabeza del TRUENO cae hacia un lado. El PUMA permanece sonriente engarfiando el cuello del muchacho. Oscuro final. (Rodríguez Méndez, 2005: 488)

Resulta por tanto notable la utilización del esperpento en la obra, por lo que como señala Ruiz Ramón: “parte en esta obra de la estética y de la ética del esperpento valle-inclanesco para objetivar, equidistante del naturalismo como del idealismo, su visión dramática de la realidad histórica española” (1997: 516). La literatura, pues, absorbe un conflicto de la realidad más inmediata y le da forma dramática con la finalidad de generar una reflexión en el receptor; se sirve para ello de la deformación de situaciones reales para producir un efecto de extrañamiento que muestra el poder desmedido de un estado autoritario que utiliza una legalidad militar con la finalidad de separar de la sociedad a aquellos individuos que por su condición marginal ponen en peligro los parámetros de clase y moral que el régimen imponía.

LA CENSURA COMO BARRERA DEL RELATO DISIDENTE EN *LOS QUINQUIS DE MADRIZ*

Como hemos venido indicando, la dictadura franquista se valió de una serie de medidas penales que castigaban a aquellos sujetos marcados como peligrosos, entre los que hallamos como caso paradigmático la figura del “quinqui”; con la finalidad de hacer del “quinqui” el *otro*, se valió también de los medios de comunicación que difundieron ampliamente las informaciones criminalizadoras sobre los grupos marginales y especialmente sobre los mercheros; sin embargo, ¿qué lugar quedaba para el discurso disidente?, ¿cómo actuaba el régimen ante aquellos discursos que ofrecían una imagen alternativa del “quinqui” o que utilizaban su figura como el vehículo de una denuncia o protesta contra el régimen?, ¿pretendía el régimen construir una visión unívoca y totalizadora sobre el “quinqui”?, ¿qué instrumentos utilizará para acallar el discurso alternativo?

La dictadura encontró en la censura la herramienta de intervención ideológica con la que contrarrestar y anular los efectos de aquellos productos culturales contrarios al régimen. Así, la represión se extendía también al campo de la cultura. Como indicaba Buero Vallejo, en una cita recogida por Berta Muñoz Cáliz, la censura:

Se justifica invocando el bien general y la necesidad de defender la ley, el orden y la moralidad pública o privada, pero defiende, de hecho, intereses o privilegios de las clases dominantes y las estructuras sociales, políticas e ideológicas por ellas mantenidas. (Buero Vallejo en Muñoz Cáliz, 2006: XXVI)

Uno de los principales afectados por la acción de la censura fue, sin duda, el teatro y, en particular, como señala Ruiz Ramón, los miembros de la llamada generación realista, de quienes

indica que: “se les ha imposibilitado sistemáticamente, no sólo ser representados normalmente en un escenario, sino [...] ser incluso representados, aunque sea anormalmente, publicados [...] Se les ha negado en absoluto el derecho a existir como dramaturgos” (1997: 441).

El 27 de octubre del año 1970 fue emitido un informe de censura, con número de expediente 413-70, en el que se prohibió la representación de *Los Quinquis de Madrid*, tras la petición de la compañía teatral de Ramiro Bascompte con la finalidad de representar la obra en el Teatro Romea de Barcelona en el mes de diciembre del mismo año (2006: 382). El tribunal, formado por Antonio de Zubiaurre, Florentino Soria y José María Artola, dictamina la imposibilidad de llevar a escena la obra esgrimiendo argumentos como la “glorificación del ‘quinqui’, la catalogación como “‘Reportaje dramático’ de protesta” o “Tragedia ‘populista’”.

