

and more compelling motivation to revisit the theme of shipwreck than the “five-hundred-year anniversary” (1) of a particular transoceanic journey.

Lastly, the emphasis placed on the motif of shipwreck as a means of questioning imperial expansion bypasses an important aspect of shipwreck narratives with which Iberian readers would have been familiar, namely, the intersection between misfortune, virtue, and aesthetic pleasure. In this regard, only one of the essays (chapter 8) engages in a productive dialogue with texts such as *Retórica del infortunio: Persuasión, deleite y ejemplaridad en el siglo XVI* (2015) by Sarissa Carnerio, which had previously shown how the narration of misfortune and nautical mishaps provides an opportunity to combine moral education with the pleasure gained from reading. Nonetheless, this edited collection is a step in the right direction and a welcome contribution to the study of some of the most compelling narratives from the early modern period.

EMIRO MARTÍNEZ-OSORIO

York University

TOM WHITTAKER. *The Spanish Quinqui Film. Delinquency, Sound, Sensation*. Manchester: Manchester UP, 2020. 233 pp.

Este volumen puede considerarse como la presentación formal a la academia anglófona de un género cinematográfico que, a pesar de la popularidad que llegó a alcanzar en sus inicios, fue siempre marginalizado: el cine quinqui español. El contacto de Tom Whittaker con el cine quinqui no es nuevo, con varios trabajos publicados sobre el tema desde el año 2008. Su extensa experiencia en el tema y la representación de los sentidos (en particular el oído y el tacto) en los estudios cinematográficos toman forma en este volumen, con una aproximación diferente a la que comúnmente han tenido estas producciones, pero sin dejar de lado aspectos intrínsecos al cine quinqui tales como la política, la sociología y la criminología.

Whittaker abre su obra con una bien elaborada aserción basada en la teoría de Amanda Ann Klein sobre ciclos cinematográficos, y argumenta su preferencia por renombrar el género quinqui como *ciclo* debido principalmente a que está compuesto por “a loose and heterogeneous body of films that were produced over a relatively short time period” (10). La apuesta no es descabellada, ya que este cine contiene estas características, además de la explotación de los intereses de los espectadores en términos de sensacionalismo e imágenes desenfrenadas a los que estos se ven expuestos. Desde ese momento, nos ofrece una visión de los tiempos de la Transición española analizando clásicos del cine quinqui, en los que sus

protagonistas son a menudo el foco de atención. Sus orígenes, su forma de actuar, cadencia y uso del habla, así como el tratamiento de sus cuerpos desempeñan un papel crucial en la investigación. Por último, la música, tanto diegética como extradiegéticamente, y la influencia de sus bandas sonoras sirven para conectar con el presente y las representaciones artísticas actuales en lo conocido como *neoquinqui*.

El libro está dividido en cinco capítulos. El primero de ellos, “Unruly Speed in the *Perros Callejeros* Cycle”, realiza un análisis de la trilogía *Perros Callejeros* (1977-1980) de José Antonio de la Loma. Se desvela una detallada investigación de la sociedad y el papel de los protagonistas que atraviesan los primeros años de la Transición a una velocidad (representada por las persecuciones de coches) paralela al desarrollo capitalista del país. Muestra Whittaker las contradicciones a las que se ve sometida parte de la nueva sociedad democrática española, por una parte, afectada por el alarmismo desacerbado ante la delincuencia y, por otra, dañada por el abandono de los suburbios aparecidos para acomodar a las clases bajas de la sociedad que llegaban a las grandes ciudades desde finales de los sesenta.

El capítulo 2, “Soundscapes of Anxiety: Civil Insecurity, Democracy, and the Home”, continúa explorando, a través del análisis de *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1979), *La patria de “el Rata”* (Lara Polop, 1980) y *Miedo a salir de noche* (Eloy de la Iglesia, 1980), la llegada de la democracia y el creciente miedo a la inseguridad ciudadana, con el hogar como foco de la amenaza delictiva. De especial interés son los sonidos como las alarmas, las sirenas y otras aportaciones auditivas para crear un “caos sonoro”, separando lo privado de lo público y aumentando la ansiedad y la percepción del desorden social. A ello hay que añadir la visión del tratamiento del terrorismo de izquierdas.

El capítulo 3, “Sounds and Skin in the *Quinqui* Film of Eloy de la Iglesia”, destaca por un intenso viaje por los sentidos en *Navajeros* (1980), *El pico* (1983) y *El pico 2* (1984). Explora la fragilidad del cuerpo masculino a través de la violencia, la represión policial y, sobre todo, la epidemia de la heroína que azotó España, y en especial el País Vasco, durante esos años. Este capítulo nos transporta de lo visual y lo sonoro, a lo táctil en las exposiciones del cuerpo en escenas protagonizadas por José Luis Manzano, para así, vislumbrar el ambiente socio político de la época. Estas páginas, que contienen una certera reflexión tanto cinematográfica como socio cultural, se ven empañadas ligeramente con varios errores de edición tales como “the director commented himself was also ‘poco delincuente’ (a bit delinquent)” (110), que sin el artículo indefinido “un” delante de “poco” hace que la traducción (correcta con la inclusión del artículo) signifique exactamente lo contrario; la transcripción errónea en el diálogo de *Navajeros* “me han copado, me han copado” (111), en vez de “me han capado”; o la abundancia

de preposiciones en “The cross-fertilization of *between* criminal bodies” (134).

Los dos últimos capítulos del libro se enfocan en el sentido del oído. El capítulo 4, “Listening to the delinquent voice”, explora cómo la expresión artística vocal del actor quinquí se utiliza para dar cabida a la persona real que representa y a su entorno. A continuación, el quinto y último capítulo, “The place of the rumba in cine quinquí”, ofrece una visión de la cultura quinquí a través de las bandas sonoras, tanto en sus expresiones coetáneas de grupos como *Los Chichos*, *Los Chunguitos* o *Los Chorbos*, como en sus manifestaciones neoquinquis a cargo de artistas como *El Coleta* o *Jarfaiter*. El estudio del uso del sonido directo, la utilización del argot quinquí y su relación espacial con el rodaje en exteriores en *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980) y *Yo, el Vaquilla* (José Antonio de la Loma, 1985), permite la crítica de los residuos tardofranquistas que todavía estaban presentes en el sistema penal y en las actuaciones de los cuerpos de seguridad del estado de la época. Este capítulo estudia también en la música el reflejo de las rutas migratorias de lo quinquí desde sus orígenes rurales, pasando por los barrios marginales, hasta llegar a las cárceles.

Este monográfico está llamado a convertirse en uno de los libros de referencia dentro del cine quinquí español, en especial para la comunidad angloparlante. Ofrece una investigación detallada de las cintas, sus personajes y su representación en la España de la Transición con una aproximación original basada en la expresión artística de los sentidos.

JOAQUÍN FLORIDO BERROCAL

*Southern Illinois University Edwardsville*