



Trabajo Fin de Grado

Cine quinqui: héroes de los bajos fondos
Quinqui film: underworld heroes

Autor

Marco Rando Arruebo

Directora

Ana Asión Suñer

FACULTAD FILOSOFÍA Y LETRAS

Grado en Historia del Arte

2022-2023

INDICE

1. Resumen	2
2. Introducción:	3
2.1. Elección y justificación del tema	3
2.2. Objetivos y metodología	3
3. Estado de la cuestión	4
4. Definición. Quinquis, quincalleros, mercheros y cine quinqui.	7
5. Contexto histórico	8
5.1. Antecedentes. El desarrollismo franquista. (1959-1975).....	8
5.2. La Transición Española (1975-1982).....	10
6. El cine quinqui.	14
6.1. Antecedentes. El cine criminal y el realismo en el cine.....	14
6.2. Características. ¿Espectacularidad al servicio de lo real?.....	16
7. Periodización y principales títulos:	24
8. José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia.	27
9. Evolución posterior. Del post-quinqui de “El Lute” al Neoquinqui.	30
10. Conclusiones.....	34
11. Bibliografía.....	36
12. Webgrafía.	39

1. Resumen

Tras la muerte de Franco en 1975 y tras casi cuarenta años de nacionalcatolicismo, España comienza un periodo constituyente conocido como la Transición. Este cambio político tuvo su repercusión cultural con un ambiente hedonista, festivo y triunfalista. Ante este discurso, hubo voces críticas que mostraron realidades incómodas que seguían existiendo en el país mientras se consolidaba el nuevo orden democrático. El cine quinqui fue la respuesta cinematográfica que se articuló en torno a la delincuencia juvenil, la rebeldía y la drogadicción. El presente texto aborda este subgénero cinematográfico desde un punto de vista histórico-artístico, vinculándolo a su contexto sociopolítico y explorando sus características principales, sus máximos representantes y su evolución hasta la actualidad.

Abstract

Spain began a constituent process known as La Trasición in 1975, after the death of Franco and nearly forty years of national catholicism. The political change had a significant impact on the cultural landscape, which was seen as indulgent, festive, and triumphalist. Far from that narrative, some critical voices exposed uncomfortable realities that remained in the nascent democracy. Quinqui films were a cinematic response to the situation, and they featured youth delinquency, rebellion, and drug addiction. This text addresses this cinematic subgenre from an art history perspective, linking it to its sociopolitical context and exploring its main features, key characters, and current-day evolution.

2. Introducción:

2.1. Elección y justificación del tema

El tema escogido para el presente Trabajo de Fin de Grado es el cine quinqui, entendido como un subgénero cinematográfico intrínsecamente ligado a la cultura de la Transición. La elección del tema tiene que ver con la linealidad a través de la que se pueden abordar los cambios sociales en España desde la muerte del dictador hasta la actualidad. Entendiendo la Transición Española como un proceso político que apenas fue sometido a crítica en su día, la perspectiva temporal nos permite juzgar el mensaje esperanzador que encabezó la versión oficial de la Transición a través del cine de la época. De esta manera, hablar de cine quinqui en el siglo XXI significa ahondar en la historia reciente de España para comprender la complejidad de la cultura democrática española actual, además de analizar el origen de una estética de la que beben numerosos productos culturales y artísticos actuales.

2.2. Objetivos y metodología

En el presente Trabajo de Fin de Grado realizamos un estudio y análisis del cine quinqui como subgénero cinematográfico, en respuesta a los siguientes objetivos.

1. Definir el concepto “quinqui” y el término “cine quinqui” a partir de su origen etimológico para entender su significado dentro de la cultura popular.
2. Entender el movimiento quinqui como un producto cultural de un periodo histórico determinado, la Cultura de la Transición.
3. Trazar las referencias cinematográficas y artísticas en los que se sustenta el cine quinqui.
4. Explicar las características y rasgos estilísticos y técnicos particulares de este subgénero cinematográfico.
5. Establecer una periodización temporal de las distintas etapas de desarrollo del subgénero, incluyendo los principales títulos y cineastas.
6. Relacionar el género con la actualidad para definir qué queda del cine quinqui en la actualidad.

Para lograr dichos objetivos hemos seguido la siguiente metodología:

1. Búsqueda, lectura y análisis de bibliografía y fuentes académicas en torno al cine quinqui. Para hemos consultado en la Biblioteca Universitaria María Moliner, librerías físicas y online, buscadores online de material académico, revistas de

investigación, páginas web especializadas, prensa escrita y material audiovisual acerca del tema.

2. Visualización de las películas que se engloban dentro del subgénero quinqui realizadas entre 1977 y 1985, y algunas posteriores que mantienen los registros estéticos del cine quinqui, así como de documentales y tertulias en los que participan los principales cineastas y actores del cine quinqui.
3. Selección y jerarquización de la bibliografía e imágenes pertinentes para la elaboración del presente trabajo.
4. Redacción del texto a partir de la previa lectura de toda la bibliografía disponible, comprensión y selección de los aspectos más relevantes relativos al cine quinqui.

3. Estado de la cuestión

Este apartado pretende recoger los principales estudios académicos en torno al cine quinqui, teniendo en cuenta el contexto histórico en el que se inserta y el estado en el que se encuentran estas investigaciones.

En términos generales, el cine quinqui ha sido un campo de estudio poco abordado desde el punto de vista académico. Debido a su carácter popular y de bajo presupuesto, los investigadores no consideraron su valor testimonial durante el fin del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. No obstante, esto cambiaría con la crisis del 2008. Entre el 25 de mayo y el 6 de septiembre de 2009 se realizó una exposición en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona titulada “Quinquis de los 80. Cine, prensa y calle” organizada por Mery Cuesta y Amanda Cuesta. Esta exposición combinó material gráfico, audiovisual y de prensa para explicar la idiosincrasia del fenómeno quinqui en los años ochenta y su repercusión en la cultura popular. El éxito de la exposición, que se extendió a otras ciudades españolas supuso el inicio del interés por el cine quinqui desde el mundo académico. De esta manera y vista la dificultad de encontrar publicaciones académicas acerca del fenómeno quinqui anteriores a este año, podemos decir que el catálogo de exposiciones *Quinquis dels 80. Cinema, premsa i carrer* (2009)¹ fue el primer estudio acerca del cine quinqui.

¹ FERNÁNDEZ PORTA, E., CUESTA, A., CUESTA, M., MÉNDEZ, S., *Quinquis dels 80. Cinema, premsa i carrer*, Barcelona, CCCB y Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2009.

Si bien la citada exposición es el punto de partida, cabe mencionar en segundo lugar el libro *CT o cultura de la transición. Crítica a 35 años de cultura española*² (2012), de Guillem Martínez que, aunque no se refiere al cine quinqui entre sus capítulos, analiza el contexto histórico en el que nace el subgénero cinematográfico y aporta una visión revisionista del discurso oficial en torno a la Transición española, influenciando enormemente la mayor parte de las investigaciones posteriores sobre cine quinqui.

Desde entonces, el cine quinqui ha sido abordado desde el academicismo en gran cantidad de libros monográficos, capítulos de libros generales, artículos de revistas de investigación y prensa escrita, describiendo a continuación los más significativos.

En cuanto a libros monográficos, cabe destacar en primer lugar *Quinquis, maderos y picoletos. Memoria y ficción* (2014), de Juan Antonio Ríos Carratalá, que aborda la mitificación del fenómeno quinqui a partir de la publicación de la novela *Las leyes de la Frontera* (Javier Cercas, 2012).³ Un año más tarde, varios autores publican *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la Transición española*⁴ (2015), que dividido en cuatro partes con diferentes capítulos cada una, se aborda el fenómeno quinqui desde diferentes perspectivas, como el análisis sociológico, la vinculación con el post franquismo, análisis filosófico e incluso literario, con el fin de aportar un análisis bastante amplio y completo del fenómeno quinqui en el cine. Otro libro monográfico de gran relevancia se publicó en Manchester en 2020, *The Spanish quinqui film*⁵, una muestra desde una visión extranjera del cine quinqui desde el punto de vista sociológico y cinematográfico, haciendo especial hincapié en la música.

Por otra parte, quizá el estudio más significativo y completo que ha abordado el cine quinqui es la tesis doctoral de Rafael Robles Gutiérrez *El quinqui exploitation como fenómeno cinematográfico en España entre 1978-1985. Aspectos formales, temáticos y técnicos*. Se trata de una investigación que recoge en más de cuatrocientas páginas todas las fuentes cinematográficas de las que bebe el cine quinqui, así como el análisis de más de más de cuarenta filmes vinculadas con el subgénero, y que defiende el carácter del cine quinqui como cine de explotación.

² MARTÍNEZ, G., “El concepto CT” Martínez, G., *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona, Debolsillo, 2012

³ RÍOS CARRATALÁ, J. A., *Quinquis, maderos y picoletos. Memoria y ficción*, Sevilla, Renacimiento, 2014

⁴ FLORIDO BERROCAL, J., MARTÍN-CABRERA, L., MATOS-MARTÍN, E. Y ROBLES VALENCIA, R. (Eds.): *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la transición española*, Granada, Comares, 2015.

⁵ WHITTAKER, T., *The Spanish quinqui film*, Manchester, Manchester University Press, 2020.

El formato en el que mayor número de investigaciones acerca del cine quinqui encontramos es en artículos de revistas especializadas que, desde la arquitectura, la sociología, la filosofía, la historiografía, la musicología o la historiografía, analizan el fenómeno quinqui. Tras la ya mencionada exposición *Quinquis de los 80* (2009), proliferó la publicación de artículos académicos con el quinqui como objeto de estudio. A continuación, se mencionarán los más relevantes. Uno de los primeros ejemplos es *Vidas rebeldes: discursos sobre la delincuencia juvenil en el cine quinqui*⁶ (2010), de Laureano Montero en la revista *Hispanística XX*, una aproximación al fenómeno quinqui entendiendo el cine como un reflejo de la sociedad del momento. En esta línea, pero con un carácter más cinematográfico, cabe mencionar el artículo de Jorge González del Pozo *Cine quinqui. De la austeridad de la forma a la denuncia social*⁷ (2011), de la revista literaria *Ojáncano*. Otro artículo de gran relevancia es el artículo *Cine quinqui ¿subgénero cinematográfico o discurso reivindicativo de actualidad?*⁸ (2015) de Gérard Imbert, que ahonda en aspectos filosóficos y estéticos para abordar la filmografía de Eloy de la Iglesia y de José Antonio de la Loma. Con el paso del tiempo y el creciente interés por el tema, se han diversificado las investigaciones y se ha abordado la cultura quinqui desde otras perspectivas, como realiza Julia Leal en *Música y cine quinqui. Contextualización y análisis de la banda sonora de las películas de Eloy de la Iglesia: Navajeros (1980) y Colegas (1982)*⁹ que, en un artículo de la revista *Cuadernos de Etnomusicología* analiza el cine quinqui a partir de su banda sonora.

Desde la exposición *Quinquis de los 80*, el cine quinqui ha sido objeto de estudio en numerosas investigaciones que hoy siguen aumentando en número. Si bien han surgido debates entre investigadores acerca de la catalogación del subgénero como cine neorrealista, de explotación o de crítica social, se observa unanimidad en cuanto al valor testimonial que tiene de las clases bajas de la España de la Transición.

⁶ MONTERO, L., “Vidas rebeldes: discursos sobre la delincuencia juvenil en el cine quinqui”, *Hispanística XX*, N° 28, 2010. pp. 87-104.

