



Facultad de  
**Comunicación y Documentación**

UNIVERSIDAD DE GRANADA

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

TRABAJO FIN DE GRADO

**EL CINE QUINQUI EN ESPAÑA,  
ESTEREOTIPOS SOCIALES Y  
MARGINALIDAD**

Presentado por:

**D<sup>a</sup>. María José Carreño Robles**

Tutor:

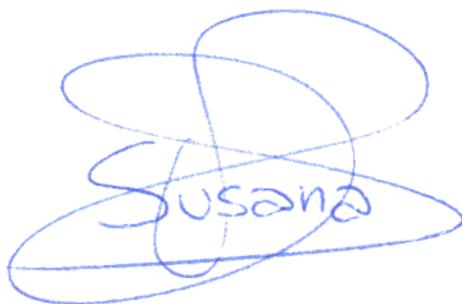
**Prof. Dr./Dra. o D./D<sup>a</sup> Susana Puertas Valdeiglesias**

Curso académico 20/21



D./Dña.: SUSANA PUERTAS VALDEIGLESIAS, tutor/a del trabajo titulado **El cine quinquí en España, estereotipos sociales y marginalidad** realizado por el alumno/a **MARÍA JOSÉ CARREÑO ROBLES**, INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el Reglamento sobre Trabajos Fin del Grado en *Comunicación Audiovisual* para su defensa.

Granada, \_\_\_\_\_ 7 de Junio \_\_\_\_\_ de 2021 \_\_\_\_\_

A handwritten signature in blue ink, consisting of several overlapping loops and the name 'SUSANA' written in a cursive style.

Fdo.: Susana Puertas Valdeiglesias



Por la presente dejo constancia de ser el/la autor/a del trabajo titulado El cine quinqui en España, estereotipos sociales y marginalidad que presento para la materia Trabajo Fin de Grado del Grado en Comunicación Audiovisual, tutorizado por el/la profesor/a Susana Puertas Valdeiglesias durante el curso académico 2020 -2021.

Asumo la originalidad del trabajo y declaro que no he utilizado fuentes (tablas, textos, imágenes, medios audiovisuales, datos y software) sin citar debidamente, quedando la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Granada exenta de toda obligación al respecto.

Autorizo a la Facultad de Comunicación y Documentación a utilizar este material para ser consultado con fines docentes dado que constituyen ejercicios académicos de uso interno.

07/06 /2021 \_

Fecha



Firma



## **AGRADECIMIENTOS**

En primer lugar, quiero agradecer a mi tutora del presente trabajo, Susana Puertas sin la cual esto no hubiese sido posible, por su apoyo y ayuda no solo en este trabajo sino durante mi estancia Erasmus en Roma, donde no dejó de preocuparse por mi salud durante unos tiempos tan extraños como fueron los primeros meses de pandemia. Gracias también por cuidar de mi salud mental cuando te necesité estos meses. Espero devolverte con este trabajo parte de lo que tú has hecho por mí. Quiero hacer mención especial a Fran Gómez porque, aunque no nos hayamos podido conocer personalmente, siempre he sentido una gran admiración hacia su figura como docente y hacia su persona.

En segundo lugar, como no, quiero agradecer a mi familia, mi padre, mi hermana, mi cuñado y, especialmente a mi madre, por haber permanecido junto a mí en el momento más duro que he vivido jamás. Gracias a mis padres por las referencias de los años 80 y la música que acompaña a este trabajo, vosotros me acercasteis a ella y así conocí este mundo que tanto admiro y respeto. Todos vosotros me habéis dado la fuerza que necesitaba para seguir adelante y especialmente las dos niñas que esperamos y que alegrarán nuestras vidas como nunca antes. Pronto estarán aquí.

Gracias a Lucía y a Sara por acompañarme en esta aventura llamada universidad, jamás hubiese sido lo mismo sin vosotras. Vuestra amistad es un privilegio que tengo la suerte de disfrutar y que merece mucho más que estas palabras. Por último, gracias a los profesores/as que han formado parte de mi formación académica, tanto en Granada como en Roma, y que me han hecho crecer como persona en estos últimos cuatro años.



## ÍNDICE

1.- INTRODUCCIÓN .....	12
2.- OBJETIVOS.....	13
3.- METODOLOGÍA .....	14
4.- MARCO TEÓRICO .....	15
4.1 Contexto histórico y político (1975-1983) .....	15
4.2 Estereotipos sociales de la época.....	17
4.3 Drogadicción .....	22
5.- ESTUDIO DE CASO.....	23
5.1 Actores de la calle.....	23
5.2 Bandas sonoras .....	26
5.3 Eloy de la Iglesia .....	34
5.3.1 Navajeros (1980).....	36
5.3.2 El Pico (1983) .....	40
5.4 El imaginario quinquí en la sociedad actual.....	44
6. CONCLUSIONES.....	46
6.1 Traperos, ¿nuevos quinquis? .....	47
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	50



## RESUMEN

El presente trabajo lleva a cabo un análisis del cine quinquí a través de los estereotipos sociales que se le otorgan a los protagonistas de estos filmes. Para conocer este fenómeno social, haremos un recorrido por la periferia de los barrios marginales, estudiando su arquitectura, la música que acompaña la vida cotidiana de estos personajes y el problema de la drogadicción en la España de la época. Centraremos la investigación en la figura del director Eloy de la Iglesia, máximo exponente de esta corriente cinematográfica, concretamente en dos de sus filmes más reconocidos: *Navajeros* (1980) y *El Pico* (1983) para demostrar que el cine de este director muestra las contradicciones de una democracia que no se acababa de implementar en la sociedad.

PALABRAS CLAVE: cine quinquí, estereotipos, marginalidad, Eloy de la Iglesia, Transición, política.

## Abstract

This current research carries out an analysis of the “quinqui” cinema through the social stereotypes given to the protagonists of these films. In order to understand this social phenomenon, we will take a journey through the periphery of the slums, studying their architecture, the music that accompanies the daily life of these characters and the problem of drug addiction in Spain at that time. We will focus our research on the figure of the director Eloy de la Iglesia, the leading exponent of this cinematic trend, specifically on two of his most renowned films: *Navajeros* (1980) and *El Pico* (1983), in order to demonstrate that this director's films show the contradictions of a democracy that had not yet been implemented in the Spanish society.

