



RESEÑA AUDIOVISUAL

CRIANDO RATAS

Antonio García del Río*

* Universitat de València
tonyg.rio@hotmail.com

FICHA TÉCNICA

Título: Criando Ratas
Género: Cine neoquinqui
Dirección: Carlos Salado
Guión: Carlos Salado
Nacionalidad: Española
Producción: Rubén Ferrández
Duración: 78 minutos
Año: 2017

LA (RE)ACTIVACIÓN DEL CINE QUINQUI: EL NEOQUINQUI

Un joven avanza sorteando los muros, tejados de uralita y sábanas tendidas de un patio interior, llama a un amigo y al ritmo de una rumba que canta “con cada *calá* yo toco el cielo, con cada *calá* yo voy más ciego” inician un recorrido por los restos de un polígono abandonado, repleto de grafitis y paredes quebradas. Una cámara en movimiento nos muestra sus saltos entre escombros e intercala estas imágenes con las de otros jóvenes paseando un perro de raza pitbull por las calles de lo que parece un barrio marginal de la ciudad de Alicante.

De este modo, en *Criando Ratas* tiene lugar una operación de (re)activación de todo un imaginario que durante los últimos años de la década de los setenta y gran parte de los ochenta elaboró el denominado cine quinquí. El estreno del filme dirigido por Carlos Salado y producido por Rubén Ferrández se ha considerado como un hito del que los principales medios de comunicación han indicado que es la primera piedra de lo que podríamos denominar *cine neoquinqui*.



Como sus predecesoras, *Criando ratas* está marcada por una fuerte precariedad en la producción, es el resultado de un largo proceso de trabajo que se inició en el año 2010 y que tuvo una duración total de 6 años. Con un presupuesto reducido, aproximadamente 5.000 euros, nos encontramos ante una obra que el propio director califica como *low cost*, en la cual el trabajo con actores no profesionales y su publicación de manera gratuita a través del portal *Youtube* nos permite advertir que nos hallamos ante un producto que plantea abrir una reflexión y llegar a una amplia difusión mediante el aprovechamiento de las capacidades democratizadoras de internet y de las redes sociales, que permiten visibilizar discursos que difícilmente encontrarían su espacio en otros medios. En el momento en el que escribimos estas líneas la película acumula cerca de 2 millones de visitas.

En el periodo de su desarrollo, entre mediados de los setenta y finales de los ochenta, el cine quinqu construyó una mirada sobre su presente, en la cual se tradujo gran parte del desencanto de la Transición, ya que los largometrajes de este ciclo evidenciaron los principales problemas que afectaron a los grupos sociales periféricos, como el desempleo, la delincuencia juvenil, la desestructuración familiar o la drogadicción. Así pues, el cine quinqu presentó una mirada *otra* de su presente y los relatos hegemónicos de la Transición. Es relevante tener en cuenta que, como señala Vicente Benet (2012: 400-401), su carácter popular y su vocación realista, que muestra una visión de la realidad distinta a las grandes producciones del momento, conectaron con un público de extracción popular que no se mostraba interesado en las obras de corte académico y pos(moderno) promovidas por la Administración fruto de las medidas de la Ley Miró. Su punto de partida fue el estreno de la película *Perros Callejeros* de José Antonio de la Loma en el año 1976, y suele considerarse como fin de su ciclo el estreno, en el año 1986, de la película *La estanquera de Vallecas* de Eloy de la Iglesia.

Por tanto, debemos formularnos algunos interrogantes sobre su relanzamiento: ¿Qué significación puede tener la revitalización o actualización contemporánea de las claves de la estética quinqu? Teniendo en cuenta que no se trata de un fenómeno reducido al cine, sino que atraviesa también a la literatura o la música, ¿cómo entender la reactualización de unas claves para contar la marginalidad social que parecían haber quedado anacrónicas?, ¿de qué forma estas nuevas producciones construyen nuevas claves estéticas para representar las zonas de conflicto que abordan sus tramas?



VIOLENCIA Y MARGINALIDAD EN EL BARRIO

Tras la presentación de la secuencia introductoria, un plano panorámico nos introduce de manera significativa en el marco donde transcurrirá la acción y nos remite a la escena inicial de una de las obras capitales del cine quinquí, *Colegas de Eloy de la Iglesia*. En el plano, un descampado es coronado por un conjunto de edificios de lo que parece un barrio periférico o marginal, una carretera establece los límites entre la ciudad y su periferia, un cordón inmunitario que establecerá el escenario como un espacio de exclusión en el que se desarrollan las vidas de los protagonistas.