⁷ GONZÁLEZ DEL POZO, J., “Cine quinqui. De la austeridad de la forma a la denuncia social”, *Ojáncano*, n° 39, 2011. pp. 2-24.

⁸ IMBERT, G., “Cine quinqui: ¿subgénero cinematográfico o discurso reivindicativo de actualidad?”, *Libre pensamiento*, 84, 2015. pp. 78-83.

⁹ LEAL GARCÍA, J., “Música y cine Quinqui. Contextualización y análisis de la banda sonora de las películas de Eloy de la Iglesia: Navajeros (1980) y Colegas (1982), *Cuadernos de Etnomuseología*, n° 11, 2018. pp. 95-123.

4. Definición. Quinquis, quincalleros, mercheros y cine quinqui.

Para profundizar en la naturaleza propia del cine quinqui y sus peculiaridades, es preciso detenerse en las condiciones materiales y culturales en las que surge, la Transición Española. No obstante, en primer lugar, es preciso ahondar en el origen del término quinqui y su etimología.

La definición de quinqui en el diccionario de la Real Academia Española ya parte de una confusión polisémica, como “Persona perteneciente a cierto grupo social marginado, que generalmente se gana la vida como quincallero ambulante” o “Persona que comete delitos o robos de poca importancia”¹⁰. En la línea de esta segunda acepción, el diccionario María Moliner lo define como “Individuo de un grupo social marginado que solía ganarse la vida como quincallero ambulante”¹¹. Salta a la vista que el término quinqui tiene su origen en la quincalla, que aglutina al grupo de objetos realizados con metales de poco valor como recipientes, ollas, tijeras... fabricadas en latón, aluminio o cobre. Los quincalleros ambulantes o mercheros constituyeron un grupo étnico nómada que durante los siglos XIX y XX deambulaban por la península y fabricaban o arreglaban estos materiales. Parece que algunos escritores en el siglo XIX escribieron mal el término y pasó de quincalleros a quinquilleros, y se abrevió en quinqui, que es como ha pervivido en el imaginario popular. Desde un inicio este grupo tomó el término de quincalleros como peyorativo, pues hace referencia a su trabajo y no a su grupo, los mercheros.¹² Por otra parte, es a la segunda acepción a la que hace referencia el fenómeno quinqui en el imaginario popular, y en este caso en el cine. Con el paso del tiempo y el abandono de las prácticas nómadas de los mercheros en el siglo XX, pasó a designarse como quinquis a los jóvenes procedentes de los barrios pobres que acogían a población rural en busca de trabajo en la industria desarrollista del franquismo, que ante la falta de oportunidades se dedicaban a robos y otras prácticas como tráfico de drogas, siendo generalmente de etnia gitana.¹³

Habiendo concretado el significado etimológico de quinqui, cabe detenerse a definir brevemente el quinqui como subgénero cinematográfico.

¹⁰ <https://dle.rae.es/quinqui> (Fecha de consulta 6-V-2021)

¹¹ MOLINER, M., *Diccionario de uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 1966-67.

¹² https://contraindicaciones.net/cultura_quinqui/ (Fecha de consulta 9-IX-2023)

¹³ BANDERA ARIAS, T., *Generación perdida: análisis del cine quinqui como fenómeno informativo de la sociedad de los años 70 y 80* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2020.

La Ley Miró de 1984 trataba de rescatar el cine español de la crisis que había vivido durante los años setenta, con el objetivo de que se produjeran menos películas, pero de mayor calidad, con la idea de abrir el cine español al público internacional. De esta manera también se pretendía erradicar un cine considerado de dudosa calidad. Esto supuso un golpe para el cine de género y de bajo presupuesto en pro de un cine más rentable para el consumo. A pesar de ello, en ese momento surgía un tipo de cine de género opuesto a los productos de alta calidad, anclados en el academicismo que esta nueva reforma pretendía asentar. Ya se había popularizado para entonces una nueva corriente con una fijación diferente, un interés por la realidad social de los bajos fondos de las ciudades, de los barrios marginales y la juventud que aparecía en la prensa sensacionalista protagonizando episodios de robos con violencia y atracos. Este género era el cine quinqui, con vocación documentalista de la realidad social incómoda para una nueva España democrática, abierta al mundo y con los aires de renovación que se quería transmitir durante la Transición.¹⁴ En este sentido, podemos definir el cine quinqui como todas las películas grabadas sobre los años setenta y ochenta cuya temática y estética discurre entre la delincuencia juvenil, los marginados sociales, los navajeros o los yonquis¹⁵.

5. Contexto histórico

5.1. Antecedentes. El desarrollismo franquista (1959-1975)

La Transición española fue el conjunto de transformaciones de carácter político y social que tuvieron lugar en España en la segunda mitad de la década de los años setenta, a través de las cuales el país pasó de un régimen nacionalcatolicista a una monarquía parlamentaria. En este complejo contexto, es necesario ahondar en una serie de factores económicos y políticos que confeccionaron la super estructura económica de la Transición, y posteriormente nos detendremos en los productos culturales de esta super estructura.

El contexto económico en el que se genera el cine quinqui es el de los últimos años del franquismo, los años del desarrollismo. En 1959, el gobierno franquista impulsó el Plan de Estabilización para paliar la mala situación económica del país. Con este plan comienza el llamado desarrollismo franquista, una apuesta por modernizar la economía

¹⁴ CASTELLÓ SEGARRA, J., “Cine quinqui. La pobreza como espectáculo de masas”, *Filmhistoria*, 1-2, 2018.

¹⁵ <https://www.revistalacomuna.com/cultura-y-memoria/cine-quinqui-el-otro-relato/> (Fecha de consulta 12-V-2021).

española, al borde de la bancarrota y abrir el país al exterior. Esta modernización económica supuso la implementación de políticas económicas que promovían inversiones extranjeras, el desarrollo industrial y la diversificación de la economía. A través del Plan de Estabilización se quería romper con una autarquía obsoleta en el contexto internacional e implementar una liberalización económica que fuera acompañada de la estabilización monetaria. La adaptación del neoliberalismo favoreció la inversión extranjera y un crecimiento económico sostenido. A esto hay que sumar la creación del Instituto Nacional de Industria. Se impulsó así un rápido crecimiento industrial en sectores clave como la automoción y la siderurgia. En este sentido aperturista, el sector turístico vivió un gran crecimiento y se convirtió en una importante fuente de ingresos. Comienza la terciarización de la sociedad española, que debido al contacto con personas extranjeras transforman sus hábitos culturales y formas de vida.¹⁶

La realidad económica tardofranquista propició el desplazamiento de población rural a las ciudades en busca de las condiciones laborales que ofrecía la creciente industria, por lo que la población de las ciudades fue creciendo, modificando así la estructura demográfica del país, una modernización a nivel económico de una España que durante los años de la autarquía retrasaba su despegue a la sociedad de consumo. Los principales destinos interiores de estas migraciones fueron Madrid, Barcelona y Bilbao, creciendo enormemente en población. Por ejemplo, provincia de Madrid creció de 1.823.418 habitantes en 1950 a 4.686.895 en 1980.¹⁷ Además, el crecimiento económico del desarrollismo permitió el crecimiento de la burguesía urbana y el despegue de la clase media. No obstante, el crecimiento no se tradujo en bienestar. La falta de recursos públicos impidió que el gobierno fuera capaz de atender las necesidades sociales con infraestructuras y servicios.¹⁸ La magnitud de este fenómeno superó la capacidad del estado de gestionar un país con profundas desigualdades sociales y territoriales.

La emigración interior supuso un nuevo reto, la urbanización. Con llegada de población a los focos industriales españoles, proliferaron las barriadas y asentamientos chabolistas en las zonas metropolitanas de las principales ciudades. El gobierno franquista creó el “Plan de supresión del barraquismo” en un intento de acabar con el chabolismo,

¹⁶ CÁRDENAS DEL REY, L., “Salarios y crecimiento económico durante el desarrollismo franquista”, *Asociación española de historia económica*, 19, 2019.

¹⁷ CUESTA, A., “Los Quinquis del barrio”, Florido Berrocal, J., Martín Cabrera, L., Matos-Martín, E., Robles Valencia, R., *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la Transición Española*, Granada, Comares, 2015. pp.4-26.

¹⁸ TUSSEL, J., *Historia de España en el siglo XX (vol. III)*, Taurus, Madrid, 1999. p. 224.

un modelo de intervención que promulgaba la construcción de Unidades Vecinales de Absorción (UVA), bloques de viviendas que constituyeron polígonos en zonas urbanas de baja densidad de población para acoger a la población del lumpenproletariado chabolista. Eran edificios construidos en enormes hileras y en materiales baratos, lo que fue criticado desde un primer momento como “barraquismo vertical”.¹⁹

A esta amalgama económica de finales de la dictadura hay que sumar la crisis derivada del aumento del precio del petróleo de los años setenta, la creciente oposición al régimen materializada en protestas y el asesinato del almirante Carrero Blanco, la condena internacional de la represión franquista etc. Un clima social que propiciaba el fin del régimen a la muerte del dictador. Así, en 1975 muere Franco dejando un país con profundas desigualdades y desincronizado económica y culturalmente con sus homólogos europeos.

5.2. La Transición Española (1975-1982)

Como hemos visto, en el momento de la muerte de Franco hay una situación económica, política, social e internacional que imposibilita el continuismo del régimen, por lo que se inicia el proceso democratizador en España. Dos días después de la muerte del dictador, se esperaba del nuevo gabinete de gobierno la democratización del sistema, pero las tímidas reformas que propuso encontraron respuesta con un programa común de la izquierda que exigía la formación de un gobierno provisional que convocara elecciones para configurar un nuevo sistema democrático. Las movilizaciones que se produjeron condujeron a sustitución de Arias Navarro por Adolfo Suárez, y se inició un proceso de reforma. Las todavía Cortes franquistas aprobaron la Ley de Reforma Política, que caminaba hacia la democracia a cambio de la no cuestionabilidad de la figura del rey ni exigir responsabilidades políticas. Este proceso estuvo marcado por las movilizaciones sociales, con multitud de manifestaciones y huelgas. En 1977 se legalizó el Partido Comunista de España y se celebraron las primeras elecciones democráticas tras 41 años de dictadura, obteniendo la victoria Unión de Centro Democrático (UCD). En 1978 se vota la Constitución española y se desarrollan medias políticas, sociales y económicas (Pactos de la Moncloa, Ley de amnistía...) que democratizan el país en base al consenso y al acuerdo amplio entre los distintos grupos políticos, caminando hacia el anhelado

¹⁹ CAPEL, H., “Capitalismo y morfología urbana en España”, *Geo Crítica*, Barcelona, 1983. pp. 49-54.

Estado de Bienestar.²⁰ En las elecciones de 1979, la UCD de Calvo Sotelo repite victoria con un panorama político que todavía no estaba asentado y un panorama social inestable. Tras la victoria del PSOE en las elecciones municipales de las principales ciudades, la crisis interna de UCD, y una moción de censura del PSOE fallida, Adolfo Suárez dimite. El 23 de febrero de 1981, en la sesión de investidura de su sucesor, Calvo Sotelo, un grupo de militares armados entra en el congreso en un intento de golpe de estado.²¹ El 23F puso de manifiesto la debilidad del nuevo sistema democrático durante la Transición. Un año más tarde, Calvo Sotelo convocó elecciones de nuevo, en las que salió victorioso el PSOE de Felipe González, terminando así la Transición española.