En el informe, junto a los argumentos esgrimidos por los censores, se justifica la prohibición de la obra según el punto 2 de la norma 14, de las Normas de Censura Cinematográfica aprobadas en el año 1963,³⁶ según la que se prohibía:

La presentación denigrante o indigna de ideologías políticas y todo lo que atentara contra instituciones o ceremonias ‘que el recto orden exige sean tratadas respetuosamente’, con la indicación de que debería quedar clara la distinción entre la conducta de los personajes y lo que éstos representan. (Muñoz Cáliz, 2006: XLII)

Así pues, el veredicto de los censores a partir de la citada norma establece en *Los quinquis de Madrid* un ataque frontal contra las instituciones del estado, al fijar directamente su objetivo en la representación injuriosa de “la Legión, la Guardia Civil, la Policía, la administración de justicia” (2006: 381) y la caracterización de una policía “zafia, brutal e inhumana” (2006: 382). El ataque directo a los cuerpos de las fuerzas de seguridad destinados a hacer prevalecer la legalidad franquista se convierte en uno de los pilares fundamentales que imposibilitan la presentación pública de dicha obra.³⁷

Por otro lado, las consideraciones de los censores aluden a la representación del quinqui como otro de los factores que hacen necesaria su prohibición. Según los informes, a ojos del régimen, *Los quinquis de Madrid* supondría un enaltecimiento del delincuente que representa el

³⁶ Como señala Berta Muñoz: “el único código oficial que se realiza durante la dictadura para la censura de obras teatrales lo constituyen las Normas de Censura Cinematográfica emitidas en febrero de 1963, que un año más tarde se aplicarían al teatro”. En el siguiente enlace al [Boletín Oficial del Estado](#) pueden ser consultadas.

³⁷ A continuación adjuntamos las consideraciones detalladas del tribunal obtenidas del libro de Berta Muñoz Cáliz *Expedientes de la censura teatral franquista. Volumen I*: — Antonio de Zubiaurre: “Reportaje dramático de protesta” en un ambiente, falso en general, de madrileñismo entre arnichesco y realista a la moderna. Los “quinquis” son aquí un grupo de gente desplazada y corrompida por la sociedad injusta en que viven. Si alguna ideología se desprende de la obra es el ‘anarquismo’. El tono dominante es de gran crudeza, culminando en frases denigratorias contra la Legión, la Guardia Civil, la Policía, la administración de justicia... Creo que procede la prohibición. Las muchas supresiones que sería necesario introducir desvirtuarían la línea e intención de toda la obra”.

- Florentino Soria: “Tragedia ‘populista’ con los quinquis como protagonistas y, en cierto modo, incluso como héroes. La exaltación romántica de unos delincuentes muy del día y, sobre todo, la presentación en contraste con una policía zafia, brutal e inhumana, hace inadmisibles la obra, incluso para sesiones restringidas. Norma 14,2”.

- R.P. José María Artola: “Estimo que la obra es de discutible autorización. Hay en ella una especie de glorificación del quinqui”, una burla del Trueno de la policía que exigen una más amplia lectura. En principio yo no la considero autorizable en su estado actual. Pero prefiero que sea objeto de más lecturas. Dados los dictámenes de los demás censores, opto por la prohibición” (2006: 381-382).

“quinqui” y no condenaría su actitud marginal y fuera de la ley; por consiguiente, localizamos esta justificación en el fragmento de la norma en el que se indica que “debería quedar clara la distinción entre la conducta de los personajes y lo que éstos representan”. Estas consideraciones de nuevo remiten a la criminalización por tipos y “estados peligrosos” que regía la Ley de Vagos y Maleantes, por lo que para la figura del “quinqui” no podría tener lugar otro tipo de caracterización que no fuera acorde con la presentada por los aparatos del estado, es decir, bajo la categoría del maleante y criminal que debe ser encarcelado y separado de la comunidad.

Del mismo modo, la obra se establece como una denuncia directa a la legalidad franquista por la cual se puede aplicar la pena de muerte a través de juicios sumarísimos llevados a cabo por tribunales militares; sin duda, este hecho, la caracterización esperpéntica de una policía de procedencia lumpen y la representación grotesca del Consejo de Guerra y de la aplicación del garrote vil, suponen un ataque frontal a los medios de control social que el régimen utilizaba para imponer una ideología de corte clasista y totalitaria.