Criando Ratas presenta el relato de un día en un barrio marginal a partir de las diferentes historias, atravesadas por la violencia, de sus habitantes. Más que la historia de un personaje, la película narra la vida de un protagonista colectivo. La articulación de las tramas de los distintos personajes configura una multiplicidad de voces que van desde un adolescente que se inicia en la delincuencia; un toxicómano que aspira a contratar los servicios de una prostituta rusa sometida a la explotación de un proxeneta violento; hasta un clan mafioso búlgaro dedicado al narcotráfico y a la trata de blancas.

Sin embargo, dentro de este protagonismo múltiple destacamos la presencia de un conjunto de personajes que desarrollan historias diferentes que, a pesar de no cruzarse, convergen en lo que podríamos considerar la evolución, desde la infancia hasta la edad adulta, de la figura del quinquí. Nos referimos al adolescente llamado "El Pistolica"; al trío de jóvenes que dedican parte del día a transitar por el barrio, al consumo y al menudeo de droga; y, por último, a "El Cristo", la culminación de la figura prototípica del quinquí, un delincuente y consumidor habitual de drogas inmerso en un círculo de deudas, robos y abandono familiar. Así pues, el conjunto presenta una progresión que va desde la iniciación en la delincuencia hasta su consolidación en el mundo de la marginalidad. El personaje más joven, tras ser cazado robando y ser golpeado, construye la reflexión más significativa de la obra, que, quizá, condensa el sentir del resto de personajes: "¿Quién nos sacará de esta ruina? ¿Quién nos salvará? (...) Qué asco de vida, te lo juro (...) *amargamiento* a tope, te lo juro, estoy *amargao*. No puedo vivir, yo con mi tía no puedo vivir, quiero dinero para salir de allí (...) *¿Pa'qué loco?*". Esta capacidad reflexiva, contrasta con la incapacidad del resto para atender con perspectiva a lo que les sucede, sumidos en un abismo autodestructivo de delitos y de consumo de drogas.

La trama se construye como una espiral violenta en la que los personajes se encuentran atrapados, enmarcada en los confines del barrio. Cada historia



encuentra su desencadenante trágico a partir de un hecho delictivo: “El Pistolica” tras una discusión con su tía comete un robo en el que es descubierto; los tres jóvenes pasan el día traficando pero al anochecer la tragedia acontece tras asaltar a una pareja en un coche y acuchillar al hombre hasta causarle la muerte; “El Cristo” tratará de saldar una deuda con un traficante y eso lo conducirá a múltiples robos y atracos incluso a un clan mafioso. Esta evolución plantea una cuestión: ¿qué hay después de “El Cristo”? La situación límite en la que se encuentra disemina la percepción de futuro y la violencia de su entorno condiciona su capacidad para encontrar salidas.

Una de las claves básicas de las películas “quiquis”, vinculada a la violencia y a la delincuencia, es la de la supervivencia. Son películas pobladas por individuos que han de hacer frente a la exclusión del sistema económico y político, estigmatizados por su procedencia, afectados por la cronificación del desempleo y sin alternativas que garanticen su bienestar. Loïc Wacquant (2001) describe, en su análisis de la marginalidad en las ciudades del nuevo milenio, cómo para quienes son rechazados sistemáticamente por el mercado laboral, el hecho de recurrir a las actividades ilegales puede establecerse como vía de supervivencia, pero a la vez “crea un ambiente de mala salud y alto riesgo de muerte a una edad temprana, tensa las relaciones familiares y debilita gravemente la cohesión social local. Y provoca una violencia galopante y una declinación pronunciada de la seguridad del barrio” (2001: 66). Así, Wacquant (2007: 41) conceptualiza la violencia marginal como una reacción a una violencia estructural que se constituye a través de tres factores: el *desempleo masivo* y crónico que precariza las vidas de sectores de la clase obrera; la *relegación a los barrios desposeídos*, afectados por la disminución de recursos públicos y privados; y la *estigmatización* de estos sectores en el discurso público a través de su procedencia social y racial y de su pertenencia a estos barrios.