En el terreno cultural, la Transición española ha sido objeto de debate y sometida a crítica, sobre todo en los últimos años, en los que ha aumentado el número de investigadores que cuestionan la versión oficial y afrontan el tema de una manera revisionista. Desde un primer momento la Transición se plantea como un cambio modélico sin fisuras, un proceso pacífico en el que se impuso el consenso y la paz sobre el conflicto, prevaleciendo una imagen positiva en el imaginario colectivo. El relato imperante sobre la Transición celebra la superación de un régimen dictatorial hacia un país moderno, abierto a los circuitos internacionales, un Estado de Bienestar y un sistema democrático que no revuelve entre los escombros del franquismo ni juzga sus crímenes, un abrazo a la posmodernidad capitaneado por el ambiente festivo y hedonista de la Movida²² y por la política ejemplar del PSOE.²³

El concepto que ha aglutinado la revisión histórica del discurso oficial de la Transición, así como en el que se encuadran todos los productos culturales de la misma es la “Cultura de la Transición” (CT). Guillem Martínez define la Cultura de la Transición como una herramienta de cohesión política de la nueva democracia, y es que desde un

²⁰ MARÍN, J. M. “Crisis industrial y primeras medidas de reestructuración durante la Transición (1967-1982)”, Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, R (Coord.). *Historia de la transición española. Los inicios del proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007. pp. 121-136.

²¹ ESTAIRE, O., “23F: Una crónica en tres actos. Así lo contó EL PAÍS”, *El País*, Madrid, 23-II-2021. Consultado en <https://elpais.com/españa/2021-02-19/23-f-una-cronica-en-tres-actos.html> (Fecha de consulta 3-X-2023).

²² Movimiento cultural surgido en Madrid durante los años ochenta caracterizado por la explosión artística, musical y cultural y por una actitud de rebeldía y ruptura con el tradicionalismo. La movida acogió a artistas bohemios que abrazaron la libertad de expresión y la experimentación en un momento de transición política. La moda y la música pop fueron los grandes protagonistas estéticos de este movimiento que acogió a las clases medias y la burguesía urbana.

²³ MARTOS-MARTÍN, E., “Entre la exclusión y la inclusión: cultura quinqui y los años 80 en Navajeros de Eloy de la Iglesia” Florido Berrocal, J., Martín Cabrera, L., Matos-Martín, E., Robles Valencia, R., *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la Transición Española*, Granada, Comares, 2015. pp. 91-93.

principio se apostó por un cambio moderado, sin juicios al franquismo, y con una campaña cultural que lideró la nueva izquierda constitucional. En este escenario, se apostó por la estabilidad por encima de la democratización siendo la cultura que aportó la izquierda política al proceso, más bien una desactivación de esta, poniendo al servicio de la estabilidad política y la cohesión social todo un aparato cultural que se regía verticalmente desde el mensaje conciliador oficial del Estado, y creando una violenta relación entre cultura y Estado en el que los productos culturales que no encajaban con ese discurso fueran apartados de la consideración misma de cultura. Así, Martínez trata como hecho fundacional de la CT el momento en el que la cultura deja de hacer mediaciones sobre sí misma.²⁴

El cine quinqui se encuadra como un producto cultural de la Cultura de la Transición, pero fuera del relato oficial que el aparato mediático de la nueva democracia quiso construir en el que predominaba un mensaje de concordia y que relegaba al ostracismo a ciertos sectores de la población que vivían realidades incómodas. Desde la muerte Franco en noviembre de 1975 hasta la llegada del PSOE al gobierno (1982), la Transición española se entiende como el conjunto de cambios políticos, sociales y culturales que se produjeron en España. El cambio más sustancial que significó este proceso político fue el paso de un régimen militar nacional-catolicista a una monarquía parlamentaria sin traumas, es decir, sin juicios de condena ni modificaciones a gran escala en las relaciones de poder existentes. Según señala Emmanuel Rodríguez, la Transición “se trata de un típico y necesario “cuento” cultural a la legitimación del cambio político, en el que han contribuido desde la prensa y el establishment periodístico del país, hasta buena parte de la historiografía académica, (...) pacificada y congraciada con el régimen, en la que la democracia española aparece como suficiente y necesaria en la onda larga de la modernización del país”.²⁵

Partiendo de esta base, podemos entender la Transición como un proceso político que ha condicionado el devenir cultural en España, y que cuenta con adeptos y detractores. Lo que sí que podemos apreciar seguro es que el cambio cultural que atravesó España tras la dictadura de Franco tuvo numerosos efectos, y una capitánía cultural que dejó, como sus ciudades, a grupos sociales en los márgenes, en este caso de la cultura. En 1973 la

²⁴ MARTÍNEZ, G., “El concepto CT” Martínez, G., *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona, Debolsillo, 2012. pp. 8-17.

²⁵ RODRÍGUEZ, E., “El mito en crisis. A vueltas sobre la Transición”, *Libre Pensamiento*, 84, 2015. pp. 20-27.

Crisis del Petróleo golpeó la economía española, un efecto que impactó más duramente en la juventud de barrios periféricos. Es importante señalar que el fenómeno quinqui tiene su origen en estos barrios, con altas tasas de desempleo, asistencia social inexistente y proliferación de las drogas, sobre todo la heroína, que supuso una auténtica pandemia social. Este clima que se respiraba en la periferia era producto del éxodo masivo de población rural a las ciudades, una nueva España que abandona la vida agraria y se abre al exterior. Con la llegada de la democracia llegaron aires renovadores y el foco ahora se sitúa en 1982, cuando el PSOE de Felipe González gana las elecciones y se instaura en el gobierno de España. Se inicia una etapa en la que se hace un gran esfuerzo por dejar atrás la imagen de la España nacional católica y se quiere abrir el país al mundo vendiendo una imagen democrática, cultural, libre y abierta, aceptando el perdón institucional en pro de la convivencia y la modernidad. La punta de lanza cultural que va a estar a la vanguardia nace en Madrid, la Movida Madrileña.²⁶ El relato oficial se apoya en la Movida, una visión amable de una juventud deseosa de diversión y libertad, con el desarrollo de la música pop que había llegado a España sin el matiz reivindicativo que caracterizaba el panorama musical europeo de finales de la década de 1960. Así, la modernidad llegaba de forma tímida y sin ser un reflejo fiable de la realidad del momento. La Movida supuso una ebullición cultural que parecía crecer en la apología al hedonismo y al presente, renunciando a los antiguos rencores del pasado dictatorial, una nueva forma de expresión verbal y estética que busca innovar y transgredir, y que cuenta con el apoyo estatal para legitimar el progreso de una España moderna. Ante los rencores del pasado se apuesta por una juventud hedonista que no causaba problemas, una generación convencida de que salir de fiesta y consumir drogas de diseño era contestatario, y se apartan discursos alternativos que muestran la “cara b” de la modernidad como el Rock Radikal Vasco o la subcultura Quinqui.²⁷ Como hemos visto, la Movida es utilizada por el PSOE como movimiento de hegemonía cultural para afianzar y legitimar una serie de valores en pro del desarrollo de la nueva España, y es en el contexto de las subculturas que quedan excluidas de este discurso donde se sitúa el cine quinqui.

La Transición es un periodo de gran complejidad y como periodo de cambio facilita la aparición de nuevos imaginarios en los que se aparecen fenómenos de reafirmación

²⁶ <https://www.revistalacomuna.com/cultura-y-memoria/cine-quinqui-el-otro-relato/> (fecha de consulta 12-V-2021).

²⁷ RICO MARTÍNEZ, D., *La “cara B” de la Transición. Análisis del cine quinqui como un reflejo de la España de 1975 a 1990*, Universitat Politècnica de Valencia, 2020.

identitaria. El cine de la Transición es un reflejo de todas estas nuevas identidades y del deseo de cambio, cumple una función espectral, sirve de válvula de escape en un momento que el discurso político no se hace efectivo para todos, aumentando la brecha entre la realidad política y la realidad de aquellos sectores poblacionales que no aparecen representados dentro del nuevo panorama político. Esta brecha se refleja perfectamente en el cine “progre”²⁸ surgido a finales de los setenta, que posee un marcado carácter consensual, situando los personajes en el nuevo contexto político de manera integradora y con vistas puestas en el futuro. En contraposición, el cine quinqui representa una visión antagónica, poniendo en el foco a los nuevos héroes que quedan excluidos de las ventajas del cambio político y, por tanto, fuera del sistema. Supone una reivindicación identitaria de una clase social olvidada y que pide libertad revelándose contra los símbolos del antiguo orden (la policía), y la mitificación de una juventud delincuente que pasa a ocupar un puesto en el imaginario colectivo.²⁹

6. El cine quinqui.

6.1. Antecedentes. El cine criminal y el realismo en el cine.

Otro de los antecedentes del cine quinqui en cuanto a la figura del héroe callejero se puede encontrar en novelas y textos anteriores al siglo XIX, en relatos moralizantes donde se presentaba el combate entre bien y mal, orden contra desorden, invirtiendo los roles para que el protagonista se forje como héroe. La visión de un criminal como héroe es casi tan antigua como la literatura, desde la tragedia griega, pasando por la picaresca, figuras como Robin Hood etc. que al final suponen una fórmula de subversión. Este relato se repite a lo largo de la historia de la ficción en general, tanto en Europa como en Estados Unidos.³⁰ En esta línea cabe destacar la tradición literaria hispana con la picaresca³¹. Los protagonistas de las antinovelas de este género, los pícaros, suelen ser de origen marginal y estar caracterizados por su astucia. Además, muchas de estas novelas están narradas en primera persona, como algunas de las películas más significativas del cine quinqui. Eloy

²⁸ Abreviación de progresista.

²⁹ IMBERT, G., “Cine quinqui: ¿subgénero cinematográfico o discurso reivindicativo de actualidad?”, *Libre pensamiento*, 84, 2015. pp. 78-84.

³⁰ ROBLES GUTIERREZ, R., *El quinqui exploitation como fenómeno cinematográfico en España entre 1978-1985. Aspectos formales, temáticos y técnicos*, Universidad de Málaga, 2016.

³¹ Subgénero literario surgido en el siglo XVI como sátira crítica al Antiguo Régimen y a la monarquía hispánica. De estética realista y carácter antiheroico, evidencia contradicciones a través del contraste de valores entre estamentos sociales, con una estética realista.

Fernández Porta define el cine quinqui como una reaparición contemporánea de la picaresca española.³²

Siguiendo los estudios de Rafael Robles, el cine quinqui posee influencias de varias corrientes de la cinematografía, pero es el cine criminal el epicentro de todas ellas y el punto de partida para su análisis. El cine criminal, entendido como un género amplio, abarca gran variedad de temas y elementos narrativos relacionados con la justicia, el crimen o la moral. Ya sean películas de *gangsters*, lo que hoy llamamos thrillers de suspense, dramas criminales o películas de detectives, este género cinematográfico pone el foco en el mundo del delito y las consecuencias sociales que tiene. Tiene su origen en la literatura, y desde los primeros años del cine ha cautivado el interés de cineastas y público. Con la llegada del cine sonoro se vive una explosión del cine de género y los criminales se transforman en estrellas de cine, como es el caso de *Scarface* (1932) de Howard Hawks³³. Si hablamos de cine criminal, es imprescindible abordar el cine negro de los años cuarenta y cincuenta. El término proviene del francés *film noir*, que apropiadamente define las películas de este periodo que presentaban personajes ambiguos, atmósferas oscuras y abordaban temas como las bajas pasiones, el crimen, el dinero, el sexo etc. Un rasgo que aporta el cine negro y que relacionaremos directamente con el cine quinqui es la figura del antihéroe, un protagonista complejo que desafía los héroes tradicionales por su ambigüedad moral. Así, el cine negro explora cuestiones profundas y oscuras de la naturaleza humana.³⁴

Desde un primer momento, los pandilleros y delincuentes juveniles aparecen reflejados en el cine, y el primer antecedente lo encontramos en el *exploitation film* (cine de explotación), un término cercano al *trash cinema* (cine basura), un subgénero que prolifera ya desde los años treinta y que basa sus temáticas en asuntos moralmente dudosos o escandalosos, como el erotismo, el consumo de drogas, el crimen o la violencia. Se articulaban producciones baratas, decorados reciclados, equipos mínimos y rodajes rápidos, y se servían de cines de barrio y pequeñas salas para su distribución. Algunos

³² LABRADOR MÉNDEZ, G., “El mito quinqui. Memoria y represión de las culturas juveniles en la transición postfranquista”, *Kamchatka*, N° 16, 2020. p. 25.