KEY WORDS: “quinqui” cinema, stereotypes, marginality, Eloy de la Iglesia, Transition, politics.

## 1.- INTRODUCCIÓN

El cine quinquí nace en uno de los momentos más importantes de la historia española reciente, la Transición. Una época marcada por los cambios sociales, económicos y, por supuesto, políticos dentro de una sociedad que venía ahogada por la soga de casi cuarenta años de dictadura franquista. La Transición fue clave para esta nueva inversión de los valores de los que España venía bebiendo y que el cine siempre estaba dispuesto a reflejar. Una España patriota, católica, con un cine al servicio del nacionalismo español que nunca mostró las podredumbres del país, un cine que barría debajo de la alfombra de la dictadura, el hambre, la miseria, la drogadicción y el analfabetismo.

El cine quinquí no fue, por supuesto, el único género destacable durante este período, pues la Transición vino fuertemente marcada por el cine histórico, que con el “fin” de la censura vio el momento idóneo para narrar hechos históricos sobre la República, la Guerra Civil o los maquis, pero esta vez desde una perspectiva nunca antes vista. El cine erótico y sexual liberado de las garras de la Iglesia católica, muestra su faceta más adulta y seria con filmes como *Cambio de sexo* (1977) de Vicente Aranda y el cine abre paso a un tema que años atrás se cobró la vida de muchos: la homosexualidad.

En 1978 un vendaval de creatividad barría las salas de cine españolas. Se acababa de derogar la censura y la cartelera acogía títulos tan dispares como la ácida “La escopeta nacional”, la experimental “Alicia en la España de las maravillas” o la desvergonzada “El fascista, la beata y su hija desvirgada”. Cine quinquí y marginal, filmes políticos de izquierdas y derechas, cine experimental, de autor, comedias de costumbres o eróticas atraían a millones de espectadores en una época en la que Internet era una quimera y las salas de cine, el entretenimiento popular por excelencia. (Tsanis, 2016, párr. 1 y 2).

Sin embargo, este nuevo género cinematográfico - el quinquí - conoció su éxito gracias a toda esa población que nunca antes se había visto reflejada en la gran pantalla. Una población en su mayoría obrera, con un nivel de estudios bajo o nulo, inmigrantes o, como los habría denominado el régimen, vagos y maleantes. Un cine para el gran público, con narrativas sencillas, con el argot usado en el barrio, llenas de acción y de personajes perfectamente reconocibles e identificables para aquel ciudadano del extrarradio que se sentaba a disfrutar por 300 pesetas de aquellas obras audiovisuales.

El cine quinquí nace como una representación de la rebeldía del pueblo hacía las fuerzas de seguridad o “cuerpos represivos” como eran llamados entonces, es decir, Policía Nacional, Guardia Civil, Instituciones Penitenciarias, etc. Los jóvenes rebeldes que hacían frente a estas fuerzas eran glorificados y ascendidos a la categoría de héroes. Adolescentes en su mayoría drogadictos, de familias desestructuradas y con un nivel educativo bajo que roban a los más fuertes: bancos, turistas venidos de países adinerados como Alemania o Reino Unido, personas adineradas...

La realidad siempre supera la ficción y lo cierto es que antes de este fenómeno cinematográfico, en España ya se hablaba de las hazañas de estos jóvenes. Principalmente en prensa, con la revista “El Caso” fundada en 1952, una revista especializada en sucesos. “Se caracterizó por relatar en sus páginas los crímenes y episodios trágicos más desagradables y escandalosos de la sociedad española de posguerra”. (Flores, 2017, párr. 1). Historias resueltas satisfactoriamente que entretenían a los lectores como si de relatos de ficción se tratasen. Las imágenes de los asesinos y víctimas eran muy importantes, por ese motivo los fotógrafos nunca olvidaban regresar a redacción sin imágenes de los protagonistas. Directores como Eloy de la Iglesia o Carlos Saura vieron en ese éxito la posibilidad de llevar al cine estos sucesos.

## **2.- OBJETIVOS**

A tenor de los planteamientos realizados con anterioridad, el presente trabajo tiene como objetivo general hacer un recorrido y análisis a través de los estereotipos sociales que existen en torno a estos denominados quinquís, la mitificación de los mismos, la pobreza, la drogadicción e incluso la arquitectura propia de las viviendas diseñadas para este tipo de clase obrera en España. Para ello, centraré mi investigación en la lectura y el análisis formal de una serie de filmes, así como de las bandas sonoras que los acompañaban. Hablaremos de los discursos políticos de estos filmes que buscan mostrar un escenario polémico que cuestiona el aparente orden social que establecía la recién estrenada democracia española. El objetivo específico que podría devenir de este objetivo general es analizar la representación de la marginalidad social en los barrios periféricos durante el período de la Transición española, así como la drogadicción en los distintos estamentos sociales para finalizar con una comparación con la realidad actual.

### 3.- METODOLOGÍA

Para poder llevar a cabo los objetivos establecidos, utilizaré una metodología cualitativa-analítica que se basará en el análisis de una serie de filmes que componen parte importante de este movimiento cinematográfico. La fiabilidad de este análisis será directamente proporcional al grado de realidad que se refleje en las propias películas. Según Denzin (1989b, en Flick, 2007, p. 170) “el análisis de las imágenes puede tener lecturas realistas, en tanto en cuanto una película se entiende como una descripción verídica de un fenómeno cuyo significado se puede revelar por medio de un análisis detallado del contenido y los rasgos formales de las imágenes”.

Reflexionaré sobre los estereotipos que giran en torno a los personajes de estas películas, así como realizaré una comparación cuantitativa entre las cifras de drogadicción de esa época y la actualidad. Para ello, llevaré a cabo un libro de códigos estableciendo como droga cualquier sustancia ilícita, ya esté o no socialmente aceptada, como puede ser el consumo de alcohol, marihuana, heroína y cualquier tipo de estimulante, alucinógeno o sedante. La investigación no es sencilla y por ello, debe llevarse a cabo con la máxima coherencia posible para así garantizar que los resultados provengan de un hecho ostensible.