En *Criando Ratas*, hay una escena que condensa estos factores que plasman la situación de violencia estructural que viven los protagonistas: mientras el trío de jóvenes, dedicado a la venta de droga como alternativa al desempleo, se encuentra en un descampado, irrumpe violentamente un vehículo de alta gama del que bajan dos hombres que los persiguen y acorralan. Estos personajes, que fueron engañados por los jóvenes al comprarles droga y que proceden de otra zona, escenifican a partir de sus palabras el contraste de clases que marca la polarización centro-periferia. En sus amenazas advertiremos la estigmatización por su procedencia y por su condición social, en definitiva, por su otredad y por la concepción generalizada basada en un



estereotipo: “¿eso del otro día qué era clamoxyl? ¡Mírame a la cara, maricona! ¿Qué te crees que yo estoy resfriado? (...) ¿Qué te crees que somos los *gitanicos* de aquí? ¿Te crees que somos yonkis de mierda de aquí? ¿Del barrio este de mierda?”.

La concepción del quinqui como *otro* nos permite enlazar con la construcción de una imagen prototípica de su figura en el imaginario colectivo postfranquista que ha perdurado hasta nuestros días y que encontró en el cine quinqui una vía de reproducción. Germán Labrador la esquematiza así:

Personaje sin subjetividad y sólo con presencia, el conjunto de los tópicos –casi costumbristas– que se asocian con lo quinqui (lenguaje descuidado y vulgar, formas de vestir tribales, andares desafiantes, mala educación, carisma desbordante, etc.) contribuye a vacías de individualidad a un sujeto fácilmente replicable sólo como representante de una categoría (2015: 39).

Otro rasgo crucial define el estereotipo: los quinquis: “presentan masculinidades hegemónicas con rasgos soberanos y predatorios” (Labrador; 2015: 45) o, dicho de otro modo, presentan “masculinidades exacerbadas que el quinqui está obligado a teatralizar” (2015: 39). En *Criando ratas*, el protagonismo fundamental se otorga a figuras masculinas que intentan imponer su poder y conseguir su supervivencia mediante la violencia y la amenaza; Labrador señala, a partir de la visión foucaultiana de la violencia soberana, como elementos característicos de esta masculinidad “el poder de dar la muerte” (2015: 40) y la repetición de roles prototípicos, que en nuestro caso observamos en “El Pistolica” y en “El Cristo”.

Criando ratas reproduce pues esta visión masculinizada característica de la figura del quinqui; de acuerdo con esta visión, el papel de la mujer se presenta, fundamentalmente, bajo los roles de madre y esposa, sujetas a dicha exacerbación de la masculinidad. En cambio, hay un hecho significativo en la clausura de la película, pues la única persona que es capaz de escapar de la espiral de violencia es la prostituta rusa, quien huye al aprovechar el instante en que su proxeneta y “El Cristo” golpean al toxicómano que esa misma noche ha intentado abusar de ella.

En su estudio sobre *Criando ratas*, Javier Entrambasguas se pregunta si los protagonistas de la película podrían representar a las figuras subjetivas propuestas por Toni Negri y Michael Hardt (los no endeudados, los no mediatizados, los no asegurados y los no representados), que podrían ofrecer “la posibilidad de vehicular un enfrentamiento con la mundialización capitalista” y que “podrían crear una fuga o revuelta que produjera un proceso



constituyente que regenere nuestro sistema político, social y económico” (2015: 233). La respuesta a esa pregunta no puede ser unívoca, pero debe apuntar a la dificultad que los protagonistas de la película tienen para establecer vínculos de solidaridad o afectividad no mediados por lo mercantil.

En la película, las acciones de los personajes se insertan dentro del marco de la delincuencia y la búsqueda del beneficio económico para poder seguir en su espiral; su inserción en el submundo del crimen y la competencia dificulta cualquier tipo de asociación y destruye los lazos afectivos y las relaciones de estos jóvenes. “El Cristo” es un individuo incapaz de tejer vínculos, aislado, enfrentado con el resto por su adicción a las drogas y su actividad delictiva. Su aislamiento e incapacidad para organizarse, incluso en el hampa, opera por oposición al funcionamiento del clan mafioso búlgaro, que controla el mundo de la prostitución y del narcotráfico. Este clan presenta una infraestructura y una organización jerarquizada que se rige según los modelos prototípicos de la mafia; en cambio, todo intento de asociación por parte de “El Cristo” se ve frustrado o finaliza en fracaso.