³³ ROBLES GUTIÉRREZ, R., DE LA MAYA RETAMAR, R., “Temáticas de un subgénero cinematográfico español: el cine quinqui”, Caldevilla Domínguez, D., *Congreso universitario internacional sobre comunicación, innovación, investigación y docencia*, Madrid, 7-8 octubre 2020, Madrid, Fórum XXI, 2020. p. 996.

³⁴ ROBLES GUTIERREZ, R., *El quinqui exploitation como fenómeno cinematográfico en España entre 1978-1985. Aspectos formales, temáticos y técnicos*, Universidad de Málaga, 2016.

directores destacables en esta línea son Joseph H. Lewis o Jacques Tourneur, precursores de la serie B. Este cine de explotación tuvo gran parte de policiaco, que para desarrollarse tuvo que apoyarse en la respuesta del público y terminó consagrándose como forma de subsistencia para el sistema de estudios. Así nació la serie B. Dentro del cine de explotación podemos vincular el cine quinqui al *Blaxploitation*, un subgénero nacido en Estados Unidos en los años setenta con el objetivo de crear una filmografía negra³⁵ que no se relegase al gueto cultural en el que había estado históricamente el cine realizado “de negros para negros”. Se realizaron películas con escenas de acción impactantes y bandas sonoras plagadas ritmos de música negra como funk y soul, creando una escena cinematográfica afroamericana que podía afrontar de manera crítica ciertos asuntos que rodeaban la cultura negra. Algunos títulos destacados son *Cotton comes to Harlem* (1970, Ossie Davis) o *Superfly* (1972, Gordon Parks).³⁶

En cuanto a la fijación del cine quinqui con ser fiel a la realidad o mostrar realidades en sus filmes, en ocasiones con elementos del cine documental se puede establecer al Neorrealismo Italiano y el Cinema Verité como sus precedentes. Del primero, el cine quinqui cogerá el uso de actores no profesionales provenientes de los suburbios para representar la realidad de la que provienen. En cuanto al Cinema Verité, el uso de técnicas cinematográficas provenientes del documental también fue una constante del cine quinqui. Se produce una fijación por que las localizaciones y los personajes fueran lo más reales posibles, rodando siempre en espacios urbanos reales y con actores que en ocasiones eran quienes habían vivido las peripecias que aparecen en la pantalla, auténticos quinquis reales.³⁷

6.1. Características. ¿Espectacularidad al servicio de lo real?

El cine quinqui se entiende como un género popular que aborda de manera biográfica las aventuras y desventuras de jóvenes marginales. Aunque cada autor del subgénero tiene su propia idiosincrasia, una de las grandes peculiaridades en las que convergen en los filmes y definen el cine quinqui es el tremendo sensacionalismo que desprenden, entendiéndose como una fórmula para que el público adolescente las aceptara bien en taquilla. Esta dimensión va a estar presente en prácticamente todos los largometrajes, un gran componente espectacular, persecuciones de coches cargadas de

³⁵ Negra en el sentido de color de piel, no confundir con cine negro como género cinematográfico.

³⁶ ROBLES GUTIERREZ, R., *El quinqui exploitation como fenómeno...* op. cit.

³⁷ <https://www.revistalacomuna.com/cultura-y-memoria/cine-quinqui-el-otro-relato/> (Fecha de consulta 12-V-2021)

tensión o escenas que abordan temas prohibidos en la filmografía franquista de manera explícita, como el sexo o las drogas. En este sentido hay que señalar que las películas quinquis tuvieron una gran acogida por el público joven, Por otra parte, y como se ha mencionado en el apartado anterior, la búsqueda de realismo va a ser uno de los principales rasgos definitorios del cine quinqui.³⁸

La búsqueda del realismo es un rasgo fundamental del cine quinqui, un realismo que se articula sobre la crítica social, poniendo el foco sobre los problemas que se generan como consecuencia de una superestructura socioeconómica, con protagonistas que pertenecen a “los bajos fondos”³⁹ de la ciudad, y un relato que parte de su punto de vista. Las películas quinquis se convierten en una denuncia contra la precariedad, el paro o las difíciles condiciones de vida, y al igual que el Neorrealismo italiano existe una intencionalidad de que el espectador adquiera conciencia a través de esta muestra explícita de la realidad.⁴⁰ Eloy de la Iglesia, quizá la figura más influyente en el cine quinqui se definía así: “*Yo soy cobarde y tímido pero siempre me interesó (desde un punto de vista político y social) el análisis de una sociedad enferma*”⁴¹. Como se plantea en el apartado 8, no todo el cine quinqui posee una crítica política feroz o explícita en sus relatos, pero el propio ambiente en el que se desarrollan las historias engloba realidades que son incómodas para el relato oficial de la transición (pobreza, delincuencia, drogadicción...) por lo que sí que podemos afirmar que es un subgénero cinematográfico comprometido con la realidad, y que en el propio hecho de exponer esa realidad radica la crítica política y social.

En este sentido, la búsqueda del realismo pasa por la participación de jóvenes “quinquis” que se interpretan a sí mismos, o a alguien de su situación real. Así, el cine quinqui se acerca al cine documental, difuminando la frontera entre ficción y realidad. Hay una intencionalidad detrás de las películas para que lo que se ve se asuma como verdadero, con protagonistas que existen en la realidad (y muchas ocasiones son caras conocidas por su presencia en la prensa sensacionalista que publica noticias de sucesos delictivos). Un buen ejemplo en este sentido es la película *Yo, “El Vaquilla”*, (José Antonio de la Loma, 1985), que narra las aventuras de Juan José Moreno Cuenca, “El

³⁸ CASTELLÓ SEGARRA, J., *Cine quinqui. La pobreza como espectáculo de masas*, op. cit.

³⁹ Sector de una población urbana y pobre que suele llevar un modo de vida ilícito y estar relacionado con la violencia o la drogadicción.

⁴⁰ RICO MARTÍNEZ, D., *La “cara B” de la Transición...* op. cit.

⁴¹<https://elcultural.com/ely-de-la-iglesia-deseo-adicciones-y-cine> (Fecha de consulta 12-V-2021).

“Vaquilla”, un conocido delincuente juvenil en Barcelona que estuvo a punto de interpretarse a sí mismo, pero finalmente no fue así porque ingresó en el penal Ocaña 1 de Toledo, por lo que tuvo que ser interpretado por Raúl García Losada. Así, el relato se plantea como un documental en el que el propio Juan José Moreno narra sus peripecias al periodista Xavier Vinader desde el propio penal. También el caso de José Luis Manzano, actor intrínsecamente unido al cine de Eloy de La Iglesia, quien era un joven quinqui vallecano.⁴²

En cuanto a los personajes, el cine quinqui, en esa búsqueda profunda del realismo busca reflejar, no inventar, ofreciendo una denuncia que pasa por mostrar la realidad de la manera más cruda posible, en una España posfranquista que deja atrás la censura. En este caso también debemos remontarnos al neorrealismo italiano para entender esta dimensión del cine, ya decía Rossellini: “rechazo al actor porque debo prepararle sus frases con antelación. Puesto que trato de conseguir algo absolutamente sincero, absolutamente verdadero. Cojo a un individuo que me parece que tiene el aspecto físico del personaje, para poder llegar al final de mi historia (...) me apropió de él (...) para convertirlo en un personaje”⁴³. Al igual que el cineasta neorrealista, el cine quinqui se sirve de personas e historias del mundo real, jóvenes adolescentes provenientes del proletariado y el lumpenproletariado, sin recursos y que practican la delincuencia, planteada como una reacción hostil a un mundo injusto. Al entrar en contacto con la realidad de los quinquis se muestran todas las condiciones que rodean a este grupo social, familia, amigos, lugares de ocio... y permite al espectador adentrarse en la idiosincrasia de los barrios pobres, generando una respuesta que va desde lo empático a lo épico y lo mítico. Los personajes de estas películas se rebelan contra el medio a través de la violencia, una violencia que no es de corte revolucionario, pues no aspira al cambio social, es de corte mítico. Antes y durante la transición los modelos de comportamiento sufrieron transformaciones radicales entre los jóvenes, siendo las actitudes antisistema y la transgresión de las convenciones sociales la vanguardia cultural de los movimientos juveniles.⁴⁴ El caso de la familia, en el caso de que exista, se plasma como un reflejo del mundo exterior, un campo de batalla más. Así ocurre en *El Pico* (Eloy de la Iglesia, 1983),

⁴² BANDERA ARIAS, T., *Generación perdida: análisis del cine quinqui como fenómeno informativo de la sociedad de los años 70 y 80*, Universidad de Sevilla, 2020.

⁴³ VELÁZQUEZ, S., “El neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los cincuenta”, *Transfer: revista electrónica sobre estudios de traducción e interculturalidad*, 2007, vol. 7 nº 1. pp. 160-171.

⁴⁴ CUESTA, A., “Los Quinquis del barrio” *op. Cit.* p. 15.

donde Paco (José Luis Manzano) huye constantemente de su situación familiar. La película se localiza en Bilbao durante los años del conflicto vasco, y el padre de Paco es Guardia Civil. Además, su madre se encuentra gravemente enferma y postrada en la cama. Ante esta situación, Paco se escapa constantemente con su amigo Urko, con quien suele quedar para consumir drogas, se trata de todo un mecanismo de evasión del mundo hostil que les rodea, y de la familia que lo refleja. De este modo se refleja el fuerte desarraigo de los jóvenes desamparados durante la Transición, algunos de ellos desconocen incluso sus raíces, que huyen y se rebelan contra el entorno y que no tenían ninguna expectativa de futuro.