En definitiva, la voluntad de censurar una obra como *Los quinquis de Madrid* no solo implica la necesidad de acallar el discurso disidente, sino que también conlleva la necesidad de que este no sea recibido por un público que solo debería nutrirse de los mensajes procedentes de los medios afines del régimen, que pretendían configurar una visión de la realidad monológica.

Así pues, siguiendo a Ruiz Ramón, mediante su prohibición “cada una de las obras no ha cumplido ni cumple su función ni su destino insobornables: ser representada para unos públicos” (1997: 442) de manera que, “la ausencia de comunicación normal entre autor y la sociedad causa graves perjuicios tanto a la segunda como al primero” (1997: 442); por ende, los efectos de la censura no pueden solo reducirse al ámbito de la creación sino que también a la recepción con un marcado componente de clase social, puesto que como señala Berta Muñoz, a través de la censura “se imposibilitó el proyecto de realizar un trayecto para las clases populares, animado por los dramaturgos del realismo social y por los grupos independientes, y en su lugar se intentó circunscribir la cultura a una élite” (2006: XLVII).

CONCLUSIONES

Los textos estudiados suponen un ejemplo de cómo una parte, probablemente minoritaria, de la literatura durante el periodo del franquismo se construyó como un lugar de resistencia a los discursos oficiales del régimen, que trataban de imponer una visión criminalizadora de los sujetos pertenecientes al mundo de la marginalidad, al denominado lumpenproletariado, en un momento de cambio social marcado por la prosperidad del desarrollismo y la introducción en la *sociedad de consumo*.

La utilización de la figura del “quinqui” como eje de la representación en “Vida de quinqu” y en *Los quinquis de Madrid* permite, por un lado, comprobar la otra cara del llamado “milagro económico español”, es decir, la de los desterrados o damnificados de dicho proceso de instauración del sistema capitalista en la sociedad española; por otro lado, también facilita la constatación de cómo la dictadura franquista utilizó un amplio aparato legal y mediático con el fin de perseguir no solo el delito, sino también de criminalizar “tipos” de sujeto que entraban en conflicto con los modelos sociales en auge basados en la promoción de las clases medias.

Asimismo, a través de la presentación de una imagen alternativa a la hegemónica del “quinqui”, las obras introducen cuál era la percepción social, cuasi arquetípica, sobre dicho sujeto, marcada por la construcción de un temor social difundido ampliamente por los medios de comunicación y por la configuración de una imagen basada en la alteridad de un sujeto subalterno. Ante este sentido socialmente extendido de su imagen pública, las obras pretenden mostrar al lector la visión del mundo desde la perspectiva del sujeto subalterno que encarna el “quinqui”; por lo tanto, a través del cuento y de la obra teatral se percibe cómo este afronta tanto la persecución policial como las dificultades económicas a las que tiene que hacer frente fuera del mercado laboral y los medios de subsistencia alternativos que tiene que llevar a cabo con la finalidad de sobrevivir.

De este modo, las obras de Rodríguez Méndez escenifican la doble condición del sujeto marginal en el orden de lo visible: por un lado, nos muestran cómo su figura se torna extremadamente perceptible a la mirada de los cuerpos policiales y también a los ojos del resto de ciudadanos cuando irrumpen en el espacio público de manera violenta; por otro lado, su invisibilidad al permanecer en la periferia del sistema y su incapacidad para construir un relato propio con el que ser escuchados por sí mismos. En este sentido, consideramos que la propia prohibición de obras en las que se focaliza en la mirada del sujeto marginal pone de manifiesto el carácter subalterno de estas figuras y la imposibilidad de que su voz o su percepción de la realidad sea escuchada por el espacio público, como planteara G. C. Spivak.

En suma, los textos de Rodríguez Méndez centrados en la figura del “quinqui” durante el franquismo devienen un espacio de disidencia con los que se evidencian las lógicas totalitarias tanto del sistema penal franquista como de sus medios de control ideológico y cultural mediante la censura. La vinculación con el reportaje y la marginalidad permiten construir una mirada alternativa hacia una realidad inmediata monopolizada por la versión del régimen y advertir los mecanismos con los que el estado configuró el estigma alrededor del “quinqui”. Un estigma que perdura, en buena medida, en la actualidad, en las diferentes versiones del quinqui desarrolladas en la Transición y que han nutrido lo que en los últimos años se conoce como el fenómeno “neoquinqui” (García del Río, 2018).