Dentro del subgénero cinematográfico del cine quinqu, aunque se citen más películas, en el presente trabajo se llevará a cabo el análisis de los siguientes filmes: *Navajeros* (1980) y *El Pico* (1983) del director Eloy de la Iglesia. Estas películas han sido seleccionadas por encontrarse dentro del período de máximo esplendor de este subgénero que finalizaría en 1988. Se analizarán los temas sociales tratados – véase el paro, la miseria, el abuso de poder, la drogadicción, la delincuencia...- la jerga, la utilización de los espacios y los escenarios, las bandas sonoras y los finales de estos largometrajes.

## **4.- MARCO TEÓRICO**

En el siguiente apartado llevaré a cabo el análisis de los aspectos teóricos del fenómeno – tanto social como cinematográfico – quinquí, su origen, el contexto histórico, político y social en el que surgió, sus características, las circunstancias que rodeaban a este sector de la sociedad y sus modos de representación en la gran pantalla. Adentrándonos especialmente en la figura de un director que llevó a la gran pantalla una representación fidedigna de las fechorías de estos denominados quinquis, el director vasco Eloy de la Iglesia (1944-2006).

### **4.1 Contexto histórico y político (1975-1983)**

Situaremos el contexto histórico de este trabajo a partir del veintinueve de noviembre de 1975, día de la muerte del dictador Francisco Franco tras casi cuarenta años de dictadura franquista en España. Con la muerte del dictador da comienzo un período conocido como Transición cuyo resultado final sería la implantación de la ansiada democracia donde la soberanía pertenece, ahora sí, al pueblo español, del que emanan los poderes del Estado en 1978.

En España se lleva a cabo un profundo cambio social años antes de la muerte del dictador, concretamente en la primera mitad de la década de los setenta el país experimenta un gran crecimiento económico con la llegada de los turistas. España, gracias a su clima y a sus atractivos culturales, comienza a ser el destino elegido por ciudadanos de toda Europa para sus escapadas. Con esto, podemos considerar que España pasa de una sociedad eminentemente rural a una sociedad más urbana y cosmopolita, surgiendo así la conocida clase obrera. Sus nuevas formas organizativas, su nuevo discurso ideológico y su práctica sindical, será un soporte muy importante para la democracia. Por otra parte, es también de destacar, el gran aumento de las clases medias muy diversificadas en comerciales, administrativos, técnicos, etc. que ejercerán el consumismo. (POWELL, 2001). El papel público de la mujer cada vez coge más y más fuerza dentro de la sociedad. Al mismo tiempo que la democracia empezaba a abrirse camino, la mujer tomaba las riendas de su vida y aumentaba su participación fuera del hogar. El año 1975 fue declarado Año Internacional de la Mujer (Resolución XVII de la Asamblea General de las Naciones Unidas) y, desde ahí, el Día Internacional de la Mujer se celebra el 8 de marzo.

Otro soporte de la democracia tiene lugar en 1969 con el nombramiento como sucesor a título de rey de don Juan Carlos de Borbón (Juan Carlos I de España) quien prometió “cumplir y hacer cumplir las Leyes Fundamentales del Reino y guardar lealtad a los Principios que informan el Movimiento Nacional”<sup>1</sup>. Se iniciaba así un sutil proceso de transición hacia la monarquía parlamentaria y democrática que conocemos hoy día. Tras la proclamación del rey, tiene lugar el considerado “primer gobierno de la monarquía” – aunque no de la democracia - a manos de Carlos Arias Navarro el mismo día que él mismo emite el ya célebre mensaje de la muerte de Franco por televisión con un recordado “españoles... Franco ha muerto”. Arias Navarro acabaría dimitiendo en 1976 tras una serie de reivindicaciones sociales de un pueblo que quería decidir en las urnas su propio destino.

En ese mismo año, el propio rey acompañado del presidente de las Cortes y del Consejo del Reino, Torcuato Fernández-Miranda, decidieron quién sería el sucesor de Arias Navarro. Ambos se decidieron por Adolfo Suárez. Se optó por Suarez, en palabras del propio Don Juan Carlos, porque era “joven, moderno y suficientemente ambicioso como para desear ser el hombre capaz de afrontar los momentos que vivíamos”. (De Vilallonga, 2003). El 6 de julio de 1976, el propio Suárez se dirigió al pueblo a través de la televisión para asegurar que la monarquía tenía voluntad de instaurar en España la democracia. Finalmente, España celebraría las primeras elecciones de la democracia el 15 de junio de 1977, año y medio después de la muerte del dictador, donde se elegirían a los miembros que iban a constituir las Cortes. En ellas participaron más de medio centenar de partidos, incluido sus mayores rivales, el PSOE y el PCE que había sido recientemente legalizado.

Estas primeras elecciones se resolverían con la victoria del propio Suarez (al frente de UCD, Unión de Centro Democrático) por mayoría, especialmente obtuvo resultados favorables en las provincias más agrícolas y entre la clase media urbana. A raíz del nombramiento de estas nuevas Cortes se lleva a cabo la Constitución de 1978, que culminaría la transición a la democracia. Un año y medio después del primer gobierno, Suárez disuelve las Cortes y se convocan nuevas elecciones generales el primero de marzo de 1979 donde UCD vuelve a ganar, aunque esta vez el PCE consigue subir tres escaños.

---

<sup>1</sup> El discurso completo se puede consultar en: SÁNCHEZ NAVARRO, Ángel J., *La Transición española en sus documentos*, Madrid, 1998, pp. 185-190. - 16 -

En este mismo año se aprueban los Estatutos de comunidades históricas como Galicia, Cataluña y Euskadi. ETA continúa en activo, siendo el 79 uno de sus años con más víctimas mortales, se daba un asesinato cada cuatro días, con un total de 86 personas, pero esto no haría más que aumentar, pues en 1980 el número de asesinatos alcanzó la cifra récord de 93.