Quizá la característica en la que convergen más claramente las películas enmarcadas dentro del cine quinqui es la ambigüedad. Es por ello por lo que a la hora de determinar unas características comunes aparezcan aspectos que no cumplen todas las películas del subgénero. Luis Martín-Cabrera define tres aspectos fundamentales del cine quinqui a través de la filmografía de José Antonio de la Loma que nos permiten concretar de manera más precisa sus rasgos narrativos y estéticos. El primero de estos términos es el *infrarrealismo*, un realismo defectuoso en el que la autoría de la obra se pone al servicio de la propia realidad para abordar problemas reales concretos como la delincuencia o la drogadicción. En este sentido, el cine quinqui se sirve de tres ejes de interpretación: las técnicas documentales como elemento de mediación, técnicas de cine de acción y la relación de esta estética con el poder estatal durante la Transición. De esta manera el cine quinqui consigue poner de manifiesto un orden social injusto y convierte en héroes populares a sus protagonistas al conseguir dar la vuelta al orden establecido. El segundo término que aporta Martín-Cabrera es la *interseccionalidad*, entendiendo así que el cine quinqui escapa a ser un fenómeno puramente de clase y que su interpretación política y estética depende de un marco interseccional de género, clase, sexualidad y raza. Las películas narran cuestiones que van desde la dicotomía clásica marxista de explotador-exploitado, a reflejar problemas como el aborto en un embarazo adolescente, la drogadicción en el embarazo, realidades de la etnia gitana, relaciones homosexuales etc. El último término es la *(post)soberanía* que, entendida desde una perspectiva actual, es

una soberanía que, a través del quinqui como sujeto, actúa poniendo de manifiesto el carácter injusto de la ley y el estado que la impone.⁴⁵

En cuanto a las localizaciones, el cine quinqui se sirve de emplazamientos reales a modo de campo de batalla, trazando el paisaje urbano de los suburbios como un elemento de gran importancia dentro de cada filme. En todo momento se muestran localizaciones reales y reconocibles prescindiendo de los decorados para causar impacto en el espectador. Así se muestra una dicotomía espacial, la gran urbe opuesta a los barrios periféricos.⁴⁶

Un claro ejemplo es el inicio de la película *Perros Callejeros* (Antonio de la Loma, 1977), donde se muestran una sucesión de planos de Barcelona con una banda sonora que anuncia hostilidad. Mientras, una voz en off introduce la película contraponiendo las grandes avenidas y edificios del centro urbano, a las deficiencias y malas condiciones de vida de las barriadas de la periferia. De esta forma y desde un primer momento se deja claro al espectador el escenario antagónico en el que va a transcurrir el relato [Fig. 1]



[Fig. 1] Avenida de la primera secuencia de *Perros Callejeros* (1977, José Antonio de la Loma)

El espacio urbano funciona como un actor más en las películas quinquis, en un espacio lleno de significación y que adquiere carácter simbólico. Siguiendo las investigaciones de Juan Carlos Alfeo y Beatriz González de Garay, hay cuatro espacios planteados en el cine quinqui que expresan una mitología común a lo largo de los filmes

⁴⁵ MARTÍN-CABRERA, L., “Los quinquis nunca fueron blancos: Infrarrealismo, interseccionalidad y postsoberanía en el cine de José Antonio de la Loma”, Florido Berrocal, J., Martín Cabrera, L., Matos-Martín, E., Robles Valencia, R., *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la Transición Española*, Granada, Comares, 2015. pp. 109-127.

⁴⁶ OLAIZ, A., “Cine quinqui, injusticia y ciudad”, *Semiosfera*, N° 4, 2016. pp 121-134.

y que ayudan a reflexionar acerca de la naturaleza de los personajes. Todos ellos comparten la fugacidad y la marginalidad como puntos en común, y actúan como no-lugares, como lugares de tránsito circular, sin destino. El primero de ellos es el descampado [Fig. 2], un lugar desarraigado, desamparado, feísta, deshumanizado, desprovisto de pasado y de futuro, un lugar hostil, al igual que la vida de los protagonistas. Es un lugar de transición entre lo rural y lo urbano, producto del urbanismo desarrollista y que sirve de metáfora de los propios protagonistas. Otro espacio de transitoriedad o no-lugar es el coche robado, símbolo de esa transitoriedad por su utilidad efímera de transporte y posterior abandono o venta. El cementerio también funciona como lugar de tránsito, un lugar marginal situado en la periferia, que augura en muchos casos el final trágico de los protagonistas. Un espacio fundamental que aparece en el cine quinqui es la prisión, ya sea en forma de cárcel o de reformatorio. El Penal de Ocaña, la Modelo de Barcelona, la Cárcel de Carabanchel... son también lugares de tránsito a los que los jóvenes entran y salen constantemente, siendo la fuga en muchas ocasiones el único objetivo de los protagonistas.⁴⁷ En este sentido, las películas contribuyen a sostener la



[Fig. 2] Fotograma de los jóvenes reuniéndose en un descampado en *Navajeros* (1980, Eloy de la Iglesia)

idea foucaultiana de que las prisiones no cumplen una función rehabilitante para los presos y contribuyen a mantener su posición de criminal, una criminalidad sobre la que se asienta el propio sistema.⁴⁸ Algunos investigadores como Steven L. Torres difieren de esta idea, sosteniendo que el cine quinqui, lejos de cuestionar la existencia de las prisiones, exponían una especie de “pornografía de la ley y del orden”, y al estar dirigidas

⁴⁷ ALFEO ÁLVAREZ, J. C., González de Garay Domínguez, B., “La ciudad periférica. Paisajes urbanos de marginalidad en el cine español de la transición”, *Revista de comunicación y nuevas tecnologías*, nº 8, 2011, Madrid.

⁴⁸ FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. p. 284.

a adolescentes, provocaban rechazo y temor a la delincuencia entre la población de avanzada edad, lo que legitimaba el statu quo y el sistema penitenciario porque la rehabilitación e inserción social del quinqui no juega un papel importante en las historias.⁴⁹

Otro rasgo fundamental en esta unión inseparable de cine y realidad que muestra el quinqui es la aparición explícita del consumo de drogas, que se presentan como otro agente que causa desarraigo y que genera delincuencia. Tras la muerte de Franco, se extendió en España una práctica conocida como “bajarse al moro”⁵⁰ para comprar y revender hachís. Las andaduras de los jóvenes en el mundo de la droga solían comenzar con esta sustancia, pero durante los años 80 la drogadicción se convirtió en un verdadero problema de orden público con la aparición y extensión de la heroína. Esta sustancia terminó siendo la causa de muerte de gran parte de una generación, y un vehículo de transmisión del VIH. La película *El Pico* (Eloy de la Iglesia, 1983) [Fig. 3] gira entorno a la heroína, a cómo los jóvenes Paco (José Luis Manzano) y Urko (Javier García), quienes consiguen dinero vendiendo hachís entre los jóvenes, terminan adictos inyectarse heroína en vena. Se plantea un debate interesante en ese sentido, aunque no ofrece



[Fig. 3] Fotograma de *El Pico* (1982, Eloy de la Iglesia)

respuestas claras. El filme abre interrogantes acerca de si realmente hubo organismos de poder que introdujeron la droga deliberadamente entre la juventud para desmovilizar cualquier movimiento político juvenil contestatario.⁵¹ No obstante, el planteamiento es

⁴⁹ L. TORRES, S., “Las contradicciones del cine quinqui en el seno de la reconfiguración del estado neoliberal”, Florido Berrocal, J., Martín Cabrera, L., Matos-Martín, E., Robles Valencia, R., *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la Transición Española*, Granada, Comares, 2015. pp. 67-90.

⁵⁰ Realizar viajes organizados a Marruecos para comprar droga y revenderla en la península.

⁵¹ GÓMEZ, C., *Eloy de la Iglesia: cine y cambio político. Discursos del disenso del franquismo a la post-Transición*, Madrid, UC3M, 2020.

solo una incógnita, y hay mayor énfasis en mostrar las causas y consecuencias que supone la drogadicción en la juventud que en plantear juicios atrevidos.

El caso paradigmático en esta línea es José Luis Manzano, quien conoció a Eloy de la Iglesia en la calle Victoria de Madrid, un lugar frecuentado por jóvenes chaperos y sus clientes. Manzano, natural de Vallecas y sin recursos, ganaba dinero ejerciendo la prostitución, y de la Iglesia era un cliente asiduo de estas prácticas. Poco después entablaron una relación y es por ello por lo que aparece en la mayoría de sus películas. A partir del invierno de 1983, ambos quedaron adictos a la heroína, lo que va a marcar profundamente sus vidas y sus películas⁵². En las películas *El Pico* (1983) y *El Pico 2* (1983) aparecen numerosas escenas explícitas de consumo de drogas, particularmente impactantes aquellas en las que se inyectan heroína en vena. En esa búsqueda de realismo, las escenas fueron rodadas con heroína real, en un momento que el actor ya estaba adicto a esa sustancia.

Una dimensión importante del subgénero quinqui es la música. Con la caída del régimen franquista, uno de los campos en los que se vivió una transformación más notoria fue en el ámbito musical, tanto en contenido como en estilo. Uno de los grandes focos musicales lo protagonizó la ya mencionada Movida Madrileña, un contexto en el que proliferaron multitud de artistas musicales como Mecano, La Unión, Alaska, Hombres G etc. no obstante, el quinqui también iba a hacer uso de sus bandas sonoras para alimentar esa “batalla cultural” que plantea en sus tramas y personajes. El estilo musical del que se sirvió principalmente el cine quinqui fue la rumba, un estilo musical popular que desciende del flamenco y que ganó fama en la década de los ochenta. Entre sus temáticas se encontraba la exaltación de las peripecias que llevaban a cabo los quinquis, el amor y el desamor, o el consumo de drogas. Artistas como Los Chunguitos, El Fary, Los Chichos, Los Chorbos o Rumba 3 fueron las cabezas de lanza de este estilo musical que puso la banda sonora a algunas de las películas quinquis, como en el filme “Yo, El Vaquilla” (José Antonio de la Loma, 1985) con la banda sonora de Los Chichos, o en “Deprisa, Deprisa” (Carlos Saura, 1981) con la música de Los Chunguitos. Así, la música actúa como agente que consolida y legitima el mensaje del cine quinqui, una música popular

⁵²<https://www.vice.com/es/article/n7wvym/navajeros-el-pico-ely-de-la-iglesia-jose-luis-manzano-relacion-sexo-drogas> (fecha de consulta 13-V-2021).

elevada a la gran pantalla que en realidad es reflejo de los ritmos con palmas y cajones que se escuchaban en las calles de las barriadas. El mismo proceso de mitificación que afecta a los jóvenes quinquis que dan el paso a la gran pantalla afecta a la rumba como música popular que da sonido a todo un subgénero cinematográfico.⁵³

7. Periodización y principales títulos:

En este apartado, en primer lugar, se presenta una relación filmográfica de los principales títulos que conforman el cine quinqui. No hay unanimidad entre los investigadores para establecer un número concreto de largometrajes, pues a pesar de que no fueron muchos los títulos que se podrían agrupar dentro del cine quinqui, hay muestras que pueden tomar elementos de este subgénero, pero no adecuarse a todas sus particularidades que la definen como tal. Como hemos dicho, el cine quinqui engloba a las películas realizadas durante la Transición española y los primeros años de la democracia que giran en torno a la delincuencia juvenil del lumpenproletariado urbano, sirviéndose de actores no profesionales y con elementos del cine documental. Al ser un grupo heterogéneo y, como en muchos casos a la hora de catalogar una corriente artística, no es tarea sencilla dibujar unas fronteras nítidas para el cine quinqui.

Basándonos en los estudios de Rafael Robles Gutiérrez, podemos establecer la siguiente periodización en cuanto a lo que el fenómeno quinqui se refiere en el cine:⁵⁴

- Entre 1959-1961. Antecedentes y precursoras.
- Entre 1972-1977. Influencias directas del cine criminal juvenil.
- Entre 1978-1985. Vida, desarrollo y evolución del cine quinqui.
- Entre 1986-1988. Declive y desaparición del subgénero.