Es sintomática, a este respecto, la historia del grupo de tres jóvenes; a lo largo de la película se muestran unidos, comparten delitos menores, risas e incluso alguna reflexión; sin embargo, el asalto a la pareja del coche que finaliza con una muerte, tensiona su amistad y desencadena la tragedia. Tras el apuñalamiento, se nos presentan escenas de angustia en las que tiene lugar una agria discusión intercalada con imágenes de las operaciones de reanimación fallidas de la víctima. Finalmente, uno de ellos termina en la cárcel y otro consumido por la heroína en un callejón.

En suma, *Criando Ratas* presenta una mirada abierta sobre las nuevas formas de marginalidad de las ciudades españolas a partir de la reelaboración de determinados rasgos característicos del cine quinquí. Esa mirada señala cambios sustanciales en el tejido social de estos barrios respecto a los modelos de la Transición, como por ejemplo la inmigración o los efectos que la crisis económica ha causado en un empobrecimiento y una precarización de la vida para los jóvenes y los sectores populares.

COMO VISIBILIZAR LO INVISIBILIZADO

A pesar de su apariencia desaliñada, en *Criando ratas* las elecciones formales que conforman su estética son plenamente políticas, por lo que no es posible deslindar las problemáticas que escenifica de las decisiones formales y técnicas. Entrambasaguas ha remarcado su representación veraz y



neorrealista (2015: 235) como clave de la relación estética-política que se da en el interior de la película. En múltiples entrevistas y artículos surgidos a raíz de su publicación, el director destaca el carácter independiente de su obra, con el que pretendía alejarse de formas de producción convencionales, y la influencia del cine quinquí, el cine Dogma y el neorrealismo italiano.

El resultado es un filme que presenta una estética hiperrealista a partir del trabajo con unos recursos económicos limitados, actores no profesionales, la filmación en espacios naturales con iluminación real, la ausencia de un guion cerrado en favor de la improvisación de los actores que permite aparecer su habla real, argótica, y dotar de veracidad a los diálogos o el trabajo de la cámara en mano o al hombro.

Respondiendo a la pregunta sobre la improvisación de los diálogos, su director Carlos Salado alude a la tensión entre ficción y realidad que se produce en su obra: "no hay ni un solo diálogo escrito. Hay un desarrollo, unas tramas, claro, pero al haber un lenguaje cinematográfico tan real, con iluminación real, en las mismas calles que habitan los chavales, respetando el argot, la ropa...Genera esa duda sobre si lo que está pasando es real". Una metodología de construcción del guion totalmente ajena, por tanto, a la que Ángel Quintana describió como *realismo tímido*, que llegó a constituirse en la norma del realismo en el cine español de la década pasada (2005: 16-19): películas construidas en torno a un guion cerrado, en el que el azar de la realidad no interfiere en el proceso de producción y rodaje y en el que se trabaja con actores profesionales que interpretan a personajes tipo con el fin de generar empatía.

Por el contrario, *Criando ratas* no se limita a la reproducción de un personaje tipo y construido previamente en el guion, sino que presenta a individuos reales reproduciendo situaciones con las que, de algún modo, han estado familiarizados; esto se produce mediante la utilización de actores no profesionales, que han tenido su vinculación con la delincuencia, y la ausencia de un guion cerrado, más allá de unas indicaciones a los actores sobre el modo de continuar la trama.

Por tanto, no podemos considerar que la película sea una reelaboración estricta del modelo genérico del cine quinquí, sino que construye una obra particular que incorpora también rasgos de la metodología creativa de movimientos como Dogma 95, especialmente lo concerniente a la utilización de la *cámara en mano* o *al hombro*, de manera que "la película no sucederá donde esté la cámara; el rodaje tendrá que realizarse donde suceda la película" (Stevenson, 2005: 152).



Esta técnica es una de las más características de *Criando ratas* como recurso aportador de veracidad, pues en muchos instantes advertimos el movimiento manual de la cámara mientras sigue los movimientos de los personajes. Este uso es significativo en aquellas escenas en las que la cámara nos presenta planos secuencia, donde acompaña a los personajes en su paso por las calles; también lo hallamos, en los diálogos en los que, en lugar de ser registrados mediante la alternancia de planos, la cámara en movimiento se mueve presentando la conversación y el cambio de los turnos de palabra. Es significativa, a este respecto, la escena final del filme. En una localización exterior y nocturna, mediante la utilización de la cámara en mano, la ausencia de luz artificial y el empleo de un plano subjetivo se nos muestra la huida de "El Cristo" en la oscuridad, asediado por las bandas criminales con las que no ha podido saldar su deuda.