En 1981 tiene lugar uno de los hechos más importante de la historia de la democracia, el golpe de Estado militar del 23 de febrero. Un numeroso grupo de guardias civiles al mando del teniente coronel Antonio Tejero asaltaron el Palacio de las Cortes y todos los diputados fueron secuestrados en el interior de este. Fueron un total de 17 horas de secuestro, sin embargo, gracias al papel del rey Don Juan Carlos I que se posicionó en contra de los golpistas y a favor de la nueva Constitución española, el golpe de Estado acabaría en fracaso. En junio de este mismo año se aprobó la primera ley del divorcio a pesar del rechazo de los sectores más conservadores y religiosos. La mayor parte de la sociedad vive con poco más de 25.000 pesetas al mes y es, sin duda, el año del Renault 5, el coche más vendido del momento.

En el año 1982 llegaría a nuestras vidas Felipe González, líder del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) que se convertiría en el presidente del Gobierno. Era el primer gobierno de izquierdas desde la Guerra Civil. Este logro es considerado por muchos historiadores como la culminación de la Transición española. Su mandato ha sido el más largo de la historia de la democracia, fue jefe del Gobierno durante trece años y medio. En febrero de 1983 se aprobarían en España los Estatutos de Autonomía de Castilla y León, Madrid, Extremadura y las Islas Baleares y se establece, por primera vez, la jornada laboral de 40 horas semanales y los 30 días de vacaciones anuales.

## **4.2 Estereotipos sociales de la época**

Junto a toda esta vorágine de acontecimientos políticos e históricos que vive el país también se da, por supuesto, cambios dentro de la sociedad que no pasaron desapercibidos. Uno de los cambios más importantes y que no podemos dejar de mencionar es la metamorfosis del rol de las mujeres en los años 70. La mayoría de mujeres escolarizadas de esta época lo fueron en colegios religiosos donde se les adjudicaba un papel subsidiario. Era habitual el papel de la mujer como cuidadora (y nada más), una

mujer dedicada a la costura, a la limpieza, a las labores del hogar... Dentro del mundo de la política, la primera vez que se reconoció el sufragio femenino en España fue en la Constitución de 1931 durante la Segunda República Española, aunque hablamos de un sufragio pasivo. Una temprana Clara Campoamor luchaba en el Partido Republicano Radical por la concesión inmediata del derecho al voto activo de las mujeres en 1931: *“No cometáis un error histórico que no tendréis nunca bastante tiempo para llorar al dejar al margen de la República a la mujer, que representa una fuerza nueva, una fuerza joven...”*<sup>2</sup>.

Sin embargo, todos estos esfuerzos fueron en vano pues solo unos años después llegaría la Guerra Civil Española y con ella casi cuarenta años de dictadura franquista donde la mujer volvía a no formar parte activa de la sociedad, su papel volvía a pasar a un segundo plano. No sería hasta 1977 con las Elecciones Generales ya en democracia cuando las mujeres podrían volver a formar parte completa dentro de la sociedad. Sin embargo – y aunque así lo pareció en su momento – no podemos hablar de una transgresión como tal, pues cualquier movimiento en favor de la mujer, por mínimo que sea, en comparación con la oscuridad de la dictadura podría haber parecido todo un logro. Por lo tanto, no fue una transformación “revolucionaria” sino “de superficie” (Pardo, 2006, p. 1).

Dentro del “privilegio” que suponía ser hombre también – como en todo – había clases y es dentro de las clases más bajas donde podemos situar a los protagonistas del presente trabajo, los quinquis. Los denominados quinquis en su origen no tenían conciencia política ni probablemente le interesaba quien estaba a cargo de la reciente democracia en ese momento, pero sí tenían conciencia de clase, sabían perfectamente de donde procedían, en su mayoría eran lumpen o niños delincuentes que se habían visto obligados a ejercer la violencia callejera para sobrevivir. Un país completo los tenía bajo sospecha solo por ser jóvenes y obreros, es por esto que fueron denominados “quinquis” toda una generación de jóvenes del extrarradio, cuyas viviendas estaban situadas en los límites físicos y psicológicos de la ciudad, donde los descampados jugaban un papel muy importante dentro del desarrollo de la vida de estos jóvenes, en ocasiones de modo laboral (sitios donde recoger chatarra) y en otras ocasiones, lugar de encuentro con amigos y ocio.

---

<sup>2</sup> Clara Campoamor en su célebre discurso frente a Victoria Kent en las Cortes. Pueden acceder al discurso completo en: [https://elpais.com/sociedad/2018/10/01/actualidad/1159653602\\_850215.html](https://elpais.com/sociedad/2018/10/01/actualidad/1159653602_850215.html)

Solo basta pensar en esos encuentros de amigos a media tarde con el, también famoso, Seat 124 con las puertas abiertas para escuchar desde fuera la música en el casete. El descampado se convertiría en una sociedad paralela donde el pueblo imponía su propia ley y sus propios códigos de conducta, surgiendo así una generación de jóvenes criados en un entorno, en su mayoría, hostil y anónimo y cuyo Estado miraba hacia otro lado aun siendo sabedores de estas realidades.

Hablando del tema que nos trae aquí, el cine, es difícil pensar en alguna película que haya abordado temáticas sociales y haya dejado a un lado el espacio donde transcurren los hechos. En el cine quinquini, el barrio no es simplemente un decorado que muestra las miserias de estos jóvenes, sino que forma parte de la historia como un personaje más, en algunas ocasiones, incluso, como uno de los personajes principales. Es por esto que, la ciudad, además de ofrecer sus espacios más singulares como escenarios principales donde se desarrolla la acción de las ficciones cinematográficas, puede reflejar también su historia y los conflictos más característicos vividos en ella.<sup>3</sup> Esto puede verse muy claro en el neorrealismo italiano que surgió en Italia durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial para mostrar los efectos y la cruda realidad que había dejado este acontecimiento bélico. El mejor ejemplo de este movimiento cinematográfico es Pier Paolo Pasolini (1922-1975) quien recurre continuamente a la utilización de espacios desurbanizados, especialmente descampados que lo acompañarían durante toda su vida<sup>4</sup>, un buen ejemplo de ello es el film *Mamma Roma* (1962) donde el descampado se usa a modo de territorio fronterizo entre dos mundos.