Entre 1959 y 1961 aparece un cine nuevo en España, una renovación que abre un nuevo espectro al cine en un país todavía bajo el régimen militar de Franco. Un nuevo cine comprometido socialmente se abre camino, en muchas ocasiones protagonizado por adolescentes desarraigados. Un gran ejemplo es el debut de Carlos Saura con *Los Golfo*s (1959), una película de corte neorrealista que marcará el futuro del cine español durante los sesenta. En este filme ya aparecen delincuentes juveniles como protagonistas y la

⁵³ LEAL GARCÍA, J., “Música y cine Quinqui. Contextualización y análisis de la banda sonora de las películas de Eloy de la Iglesia: *Navajeros* (1980) y *Colegas* (1982), *Cuadernos de Etnomuseología*, nº 11, 2018. pp. 95-123.

⁵⁴ ROBLES GUTIERREZ, R., *El quinqui exploitation como fenómeno cinematográfico en España entre 1978-1985*. op. cit. pp. 395-396.

banda sonora está repleta de guitarras flamencas, dos conceptos que el cine quinqui desarrollará con posteridad. Otro título en esa línea es el filme *Los Chicos* (Marco Ferrari, 1959), una película que todavía hoy posee un gran valor testimonial y en un contexto en el que debía esquivarse la censura. Ambas películas, aunque planteadas de manera diferente, muestran dos caras de la juventud que debe enfrentarse al futuro con la misma negación. La España de la época estaba marcada por el éxodo de población rural y la proliferación del desempleo en el sector agrario, aquí estará el germen de los barrios tan importante papel ocupan en el cine quinqui.

Los antecedentes directos al cine quinqui los encontramos en títulos estrenados entre 1970 y 1977, un periodo en el que se fija el trayecto de lo que terminará siendo el subgénero que nos ocupa. Con la dictadura en su recta final, conocido popularmente como *dictablanda*, el cine se genera en un ambiente más permisivo. En este periodo ya aparecen algunos de los directores que cultivarán el subgénero quinqui años después, como Eloy de la Iglesia, con la película *La semana del asesino* (1972), que vio la luz tras multitud de cortes y revisiones por la censura y que nos sitúa en la desaparición del chabolismo y la creación de las masificaciones de periferia. Analizaremos a este director más adelante. Como principales precursoras inmediatas del cine quinqui caben destacar *La Corea* (Pedro Olea, 1976), *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976), *Juventud drogada* (José Truchado, 1977) y, en mayor medida, *¿Y ahora qué, señor fiscal?* (León Klimowsky, 1977).

El inicio de la iconografía cinematográfica quinqui como tal lo marca el filme *Perros Callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), un planteamiento que, por primera vez, sitúa a los delincuentes en el centro del relato otorgándoles un tratamiento moral que genera empatía. El largometraje inaugural del subgénero quinqui tuvo una gran acogida por los jóvenes españoles en los cines, recaudando 290 millones de pesetas y convirtiéndose en uno de los títulos más vistos en el cine ese año, lo que propició la realización de dos secuelas más posteriormente, e incluso un equivalente con protagonistas femeninas, *Perras Callejeras* (José Antonio de la Loma, 1985)⁵⁵. A continuación, se resume una lista de los principales títulos que se estrenaron entre 1978 y 1985, los años en los que se desarrolló el subgénero.

⁵⁵ ROBLES GUTIERREZ, R., *El quinqui exploitation como fenómeno cinematográfico en España entre 1978-1985...* op. cit.

- *Perros Callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977).
- *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1978).
- *Nunca en horas de clase* (José Antonio de la Loma, 1978).
- *Perros Callejeros 2* (José Antonio de la Loma, 1979).
- *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980).
- *Perros Callejeros 3. Los últimos golpes de "El Torete"* (José Antonio de la Loma, 1980).
- *Barcelona Sur* (Jordi Cadena, 1981).
- *Deprisa, Deprisa* (Carlos Saura, 1981).
- *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982).
- *El Pico* (Eloy de la Iglesia, 1983).
- *El Pico 2* (Eloy de la Iglesia, 1984).
- *De Tripas Corazón* (Julio Sánchez Valdés, 1985).
- *Yo, el Vaquilla* (José Antonio de la Loma, 1985).

Como se ha expuesto en el apartado anterior, las películas de cine quinqui eran ante todo grandes productos comerciales y uno de sus principales objetivos era la recaudación en taquilla. Al igual que hemos visto con *Perros Callejeros*, *El Pico* tuvo un gran éxito entre los jóvenes, siendo la película española que más recaudó en 1983, con 156 millones de pesetas y la segunda en número de espectadores con más de 600.000.⁵⁶ Esto propició la realización de la segunda entrega al año siguiente, *El Pico 2* (Eloy de la Iglesia, 1984). De entre estos títulos también cabe destacar *Deprisa, Deprisa* (Carlos Saura, 1981) que, sin abandonar la temática quinqui, explora un cine más poético y contemplativo. A pesar de no gozar del éxito inmediato con el público de otros títulos de la época, logró el Oso de Oro como mejor película en el 31 Festival Internacional de Cine de Berlín.⁵⁷

Entre 1986 y 1988 podemos hablar del declive y desaparición del cine quinqui como tal, con un carácter menos mítico en las muestras cinematográficas, que dista en cierta medida de las producciones que se llevaron a cabo en este subgénero durante la Transición. Algunos de los títulos de esta época son *27 horas* (Montxo Armendáriz, 1986), que muestra el ambiente de San Sebastián a mitad de los ochenta, con una situación marcada por los enfrentamientos entre policía y abertzales. Otro gran título de la época

⁵⁶ Boletín Informativo del Control de Taquilla [B.I.C.T.], Ministerio de Cultura, 1983, Nº 11. P. 149.

⁵⁷ GUTIÉRREZ, A., "The Repercussion of *Deprisa, Deprisa* in the National Press", González del Pozo, J., *Quinqui Film in Spain. Peripheries of Society and Myths on the Margins*. Anthem Press, Londres, 2020. pp. 59-76.

es *La Estanquera de Vallecas* (Eloy de la Iglesia, 1987), que en clave de comedia y a modo de sátira sainetesca, abandona la condición trágica inherente al cine quinqui e invita a la reflexión acerca de la conciencia de clase durante un atraco. Es con este largometraje con el que investigadores como Antonio Curado ponen fin al subgénero quinqui en la gran pantalla.⁵⁸ Entendiendo el cine quinqui como producto de la Transición, su fin supuso el fin del cine quinqui como tal, pero no del legado que deja y del imaginario estético que construye. La iconografía visual del cine quinqui ha pervivido en la producción cultural española hasta nuestros días con el *neoquinqui*, que será abordado en el apartado 9 del presente texto.

8. José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia.

Establecida una cronología donde encuadrar los diferentes títulos, ahora nos detenemos en los dos principales cineastas del cine quinqui que, si bien comparten un planteamiento mitológico y temático, muestran dos visiones diferentes de un mismo momento material. Son José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia. Como hemos dicho, el cine quinqui es profundamente ambiguo y diverso, siendo la delincuencia juvenil su principal razón temática de ser. No obstante, cada cineasta transitó el cine quinqui bajo su punto de vista cinematográfico y ofreciendo su versión del relato.

José Antonio de la Loma (1924-2004), barcelonés, comenzó su carrera en el teatro mientras estudiaba Filosofía y Letras. Tras el éxito de su novela *Sin la sonrisa de Dios* (1951) empezó su carrera cinematográfica como guionista en la productora Emisor Films de Barcelona. Firmó su debut como director en 1956 con *Manos sucias*. Desde un primer momento estuvo influenciado por el cine criminal americano y abordó el documental con varios cortometrajes.⁵⁹ En contraposición, el guipuzcoano Eloy de la Iglesia (1944-2006) interrumpió sus estudios en Filosofía y Letras para entrar en la Escuela Oficial de Cinematografía. Tras su rechazo, completó su formación en París. Desde una edad temprana tuvo contactos con el Partido Comunista de España, del que fue militante, y problemas con la censura franquista. Abordó el cine de terror y el erotismo fue una constante de su producción.⁶⁰

⁵⁸ CURADO FERRERA, A., “La Estanquera de Vallecas: el último pasodoble del quinqui”, Florido Berrocal, J., Martín Cabrera, L., Matos-Martín, E., Robles Valencia, R., *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la Transición Española*, Granada, Comares, 2015. pp. 213-229.

⁵⁹ <https://dbe.ra.es/biografias/12236/jose-antonio-de-la-loma-hernandez> (Fecha de consulta 24-X-2023)

⁶⁰ <https://dbe.ra.es/biografias/12669/eloy-german-de-la-iglesia-dieguez> (Fecha de consulta 24-X-2023)

Definidos los dos cineastas más representativos del subgénero, es preciso ahondar en sus dos formas de afrontarlo. Las visiones cinematográficas de estos dos autores atienden a dos lecturas de un mismo fenómeno social que aconteció durante la Transición, pero una lo aborda como una subversión rebelde en el terreno moral contra el *statu quo* y otra de carácter simbólico que tiene más que ver con cómo se vertebran las identidades de un marco social al margen.⁶¹ La primera visión corresponde al cine de Eloy de la Iglesia y la segunda a José Antonio de la Loma.

Si bien ambos cineastas convergen en el oportunismo que subyace su cine, de producción rápida y barata, y de gran acogida por el público, en el cine de de la Loma se aprecia la influencia del cine de Ignacio F. Iquino, reaccionario y demagogo, capaz de pasar del cine de santos durante el franquismo al pornográfico en los años ochenta,⁶² lo que acerca su producción al cine de explotación como demuestra la trilogía *Perros callejeros*, *Perros Callejeros II* y *Los últimos golpes de "El Torete"*, películas donde predomina la acción sobre el testimonio y que agotan la fórmula hasta que no da más posibilidades comerciales, como es el caso de la versión femenina *Perras Callejeras* (1985). Además, encontramos más paralelismos con el cine de explotación si comparamos estos títulos con producciones americanas del *blaxploitation* de los setenta como *Sweet Sweetback's Baad Asssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971), que al igual que *Perros Callejeros* inicia con un mensaje de concienciación social. En esta línea, la rumba de Los Chunguitos, Bordón 4 o Los Chichos de las películas de de la Loma sustituyen al funk y soul-jazz del *blaxplitation*, y los Seat 124 o 131 a los Chrysler y Talbot americanos. De la Loma se sumerge en la subcultura quinqui como agente externo, como un conquistador que acapara una cultura que no es la suya y aplica los estándares de su cultura de proveniencia. De la Loma construye así al quinqui como un sujeto incomprendido, por el propio director que se apropiá de una cultura externa y por el público, que recibe al quinqui como héroe y no como víctima.⁶³ Así de la Loma construye la figura heroica del quinqui que representa los valores de una sociedad a la que realmente no pertenece, relegándolo a la otredad. Los héroes de de la Loma se construyen

⁶¹ IMBERT, G., "Cine quinqui: ¿subgénero cinematográfico o discurso reivindicativo de actualidad?", *Libre pensamiento*, 84, 2015. op. cit.

⁶² RÍOS CARRATALÁ, J. A., *Quinquis, maderos y picoletos. Memoria y ficción*, Sevilla, Renacimiento, 2014. p. 36.

⁶³ FLORIDO BERROCAL, J., "José Antonio de la Loma: un conquistador en el universo indígena del quinqui", Florido Berrocal, J., Martín Cabrera, L., Matos-Martín, E., Robles Valencia, R., *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la Transición Española*, Granada, Comares, 2015. pp. 131-150.

excesivamente mitificados dentro de una visión maniqueísta que aplica el dualismo buenos-malos a todas las situaciones, y se sirve de ello para reivindicar la identidad del quinqui.⁶⁴ En cuanto a los planteamientos en materia de género, el director catalán no cuestiona en ningún momento las relaciones tradicionales hombre-mujer ni plantea situaciones complejas en este sentido, con un discurso ciertamente equidistante y caricaturesco. En conclusión, José Antonio de la Loma no plantea un cine de confrontación moral con el discurso dominante, sino que más bien crea héroes del lumpenproletariado bajo sus propios códigos y planteamientos morales, creando un cine de explotación al servicio de la rentabilidad económica y del espectáculo maniqueo que no genere demasiada confrontación para el público conservador.