La banda sonora no tiene un lugar menor en esa estética hiperrealista. En primer lugar, a partir del sonido natural: en la película está presente el sonido ambiente y de atmósfera a través de los ruidos de la ciudad y del tráfico; los ecos de la escena que transcurre en el garaje e incluso los ruidos naturales en las localizaciones exteriores, como la casa del traficante que cría perros de pelea, en la que escuchamos los ladridos de los perros, las cigarras y los pájaros. Por consiguiente, el tratamiento del sonido y la voluntad de que este sea natural, sin tratamientos de voz, ni efectos que limiten los sonidos de ambiente, contribuyen a la construcción verista propuesta por el director y a la idea de captación y documentación de un paisaje social que anima toda la película.

En segundo lugar, en el empleo de la música, compuesta por el propio director, que nos remite indudablemente al imaginario derivado del cine quinquini a partir de la importancia que adquirió la rumba, gracias a grupos como Los Chichos, Los Chunguitos, Bordón 4 o, incluso, Rumba 3. En *Criando ratas* las canciones, mayoritariamente rumbas, presentan un diálogo entre sus letras y la temática de las escenas, por ejemplo, "Pasa el canutito", "Yo me drogo" en relación al consumo de drogas, o "Ellos no lo saben", que perfectamente podría englobar el contenido general del filme.

En suma, las elecciones técnicas y estéticas ponen en juego la construcción del carácter hiperrealista de la obra, lo cual conjuga con una clara voluntad política de plasmar una realidad que no suele encontrar su lugar en los discursos oficiales. De esta manera, en *Criando ratas* podríamos hallar el correlato de algunos de los aspectos señalados por Quintana respecto de los modelos de representación realista:



Es fundamental considerar el rodaje como el momento esencial de la creación, porque durante el rodaje se registran las cosas y el cine se abre a los múltiples incidentes documentales propios del azar. El cine no puede partir únicamente de las verdades preestablecidas en un *story-board* o en un guion cerrado, sino que debe ser capaz de provocar la confrontación entre lo imaginado –la ficción– y las contradicciones del instante –el momento del rodaje– buscando constantemente elementos desestabilizadores que abran la ficción al mundo (2005:17-18).

A modo de conclusión, *Criando ratas* muestra una visión sobre los distintos tipos de delincuencia que tienen lugar en las zonas suburbanas de las ciudades y que presentan rasgos de marginalidad derivados del contexto social, político y económico, que condiciona las políticas de inclusión y de bienestar social que podrían implementarse en la lucha contra los desequilibrios sociales. La utilización de ciertos esquemas prototípicos del cine quinquí y de la omisión de un posicionamiento moralizante en favor de la representación realista permite abrir la reflexión sobre las formas de marginalidad en la actualidad y las posibles vías para combatirla.

BIBLIOGRAFÍA

- Benet, V. J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Entrambasguas Monsell, J. (2015). Del cine quinquí al cine neoquinquí: desacuerdo, resistencia, revuelta. *Colegas* (1982) de Eloy de la Iglesia y *Criando Ratas* (2014) de Carlos Salado. En F. Berrocal, et al. (eds.) *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la Transición española* (pp. 231-252). Granada: Editorial Comares.
- Labrador Méndez, G. (2015). La habitación del quinquí. Subalternidad, biopolítica y memorias contrahegemónicas, a propósito de las culturas juveniles de la Transición española. En F. Berrocal, et al. (eds.) *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la Transición española* (pp. 27-64). Granada: Editorial Comares.
- Quintana, Á. (2005). Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político. *Archivos de la filmoteca*, N° 49, 11-31
- Stevenson, J. (2005). *Lars von Trier*. Barcelona: Paidós.
- Torres, S. L (2015). Las contradicciones del cine quinquí en el seno de la reconfiguración del estado neoliberal. En F. Berrocal, et al. (eds.) *Fuera*



de la ley. Asedios al fenómeno quinqué en la Transición española (pp.67-90). Granada: Editorial Comares.

Wacquant, L. (2001) *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Wacquant, L. (2007). *Los condenados de la ciudad. Gueto, periferias y estado*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.