Con respecto a España, todo esto se produce debido a los planes urbanísticos del régimen franquista que se llevaron a cabo durante los años 60 bajo el nombre de “Plan de supresión del barranquismo”. Todo esto fue un intento de erradicación del chabolismo, por lo que, se edificaron numerosos polígonos en las afueras de las ciudades con edificios en larguísimas hileras<sup>5</sup> que pronto fueron denominados como *barranquismo vertical*. Estos “nuevos barrios” por lo general se construían en el mismo lugar donde ya estaban las antiguas barracas y en su mayoría se veían siempre afectados por todo tipo de

---

<sup>3</sup> La profundidad de la pantalla. Arquitectura + Cine. (Jorge Gorostiza, edit. COAC. 2007)

<sup>4</sup> Irónicamente, el propio director sería asesinado en un descampado de Ostia a manos de Giuseppe Pino Pelosi.

<sup>5</sup> Véase ‘Las 3.000 Viviendas’ de Sevilla construidas en 1968 o ‘La Mina’ en Barcelona construidas en 1969.

infraestructuras urbanas desagradables como autopistas demasiado cercanas, ferrocarriles, vías de tren, etc. Era así como un antiguo barrio de chabolas se convertía en un barrio de la periferia, ejemplo de ello es Vallecas, Vicálvaro, Moratalaz, San Blas... Probablemente la intención de estos arquitectos nunca fue mala, quizá solo querían solucionar unas desigualdades que eran cada vez más latentes en el país y hoy día estamos proyectando solamente una visión paternalista de ello, pero es, cuanto menos, curioso que unos 60 años después sea el mismo estereotipo de persona el que sigue habitando este tipo de vivienda. Sin embargo, tampoco conviene olvidar que hoy la realidad política y social es otra muy distinta y... ‘Después de visto todo el mundo es listo’.

Por su parte, la juventud en las ciudades durante el Franquismo no contaba con una identidad cultural en sí, eran jóvenes sometidos a la represión del país y la de sus propios padres. Los referentes culturales que se encontraban en el cine de la época eran principalmente un “aventurero” Paco Martínez Soria siempre acompañado en sus hazañas por jóvenes mujeres extranjeras<sup>6</sup>. Siguiendo así la mayoría de jóvenes el arquetipo de “hombre hecho y derecho” que se promulgaba en España, siempre acompañado de un bigote recto estilo franquista. Con la apertura a los mercados extranjeros, el país experimentaría mejoras sociales en lo que a juventud se refiere, llegando y popularizándose rápidamente los tocadiscos Pick-Up y los grandes grupos extranjeros como The Rolling Stone, The Beatles... Todo esto llegaría poco antes del famoso mensaje de Arias Navarro en televisión, junto con el dictador morirían una serie de valores anticuados y una estética un tanto castiza pasaría de moda.

Con esto, no quisiera finalizar este apartado sin mencionar, aunque de forma breve, a otra tribu urbana muy influyente durante esta época, la conocida como “Movida madrileña”. Una contracultura alternativa que surge con la llegada de la democracia, principalmente en Madrid gracias a la llegada de Enrique Tierno Galván a la alcaldía de la ciudad en 1979 con su ahora famoso “*Roqueros... el que no esté colocado que se coloque y al loro.*”. Son jóvenes con una situación económica dentro de sus familias bastante favorable (en comparación con los denominados quinquis) que disfrutaban del ocio nocturno con una visión ante la vida que, para muchos, podría parecer desenfadada. De acuerdo a los estereotipos podemos distinguir dentro de la denominada Movida

---

<sup>6</sup> Películas como *El turismo es un gran invento* (1968) del director Pedro Lazaga que recaudó (según el Expediente ICAA: 128450) 248.822,98€ con 2.259.205-espectadores.

madrileña, varias subtribus urbanas<sup>7</sup> como el Punk, muy caracterizado por las crestas de colores y el cuero, el Heavy siempre vestido con chupas de cuero negras, cadenas y pelo largo, este está muy seguido por el estereotipo del Roquero que era seguidor e imitador del rock americano de los años 50 y 60 cuyo mayor referente en España, era Ramoncín, apodado “El rey del pollo frito” con hits como “Litros de alcohol”. Cabe mencionar, y es que son casi definidores de toda esta corriente los denominados “Niños de Papá” o simplemente “pijos”, niños sin problemas económicos lo cual les permite costear sus vicios. Un ejemplo dentro de la música sería el grupo Hombres G, grupo de rock-pop formado en 1982 con éxitos como “Devuélveme a mi chica” (1985) o “Marta tiene un marcapasos” (1986) ambas conocidas en toda Hispanoamérica.

La subtribu que más se ha extendido en el tiempo y la cual es fácilmente identificable cuando se piensa en el imaginario de “Movida madrileña” es, sin duda, el Glam, caracterizado por las hombreras, los tacones y el icónico estampado de leopardo. Una de las figuras más representativas en el cine dentro de esta subtribu es Pedro Almodóvar considerado el *enfant terrible* de la Movida. Para muchos, Almodóvar es el propio creador de la Movida en el punk-glam-rock. En 1980 crea *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* donde trata el tema de la Movida madrileña desde una perspectiva ideológica punk. A partir del desarrollo de su filmografía se acuñaría el término “almodovariano” para referirse a películas protagonizadas por mujeres desequilibradas, luchadoras y hechas a sí mismas en un ambiente sobrecargado donde reina el estilo *Kitsch*.

Hoy día, se recuerda la Movida como un arma de libertad, una representación de todo aquello que se había estado reprimiendo durante años, sin embargo, esto no fue así durante toda su trayectoria, pues pronto se politizaría el movimiento para mostrar a Europa la imagen moderna y renovada que vivía el país. Con respecto a este escaparate, los quinquis siempre estaban a la sombra de la recién estrenada libertad, a la sombra de la modernidad, del estado de derecho y del bienestar económico del país. Una realidad incómoda de la cual no se avisaba al turista extranjero, un borrón dentro del triunfo de la Transición y es que España en ese momento no tenía espacio para la crítica social dentro de una sociedad privilegiada y ansiosa por sentirse al mismo nivel que sus vecinos

---

<sup>7</sup> Los estereotipos son ideas o modelos que se tienen sobre algo o alguien, por supuesto, no todos los jóvenes de la época pertenecían a una subtribu u otra, a veces simplemente había afinidades estéticas, no cual no define una personalidad.