Eloy de la Iglesia aborda el fenómeno quinqui desde una perspectiva que tiene más que ver con lo político y lo social que con lo mitológico. El director vasco, militante comunista y activista homosexual eleva la dimensión testimonial de su relato por encima de la mitificación, ofreciendo una visión de la delincuencia desde el análisis sociológico, la comprensión y la imbricación. De la Iglesia presenta al sujeto quinqui como producto de su contexto socioeconómico, y al contrario de de la Loma, como víctima, siguiendo postulados maoístas de la época que reivindicaban que los delincuentes lo único que hacen es ser consecuentes con la sociedad que los genera.⁶⁵ De la Iglesia explora la subversión moral al fariseísmo imperante del público conservador de la época a través de la explicitad de las imágenes y las contradicciones que se generan en sus personajes, a quienes dota de una profundidad mayor que José Antonio de la Loma y con quienes deja ver su fascinación por lo lumpen. El director guipuzcoano escapa del maniqueísmo de de la Loma, ahondando en la construcción antiheroica de los protagonistas, pero también de los antagonistas, como en el caso de *El Pico* (1983) con el personaje del comandante Torrecuadrada, interpretado por José Manuel Cervino, quien debe hacer frente a una dualidad contradictoria, por una parte representa a las fuerzas represivas de la ley, la Guardia Civil, y deberá cuestionar sus principios al ser el padre de Paco, el quinqui protagonista, funcionando al mismo tiempo como padre y policía.⁶⁶ De esta manera Eloy de la Iglesia ahonda en la moral de los oprimidos, pero también en la de los poderosos.

⁶⁴ IMBERT, G., “Cine quinqui: ¿subgénero cinematográfico o discurso reivindicativo de actualidad? *Op. Cit.* p. 81.

⁶⁵ HARGUINDEY, A. S., “Eloy de la Iglesia: Navajeros es una película entre la crónica y el comic”, *El País* (Madrid, 4-X-1980).

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=7w9yOMJ58qQ&t=790s> (Fecha de consulta 26-X-2023).

Otro factor clave y pionero en el cine de Eloy de la Iglesia tiene que ver con el cuestionamiento de los principios tradicionales de la familia. El tratamiento que de la Iglesia construye con las relaciones afectivas y la sexualidad pasa por el cuestionamiento de las identidades de género, explorando temas como la homosexualidad o el aborto en un embarazo adolescente.⁶⁷

El cine de José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia, a pesar de compartir temática, afrontan de manera diferente e incluso antagónica la delincuencia juvenil durante la Transición española y primeros años de la democracia. Mientras que la producción del primero pasa por la reivindicación identitaria y excesivamente mitificada de un grupo oprimido, el segundo ahonda desde una visión más cercana al marxismo las consecuencias de un país que deja atrás la dictadura en un sentido formal, pero no sociológico, trazando una crítica desde el radicalismo político. Siguiendo la diferenciación de Hernández y Pérez, podemos decir que el cine de de la Loma, por su planteamiento simplista es “cine de reforma”, mientras que el de la Iglesia es “cine de ruptura”, entendiendo ambos campos como la escenificación artística de los procesos políticos que se vivieron durante la Transición.⁶⁸

9. Evolución posterior. Del post-quinqui de “El Lute” al Neoquinqui.

Como hemos visto, el cine quinqui como subgénero cinematográfico está intrínsecamente ligado a un periodo histórico y a un proceso político concreto, la Transición Española. Es por ello que, aunque no hay unanimidad entre los investigadores para establecer su periodización, podemos hablar de que el cine quinqui se desarrolla entre 1977, con el estreno de *Perros Callejeros* y mediados de los años ochenta, cuando la democracia se ha asentado como nuevo sistema político en España. No obstante, el cine quinqui creó una iconografía visual, sonora y temática que ha pervivido en las producciones cinematográficas posteriores y en otras manifestaciones artísticas hasta nuestros días.

Paradójicamente, tomo empieza y termina con “El Lute”. Eleuterio Sánchez Rodríguez (1942-) alias “El Lute” fue uno de los primeros delincuentes de origen merchero que pasó a formar parte del imaginario colectivo español por sus robos, atracos

⁶⁷ MATOS-MARTÍN, E., “Entre la exclusión y la inclusión: cultura quinqui y los años 80 en Navajeros de Eloy de la Iglesia”, Florido Berrocal, J., Martín Cabrera, L., Matos-Martín, E., Robles Valencia, R., *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la Transición Española*, Granada, Comares, 2015. pp. 91-108.

⁶⁸ HERNÁNDEZ RUIZ, J., PÉREZ RUBIO, P., *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004. pp. 55-87

y fugas de prisión durante el tardofranquismo. En gran medida, las hazañas de “El Lute” inspiraron el imaginario del cine quinqui. Entre 1987 y 1988 Vicente Aranda dirige dos filmes sobre la vida de “El Lute”, *El Lute: camina o revienta* y *El Lute: mañana seré libre*. Dos títulos que a pesar de poseer rasgos del subgénero quinqui, no pueden ser incluidas dentro de este grupo, por no ser productos culturales de la Transición Española y por la lectura que aportan de este proceso. Si bien el cine quinqui traza un relato contestatario hacia el proceso político, las películas de El Lute exponen la clausura del subgénero por su afán interpretativo, incluso historicista de la Transición, despojando al sujeto sus condiciones materiales y escenificando su ansia de libertad en cuanto a estar fuera de la prisión. Así, las producciones de Aranda entran dentro del discurso redentor y triunfalista de la Transición, afrontando la delincuencia desde un punto de vista revisionista con respecto a los filmes anteriores y anulando desde dentro del mundo quinqui cualquier tipo de visión crítica con el proceso político. Es decir, partiendo de un mito popular ambiguo que permite un cuestionamiento sociopolítico, da paso a una interpretación cerrada y purificada que engrane con el discurso dominante de cambio.⁶⁹ De esta manera, aunque *La Estanquera de Vallecas* (Eloy de la Iglesia, 1987) ya dejaba notar un sentido crepuscular del subgénero, las películas de El Lute evidencian el agotamiento del subgénero como tal.

En el mundo del cine, el imaginario del quinqui ha estado presente en varias producciones desde los ochenta, en filmes como son *7 Vírgenes* (Alberto Rodríguez, 2005), *Volando voy* (Miguel Abaladejo, 2006), o *Barcelona 92* (Ferran Ureña, 2014). En este sentido, se deja entrever el legado del cine quinqui en la atmósfera visual que envuelve estas películas y en las temáticas que tratan, pero sin la presencia de actores no profesionales o mitificación que planteaba el cine quinqui. No obstante, podemos hablar de *Neoquinqui*⁷⁰ para designar algunos de los filmes que sí que encuentran inspiración directa en las películas originales del cine quinqui. El caso paradigmático es *Criando Ratas* (Carlos Salado, 2016), un filme de bajo presupuesto (5000€ en total) y estrenada en YouTube. Es una historia ambientada y rodada en los barrios marginales de Alicante, con una banda sonora original con ritmos aflamencados compuesta por el propio Carlos

⁶⁹ ROBLES VALENCIA, R., “El Lute: Primer y último quinqui. Cierre e historización de lo quinqui”, Florido Berrocal, J., Martín Cabrera, L., Matos-Martín, E., Robles Valencia, R., *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la Transición Española*, Granada, Comares, 2015. pp. 197-212.

⁷⁰ Denominación extendida en internet para hablar de las producciones culturales con estética quinqui posteriores a 1985. Los propios creadores de *Criando Ratas* (2016) catalogaron así su película.

Salado. Todos los actores que aparecen en el filme son habitantes de los barrios Ciudad Requena, 1000 viviendas o Virgen del Remedio de Alicante y, además del cine quinqui, podemos ver la influencia de programas de televisión como *Callejeros*. El rodaje se desarrolló entre 2010 y 2016, teniendo que hacer frente a una fuerte presencia policial y a la entrada y salida de prisión de Ramón Guerrero, actor protagonista. Este filme neorrealista también emplea localizaciones reales, ausencia de un guion fijo, uso de la jerga popular, construcción de los diálogos en pleno rodaje y cámara al hombro. Más allá de un simple *revival*, *Criando Ratas* rescata los códigos del cine quinqui para denunciar una sociedad en la cual, casi cuarenta años tras la muerte del dictador, la esperanzadora democracia no ha podido suplir las carencias materiales del proletariado y lumpenproletariado, y mediante personajes antisistema y que viven en los márgenes muestra modelos de conducta fuera de lo convencional. Javier Entrambasaguas destaca la intencionalidad con la que *Criando Ratas* se sirve de las técnicas del cine quinqui para denunciar el sistema y el arrebato de soberanía por parte de multinacionales y el aparato estatal, y lo vincula con movimientos sociales contemporáneos como el 15-M.⁷¹ Otro filme a destacar en este sentido es *Las Leyes de la Frontera* (Manuel Monzón, 2021), basada en la novela homónima de 2012 de Javier Cercas. Sin embargo, este filme solo utiliza el cine quinqui como ambientación o código estético visual, sin ahondar en el mensaje sociopolítico ni en el resto de técnicas cinematográficas de las que se sirve el cine quinqui.

Además del cine, el fenómeno quinqui ha llegado hasta nuestros días de la mano de la música popular, y si bien la rumba formó parte intrínseca de este subgénero cinematográfico durante los años de la Transición, el *Hip Hop* ha sido la subcultura en la que en mayor medida ha pervivido la estética quinqui. El rap⁷² es música popular que se sustenta en la reivindicación identitaria de los jóvenes de clase baja⁷³, por lo que comparte este rasgo con el cine quinqui y se ha convertido en el vehículo artístico para esta hibridación. Desde el año 2010, algunos artistas de rap en España se han visto influenciados por la iconografía visual del cine quinqui. La recuperación de esta estética

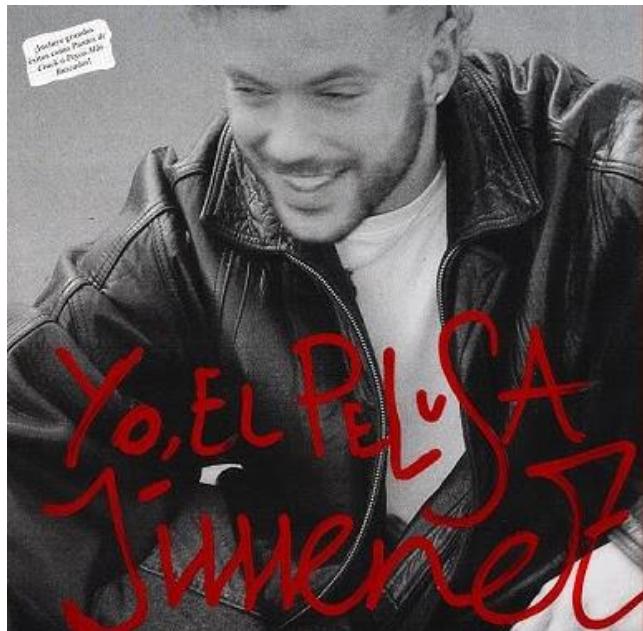
⁷¹ ENTRAMBASAGUAS MONSELL, J., “El cine quinqui al cine neoquinqui: desacuerdo, resistencia, revuelta. Colegas (1982) de Eloy de la Iglesia y Criando ratas (2014) de Carlos Salado. Florido Berrocal, J., Martín Cabrera, L., Matos-Martín, E., Robles Valencia, R., *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la Transición Española*, Granada, Comares, 2015. pp. 231-252.