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2009). *Homo Sacer*. Valencia: Pretextos.
- ALBA Moreno, María del Carmen. “‘Desarrollismo’ y descampenización en España (1939-1975)”. *Horizontes y Raíces* 2, 2 (2014): 1-9.
- BALBOA ECHEVERRÍA, Míriam. “Lenguaje teatral: voz e imagen en *Los quinquis de Madrid* de José María Rodríguez Méndez”. *Gestos* 3 (1987): 67-75.
- BAUMAN, Zygmunt (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- CANDEL, Francisco (1989). *La nueva pobreza*. Barcelona: Plaza & Janés.
- CAYUELA SÁNCHEZ, Salvador. (2010). *La biopolítica en la España franquista*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.
- DEL ÁGUILA TORRES, Juan José (2015). “La represión política a través de la jurisdicción de guerra y sucesivas jurisdicciones especiales del Franquismo”. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea* 1 (2015): 211-242.
- DE LAS HERAS, Jesús y VILLARÍN Juan (1974). *La España de los quinquis*. Barcelona: Planeta.
- DOMÈNECH SAMPERE, Xavier “La otra cara del milagro español. Clase obrera y movimiento obrero en los años del desarrollismo”. *Historia Contemporánea* 26 (2003): 91-112.
- FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana. “Franquismo, delincuencia y cambio social”. *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea* 17 (2005): 297-309.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio (2005). “*Los quinquis de Madrid*: Marginalidad y poder injusto”. Rodríguez Méndez, José María. *Teatro escogido. Tomo I*. Madrid: Asociación de autores de Teatro: 411-419.
- GARCÍA DEL RÍO, Antonio. “Criando ratas: [Reseña de la película “Criando ratas” de Carlos Salado]”. *Papeles del CEIC, International Journal on Collective Identity Research* 15 (2018).
- GENETTE, Gérard (2001). *Umbrales*. México D.F.: Siglo XXI.
- HEREDIA URZÁIZ, Iván (2009). “Control y exclusión social: la Ley de Vagos y Maleantes en el primer franquismo”. Romero Salvador, Carmelo y Sabio Alcutén, Alberto (coords.). *Universo de micromundos. VI Congreso de Historia Local de Aragón*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” y Prensas Universitarias de Zaragoza (CSIC): 109-122.
- HERREROS MARTÍNEZ, Jorge (2009). *El teatro de José María Rodríguez Méndez durante la dictadura de Franco*. Tesis doctoral. UNED.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich (2003). *El manifiesto comunista*. Madrid: Turner.
- MARX, Karl (2015). *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Alianza.
- MORENO CUENCA, Juan José (1985). *Yo, el “Vaquilla”*. Barcelona: Arín.

- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2006). *Expedientes de la censura teatral franquista. Volumen I*. Alcalá: Fundación Universitaria Española.
- OLIVA, César (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María (1972). *Pobrecitos pero no honrados*. Barcelona: Laia.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María (2005). *Teatro escogido. Tomo I*. Madrid: Asociación de autores de Teatro.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (coord.) (1983). *Historia social de la Literatura española (en lengua castellana) III*. Madrid: Castalia.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1997). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ, Eleuterio (1982). *Una pluma entre rejas*. Barcelona: Bruguera.
- SASTRE, Alfonso (1980). *Lumpen, marginación y jerigonça*. Madrid: Legasa.
- TAMARIT SUMALLA, Josep M^a (2005). “Derecho penal y delincuencia en la legislación de posguerra”. Mir, Conxita; Agustí, Carme y Gelonch, Josep (eds.). *Pobreza, marginación, delincuencia y políticas sociales bajo el franquismo*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- WACQUANT, Loïc (2001). *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.