Europeos. En este sentido, es el cine quinquies el que muestra «una verdad social prosaica e incómoda de contemplar y contrastar con la España de grandes esperanzas y miradas limpias al futuro que uno tiende a asociar a la Transición [...]» (Trashorras, 1998)

### 4.3 Drogadicción

Lo que unió a todos estos jóvenes y lo que convirtió esta situación en un verdadero problema social y de orden público – especialmente desde la perspectiva de los “quinquis” – fue la llegada masiva de la heroína a todos los barrios – ricos y pobres – de España. La heroína es un opioide con propiedades analgésicas derivada de la morfina, se clasifica dentro de las drogas depresoras del sistema nervioso central y crea dependencia a un ritmo muy acelerado. La expansión de la heroínomanía en España tuvo su primera fase en los años 1977 y 1978, cuando los primeros “yonquis” se hicieron visibles y la atención pública se concentró por primera vez en el uso local de esa droga. La expansión alcanzó niveles "epidémicos" en la segunda fase, entre 1979 y 1982, para llegar a su cénit en la tercera, entre 1983 y 1986, en unas condiciones político-jurídicas específicas, que produjeron la definitiva institucionalización del problema. (Gamella, 1997).

En 1973 se enmarca la llegada de la heroína en España, pero hasta 1977, sólo era una droga más junto al cannabis o el hachís de Marruecos, sus usuarios eran principalmente universitarios o artistas progresistas. Sería en 1977 – como citamos anteriormente – cuando el consumo pasaría de un target muy específico a las extensas clases medias y trabajadoras. Entre 1981 y 1985 se instauraría la correlación de drogas-marginación, pues fueron los sectores marginales los que acercaban la droga al pueblo. La mayoría de heroínómanos españoles eran – y probablemente siguen siendo – jóvenes con un bajo nivel educativo, desempleados o con trabajos poco remunerados y/o satisfactorios, aunque las clases altas tampoco se libraron de esta “pandemia”, había drogadictos en las casas de altos directivos, de grandes propietarios, de altos cargos del ejército<sup>8</sup> o terratenientes de todos los pueblos y ciudades. Sin embargo, es conveniente destacar que la gran masa de la drogodependencia se encontraba en las zonas con mayor carencia de recursos, es decir, los hijos de los obreros.

---

<sup>8</sup> Véase *El Pico* (1983) del director Eloy de la Iglesia donde el hijo del comandante Torrecuadrada perteneciente a la Guardia Civil de Euskadi se engancha a la heroína y hará cualquier cosa junta a su amigo Urko para conseguir la dosis diaria.

Galicia sería el epicentro del contrabando, a principios de 1980 algunos clanes de la droga gallegos comenzaron a trabajar para el Cártel de Medellín, consolidando así el tráfico entre Colombia y España, a través de Galicia. El consumo, que en un principio se había utilizado con carácter meramente lúdico, fue convirtiéndose en un auténtico problema de delincuencia y el centro sobre el cual comenzó a girar el universo quinquí. Madrid, Cataluña y el País Vasco contaban con la mayor tasa de heroinómanos debido a la reconversión industrial que disparó el desempleo en estas regiones que dependían económicamente de la industria pesada. Santiago de Torres (1989) director general del Plan Nacional sobre Drogas, afirmaba que el número de consumidores en España podía rondar los 80.000 en 1984, 30.000 de ellos solo en la ciudad de Barcelona, lo que representa el 1% de la población barcelonesa. Esto ocasionó un gran aumento de la mortalidad juvenil bien sea por sobredosis o por la rápida expansión que se dio de la infección por el virus de la inmunodeficiencia humana (VIH) debido a la inyección de esta droga por vía intravenosa. A partir de los datos publicados<sup>9</sup> se estima que en España el mayor impacto de la mortalidad por sobredosis se produjo entre 1991-1992 con más de 1.700 muertes anuales (11,5 muertes por cada 100.000 jóvenes de entre 15 y 39 años, 10,1% de todas las muertes de esas edades) y en más del 90% de los casos estaba implicada la inyección de heroína. Pronto se verían también las consecuencias del VIH en España, pues entre 1993 y 1995 se diagnosticaron más de 3500 casos nuevos cada año, lo cual suponía el 26% de las muertes entre los jóvenes de entre 15 y 39 años.

## **5.- ESTUDIO DE CASO**

### **5.1 Actores de la calle**

Gracias a directores como Eloy de la Iglesia o José Antonio de la Loma un grupo de adolescentes apartados de la sociedad a los que el mundo miraba con recelo, los denominados quinquis, vieron sus aventuras mitificadas en la gran pantalla, aunque una primera lectura de estos filmes pudiera quedarse en retratar las aventuras de estos jóvenes divirtiéndose en la calle, robando y huyendo de la policía o incluso de los centros penitenciarios, un segundo análisis más profundo – o quizás más intelectual – muestra una crítica hacia esa España perfecta que se vendía, mostrando a un sector de la población

---

<sup>9</sup> Brugal MT, Barrio G, Regidor E, Mestres M, Caylà JA, de la Fuente L. Discrepancias en el número de muertes por reacción aguda a sustancias psicoactivas registradas en España. Gac Sanit 1999; 13:82-7.

que estaba siendo criminalizado y temido sin pensar qué motivos, o más bien qué necesidades, les habría llevado en un principio a revelarse contra la autoridad, los bancos, las personas pudientes, los turistas y sobre todo qué condiciones económicas, culturales y sociales les acercaban a la drogas sin posibilidad de salir de ellas.

El cine quinqueni continúa atrayendo a miles y miles de jóvenes españoles hoy día debido al retrato literal que se hizo de una generación perdida y es que, aunque no sea del mismo modo, muchos jóvenes pueden verse hoy día también reflejados en esas hazañas. Por desgracia, no contamos con el relato actual de los actores de aquellos filmes pues la inmensa mayoría han fallecido. José Luis Manzano, uno de los máximos exponentes de esta corriente con películas como *El Pico* o *Colegas*, ambas dirigidas por Eloy de la Iglesia falleció a los 29 años por sobredosis de heroína, al igual que José Antonio Valdelomar, muerto a los 34 años por la misma causa. Para algunos autores estos jóvenes fueron seres humanos explotados por un sistema industrial, como era el cine español entonces, y desechados cuando dejaron de ser útiles (Fuembuena, 2017).