⁷² Expresión musical de técnica oral o cante sobre una instrumental. Principal expresión musical dentro de la cultura *Hip Hop*.

⁷³ KEYES, I., “Rap music and street consciousness”, *Popular Music*, 22/3, 2003. pp. 381-397.

se puede vincular a la situación precaria en la que muchos jóvenes se encontraron tras la crisis del 2008, y que acaba fusionando el mensaje reivindicativo e identitario del rap con la estética del cine quinqui. El caso paradigmático en este sentido es Ramsés Gállego, “El Coleta”, un rapero madrileño que inspira su estética musical en el fenómeno quinqui. Junto a otro rapero madrileño, José del Olmo, alias “Jarfafter”, sacaron a la luz proyectos musicales como *Navajeros* (2015), cuya letra se construye a partir de citas literales de la película de Eloy de la Iglesia, o *El Piko 3* (2015) homenajeando de nuevo al director guipuzcoano con un videoclip en la cárcel de la Modelo de Barcelona, icónica de los filmes de este subgénero. Además, el resto de la discografía de “El Coleta” está plagada de referencias al fenómeno quinqui, hibridando las instrumentales de sus canciones con la rumba, y manteniendo en todo momento una estética propia de la marginalidad de los años ochenta. Con todo esto ha bautizado su estilo musical como “Rap quinqui” o “Rap delito”. Además, Ramsés Gállego protagonizó en 2018 el falso documental *Quinqui Stars*, dirigido por Juan Vicente Córdoba, que explora los paralelismos existentes entre la cultura suburbana de la transición y la que existe en la segunda década del siglo XXI, con los extrarradios como escenario.⁷⁴ Si bien el contexto sociopolítico de la Transición es diferente al actual, a través de la cultura *Underground* se han articulado mensajes contestatarios y de protesta social, y a pesar de que el cine quinqui en mayor medida tiene un propósito comercial, el rap ha rescatado sus fórmulas estéticas con una función identitaria y de protesta, esta segunda se evidencia en tanto que si el cine quinqui muestra a los olvidados del proceso político de cambio de dictadura a democracia, sus códigos estéticos sirven de emblema para aquellos que siguen estando al margen del sistema o no entran dentro de los discursos oficiales de la democracia. En esta línea cabe mencionar al rapero malagueño “Hide Tyson”, quien refleja una clara estética quinqui tanto en su apariencia como en sus letras, con referencias a la delincuencia juvenil y presentándola como respuesta a la realidad que vive la gente de los barrios obreros y marginales de Málaga. Su último álbum “*Yo, el Pelusa Jiménez*” [Fig. 4] es una referencia clara a la película *Yo, el Vaquilla* (José Antonio de la Loma, 1985).

⁷⁴ <https://www.hubceu.es/miradas/2021/01/26/elementor-2281/> (Fecha de consulta: 27-X-2023).



[Fig. 4] Portada del álbum *Yo, el Pelusa Jiménez*, de Hide Tyson

Fuera del mundo del *Hip Hop*, aunque sus orígenes como artista proceden de allí, Antón Álvarez, alias “C. Tangana” lanzó el videoclip de la canción “*Bien duro*” en el año 2018 en el que abraza la estética quinqui junto al ya mencionado “*El Coleta*”. El videoclip está dirigido por Roger González y trata sobre la delincuencia juvenil en el barrio La Mina.⁷⁵ La importancia de este ejemplo reside en tanto que el fenómeno quinqui ha pervivido hasta el presente no solo ligado a la cultura *Underground*, sino que en este caso, uno de los artistas musicales más reconocidos de habla hispana se sirve de la estética quinqui como parte de su iconografía artística.

El cine quinqui se desarrolló en un momento concreto de la historia de España en el que el país se constituía como un estado democrático, alzando la voz de aquellos que no entraban dentro del discurso de modernidad que encabezaba la Movida Madrileña y el gobierno de Felipe González. Es por ello que el fenómeno quinqui ha permanecido en el imaginario popular siempre que se ha querido reivindicar la realidad de las periferias urbanas y la delincuencia juvenil.

10. Conclusiones.

Desde la muerte del dictador Franco en 1975 hasta mitad de la década de los ochenta, en España se vivió un proceso político denominado Transición. Este cambio político que reinstituía la democracia en España tras casi cuarenta años de dictadura, le acompañó

⁷⁵ *Ibidem*.

un proceso cultural complejo del que resultaron varias corrientes culturales y contraculturales. El cine quinqui es el reflejo de un sector de la juventud de la época, que quedó olvidado en el proceso político y cultural hegemónico, y que se sirve del realismo para mitificar a jóvenes delincuentes en un entorno urbano hostil. Valores como la astucia, la valentía, o la destreza consagraron como iconos de una generación a los protagonistas de delitos como atracos y robos, que ocupaban las páginas de los periódicos de la época. Con una estética hiperrealista, desde los emplazamientos hasta los propios actores, quienes eran quinquis reales, y con un componente mítico que lo liga directamente al cine de explotación, el cine quinqui es el reflejo del lumpenproletariado en lucha por su supervivencia en un entorno urbano en el que todo lo tienen en contra. A pesar de contar con una estética y temática que lo articula como subgénero cinematográfico, la ambigüedad inherente al cine quinqui ha permitido a diferentes cineastas aportar visiones contrapuestas de un conflicto común. Es un subgénero cinematográfico que se entiende en un momento determinado, para después desaparecer, pero que ha dejado una importante huella en la cultura popular que ha producido que llegue hasta nuestros días por medio de reinterpretaciones, revisiones e hibridaciones, además del mundo de la música.

11. Bibliografía

1. Alfeo, J., González de Garay, B., “La ciudad periférica. Paisajes urbanos de marginalidad en el cine español de la Transición”, *Revista de comunicación y nuevas tecnologías*, Madrid, 10, 2011.
2. Bandera Arias, T., *Generación perdida: análisis del cine quinqui como fenómeno informativo de la sociedad de los años 70 y 80*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2020.
3. Boletín Informativo del Control de Taquilla [B.I.C.T.], Ministerio de Cultura, 1983, Nº 11.
4. Capel, H., “Capitalismo y morfología urbana en España”, *Geo Crítica*, Barcelona, 1983.
5. Cárdenas del Rey, L., “Salarios y crecimiento económico durante el desarrollismo franquista”, *Asociación española de historia económica*, 19, 2019.
6. Castelló Segarra, J., “Cine quinqui. La pobreza como espectáculo de masas”, *Filmhistoria*, 1-2, 2018.
7. Estaire, O., “23F: Una crónica en tres actos. Así lo contó EL PAÍS”, *El País*, Madrid, 23-II-2021.
8. Fernández Porta, E., Cuesta, A., Cuesta, M., Méndez, S., *Quinquis dels 80. Cinema, premsa i carrer*, Barcelona, CCCB y Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2009.
9. Florido Berrocal, J., Martín Cabrera, L., Matos-Martín, E., Robles Valencia, R., *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la Transición Española*, Granada, Comares, 2015.
10. Florido Berrocal, J., Martín-Cabrera, L., Matos-Martín, E. y Robles Valencia, R. (Eds.): *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la transición española*, Granada, Comares, 2015.
11. Foucault, M., *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
12. Gómez, C., *Eloy de la Iglesia: cine y cambio político. Discursos del disenso del franquismo a la post-Transición*, Madrid, UC3M, 2020.
13. González del Pozo, J., “Cine quinqui. De la austeridad de la forma a la denuncia social”, *Ojáncano*, nº 39, 2011.
14. González del Pozo, J., *Quinqui Film in Spain. Peripheries of Society and Myths on the Margins*. Anthem Press, Londres, 2020.

15. Harguindegay, A. S., “Eloy de la Iglesia: Navajeros es una película entre la crónica y el comic”, *El País* (Madrid, 4-X-1980).
16. Hernández Ruiz, J., Pérez Rubio, P., *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004.
17. Imbert, G., “Cine quinqui: ¿subgénero cinematográfico o discurso reivindicativo de actualidad?”, *Libre pensamiento*, 84, 2015.
18. Labrador Méndez, G., “El mito quinqui. Memoria y represión de las culturas juveniles en la transición postgranquista”, *Kamchatka*, N° 16, 2020.
19. Leal García, J., “Música y cine Quinqui. Contextualización y análisis de la banda sonora de las películas de Eloy de la Iglesia: Navajeros (1980) y Colegas (1982), *Cuadernos de Etnomuseología*, nº 11, 2018.
20. Marín, J. M. “Crisis industrial y primeras medidas de reestructuración durante la Transición (1967-1982)”, Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, R (Coord.). *Historia de la transición española. Los inicios del proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
21. Martínez, G., *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona, Debolsillo, 2012.
22. Montero, L., “Vidas rebeldes: discursos sobre la delincuencia juvenil en el cine quinqui”, *Hispanística XX*, 28, 2010.
23. Olaiz, A., “Cine quinqui, injusticia y ciudad”, *Semiosfera*, 4, 2016, Madrid.
24. Ríos Carratalá, J. A., *Quinquis, maderos y picoletos. Memoria y ficción*, Sevilla, Renacimiento, 2014.
25. Robles Gutierrez, R., *El quinqui exploitation como fenómeno cinematográfico en España entre 1978-1985. Aspectos formales, temáticos y técnicos*, Universidad de Málaga, 2016.
26. Robles Gutiérrez, R., de la Maya Retamar, R., “Temáticas de un subgénero cinematográfico español: el cine quinqui”, Caldevilla Domínguez, D., *Congreso universitario internacional sobre comunicación, innovación, investigación y docencia*, Madrid, 7-8 octubre 2020, Madrid, Fórum XXI, 2020.
27. Rodríguez, E., “El mito en crisis. A vueltas sobre la Transición”, *Libre Pensamiento*, 84, 2015.
28. Tussel, J., *Historia de España en el siglo XX (vol. III)*, Taurus, Madrid, 1999.
29. Velázquez, S., “El neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los cincuenta”, *Transfer: revista electrónica sobre estudios de traducción e interculturalidad*, 2007, vol. 7 nº 1.

30. Whittaker, T., *The Spanish quinqui film*, Manchester, Manchester University Press, 2020.

12. Webgrafía.

1. <https://www.revistalacomuna.com/cultura-y-memoria/cine-quinqui-el-otro-relato/>
2. <https://elcultural.com/ely-de-la-iglesia-deseo-adicciones-y-cine>
3. <https://drugstoremag.es/2016/05/ely-de-la-iglesia-y-la-transicion-que-no-fue-la-marginalidad-hecha-poesia/>
4. <https://www.vice.com/es/article/n7wvvm/navajeros-el-pico-ely-de-la-iglesia-jose-luis-manzano-relacion-sexo-drogas>
5. https://contraindicaciones.net/cultura_quinqui/
6. <https://dbe.rah.es/biografias/12236/jose-antonio-de-la-loma-hernandez>
7. <https://www.youtube.com/watch?v=7w9yOMJ58qQ&t=790s>
8. <https://www.hubceu.es/miradas/2021/01/26/elementor-2281/>