José Luis Manzano fue el actor fetiche de Eloy de la Iglesia. Fue El Jaro en *Navajeros*, José Luis en *Colegas*, Paco en *El pico* y *El pico 2* y Tocho en *La estanquera de Vallecas*. Nacido dentro de una familia humilde el 20 de diciembre de 1962, Manzano no recibió una educación básica, se dice que ambos se conocieron cuando Manzano se prostituía en unos billares de Madrid para sacarse un dinero. De la Iglesia lo acogió en su casa y lo alfabetizó con una profesora particular. Siempre se ha hablado de una relación un poco ambigua, de muso y creador, no se sabe si también de amantes, pero Manzano trabajaba exclusivamente para el director. Manzano consumía hachís, cocaína y heroína, sin embargo, sus papeles en la gran pantalla contaban con un gran carisma y seducían a todos los espectadores. En una entrevista para la revista *Vanity Fair*, el historiador Eduardo Fuembuena comentaba que “Eloy no sólo utilizaba a Manzano como actor. Le tenía para hacer cosas tan cotidianas como hablar con el camello, ir a la bodega, encargarse de atender a la persona que limpiaba en su casa... Todo para que él viviera de manera confortable. Manzano se desvivió por atender a Eloy, para que tuviera todo resuelto incluso antes de que lo pidiera. Pero poco a poco el director empezó a perder el deseo hacia él, en buena parte a consecuencia de la heroína, uno de cuyos efectos es la pérdida de la libido sexual”. Tras el estreno de *La estanquera de Vallecas* (1988) director e intérprete se distanciaron. Finalmente, De la Iglesia encontró el cuerpo sin vida de

Manzano el 20 de febrero de 1992 en el baño de su casa donde habría muerto de una sobredosis.

Este trágico destino de los jóvenes actores es uno de los motivos por los que el cine quinqu tiene tanto poder de atracción. Sus actores eran, casi siempre, sacados de la calle, sin ningún tipo de experiencia previa, pues realmente no la necesitaban, ellos se interpretaban a sí mismos y se comportaban con normalidad. Según Fuebuena, en su libro *Lejos de aquí* (2017) “lo hacían de una manera natural, sin métodos, remitiéndose a la realidad que conocían por observación directa y que les había tocado padecer. En el caso de José Luis Manzano, interpretar significaba incorporar prototipos de la juventud del momento, vivir en el personaje y no soltarlo después de la claqueta final”.

Una historia semejante a la de José Luis Manzano dentro de la órbita de Eloy de la Iglesia fue la ocurrida a José Luis Fernández Eguia, también conocido como El Pirri. Su debut fue en la película *Navajeros* del Eloy de la Iglesia con un personaje secundario que cautivó al director gracias a su aspecto macarra. Trabajó también con Carlos Saura, Emilio Martínez Lázaro o Gutiérrez Aragón en la película *Maravillas* (1981), además participó como crítico de cine en el programa *Querido Pirulí* de TVE-1. A pesar de todos estos trabajos, El Pirri confesaba en una entrevista para el diario El País que “no tenía ni una lechuga<sup>10</sup> para tomar unas cañas”. Finalmente, en 1988 un transeúnte encontró el cuerpo sin vida del Pirri en un descampado de Vicálvaro con una aguja colgando del brazo con tal solo veintitrés años de edad. Sin embargo, fuentes cercanas a la familia afirman que fue asesinado por los hijos de una famosa narcotraficante.

Dentro del cine de Carlos Saura, es imposible pensar en *Deprisa, deprisa* (1981) y no tener en mente a su protagonista, Berta Socuéllamos, una excelente actriz no profesional cuyo papel como Ángela le llevaría al Festival de Cine de Berlín de 1981 junto a José Antonio Valdelomar donde el filme conseguiría el Oso de oro a la mejor película. Su persona es uno de los grandes misterios del cine quinqu, pues tras rodar *Deprisa, deprisa* fue seleccionada para trabajar con el director Vicente Aranda en una película en la cual nunca apareció. Simplemente desapareció, alejándose por completo de este mundo y del cine quinqu. Hoy día Internet no es una fuente fiable para saber de su

---

<sup>10</sup> Lechuga se llamaba de forma coloquial al billete 25 mil pesetas de color verde.

paradero: unos dicen que murió de sobredosis y otros aseguran que sigue viviendo en Villaverde, casada con José María Hervás, otro de los protagonistas de la película. A pesar de esto y de que su aparición en el cine quinquí fue muy efímera, se la conoce como una de las grandes musas de este subgénero. De su pareja en la gran pantalla, José Antonio Valdelomar sí se tienen noticias y es que, al igual que Berta, solo grabó la película *Deprisa, deprisa*, pero el éxito no lo salvó de la criminalidad y la drogadicción. Se anunció su muerte en 1992 con tan solo 34 años debido a una sobredosis mientras cumplía condena en la cárcel de Carabanchel (Madrid).

Estos fueron los rostros más conocidos dentro de las víctimas que se cobró la drogadicción y todos estos años de convulsión social, sin embargo, hay muchos más, por ejemplo, dentro del ámbito musical que viene unido a este subgénero cinematográfico es famosamente recordada la muerte de Antonio Flores, quien fue hallado muerto catorce días después de la muerte de su madre, Lola Flores, el 30 de mayo de 1995 en la casa familiar de *El Lerele* en Alcobendas debido a una sobredosis de alcohol y barbitúricos a los 33 años. (Castilla, 1995). Antonio Flores participó junto a su hermana Rosario Flores en la película *Colegas* (1982) del director Eloy de la Iglesia. Para esta película Antonio Flores interpreta y coescribe junto al guitarrista argentino Miguel Botafogo la canción *Lejos de aquí*.

## **5.2 Bandas sonoras**

Dentro del imaginario, no solo del cine quinquí, sino de los quinquís en particular, la música juega un papel revelador. Se dan una serie de estilos que proliferan – y continúan proliferando – en estos barrios, ya sea la rumba, las bulerías o el flamenco. Esto no significa que, por ejemplo, la rumba sea música quinquí, sino que se dan una serie de estereotipos entre sus usuarios de rebeldía y delincuencia en entornos marginales y de clase obrera. La música se usaba para ambientar no para contemplar, pues las letras mostraban sin tecnicismos sus realidades. Todos estos elementos generan el origen de la rumba suburbana. Esta nueva rumba es heredada de la conocida rumba flamenca que tiene su origen en ritmos cubanos que fueron aflamencados a su llegada a España en la segunda mitad del siglo XIX, haciéndose popular gracias a los espectáculos de variedades que cobraron auge a principios del siglo XX (Pérez Custodio, 2005). Entra dentro de los cantos de ida y vuelta del flamenco, es decir, de aquellos géneros que tienen influencia u origen

en formas musicales generadas en la América hispana. (Núñez, 1998).

Dentro de este subgénero musical encontramos a grupos como Los Chunguitos, Los Chichos o Los Calis, la gran mayoría de ellos provenientes de la comunidad gitana. Todos estos grupos gozaron de una gran popularidad en los barrios obreros. En este sentido, son interesantes las apreciaciones que Gerhard Steingress hace a propósito de la rumba urbana de los años setenta:

Más que flamenco, estos sonidos de los 70 podrían ser clasificados como la manifestación de una nueva y más amplia estética musical del flamenco ante los nuevos y dramáticos retos de la vida de los sectores sociales marginados y desprotegidos de las grandes urbes como Madrid o Barcelona, con su miseria, la fascinación por las drogas, el estilo de la nueva bohemia y la sensación de “gran libertad” que ofrecía la España postfranquista. La música en general y el flamenco en particular se consideraron como expresiones manifiestas de un “nuevo sentir” (...)

(Steingress, 2004)

Las letras de las rumbas españolas son diversas, tratan temas como el amor o el desamor, pero también llevan a cabo discursos sobre las drogas, como el tema “Heroína” del grupo Los Calis y cantos a jóvenes bandoleros como “Al Torete” del grupo Bordón 4 o “La historia de Juan Castillo” de Los Chichos. La rumba suburbana está asociada al imaginario de la marginalidad en los barrios debido a que muchos directores de cine quinqui decidieron hacer de este género la banda sonora de sus películas. Uno de los mejores ejemplos de esto, es el film *Yo, El Vaquilla* (1985), película que narra los crímenes del delincuente más famoso de España en aquella época, Juan José Moreno Cuenca alias “El Vaquilla” y donde su director, José Antonio de la Loma encarga toda su banda sonora al grupo Los Chichos. Estos le dedican una canción en exclusiva al Campo de la Bota de Barcelona que representará a todos aquellos barrios del extrarradio de la España post-franquista. Analicemos parte de su letra:

Tú tienes la llave del corazón mío

## Campo de la Bota donde yo he vivido<sup>11</sup>

Nadie quiere saber nada  
Allí tan solo se compra y se vende  
Cada persona es un mundo  
Y cada uno vive como puede  
Por eso nadie pregunta que donde vas o de dónde vienes  
Allí mueren los chivatos, a los chivatos nadie los quiere.

(Los Chichos, 1985)

Son claras las referencias a la compra-venta de sustancias ilegales que se realiza dentro del barrio y que cuenta con el silencio o la solidaridad del resto de convivientes. Se hace referencia a la policía en versos como:

Tienen ginda<sup>12</sup> los maderos  
y no camelan entrar ni de día.  
Piensan que esto es un infierno  
y no es tan fiero el león como lo pintan

La policía – los maderos - se presenta como algo ajeno al barrio, un cuerpo del Estado que, como muchos otros, es completamente desconocedor de las realidades que allí se viven. No sería esta la única vez que Los Chichos sonorizarían estos filmes y es que la mayoría de sus canciones podrían ser fácilmente adaptadas a las fechorías de estos jóvenes delincuentes. Los Chichos es un grupo musical formado por los hermanos Juan Antonio Jiménez Muñoz, artísticamente conocido como *Jero*, Emilio y Julio González Gabarre en 1973. Todos ellos eran procedentes de una familia numerosa con un total de once hermanos que vivían en Madrid y que se vieron obligados a dejar la capital para buscar trabajo en La Mancha. El grupo musical, que desde 1995 se forma sin *Jero*<sup>13</sup>, ha vendido un total de quince millones de discos en todo el mundo. Otro de sus grandes

---

<sup>11</sup> Es común el uso del dialecto visual, así como el idioma caló en algunos versos.

<sup>12</sup> Guinda significa “miedo” y el verbo camelar significa “querer” en caló.

<sup>13</sup> Juan Antonio Jiménez, *Jero*, víctima de varias depresiones, se suicidó en octubre de 1995 al precipitarse de la terraza de su piso en el distrito madrileño de Entrevías con solo 44 años de edad.

éxitos dentro de la película *yo, El Vaquilla* (1985) es “El Vaquilla” compuesta por *Jero*. La canción se usa a modo de descripción de la vida y “obra” de este delincuente. Analizando parte de su obra puede verse, de nuevo, la mitificación de estos personajes buscando la buena intencionalidad de sus actos y la policía o los centros penitenciarios como personajes ajenos a la realidad que se vive en los barrios, personajes dependientes del Estado y una clara diferenciación entre el Nosotros y el Ellos:

Tú eres El Vaquilla, alegre bandolero  
Porque lo que ganas repartes el dinero  
Tú eres El Vaquilla de buenos sentimientos  
Si al final dependes de un simple carcelero [...]

[...] Desertor  
De todas las leyes, nunca  
Nunca le gustaron, lucha  
Con la policía, ellos  
Ellos son contrarios

(Los Chichos, 1985)

Los principales “competidores” de Los Chichos dentro de la rumba suburbana eran Los Chunguitos. El periodista musical Diego A. Manrique (2015) afirmó en el periódico *El País* que mientras que Los Chichos “lamentaban la pérdida de virginidad de una mocita, Los Chunguitos se planteaban conflictos entre ideología y sentimientos”. El grupo en un principio estuvo formado por los hermanos Enrique Salazar, Juan Salazar y José Salazar, pero tras la muerte del compositor Enrique Salazar<sup>14</sup> pasó a formar parte del grupo Manuel Salazar, primo de los anteriores. Todos ellos son miembros de una familia gitana extremeña conocida como “Los Salazar” de donde también proviene el dúo musical Azúcar Moreno, formado por Encarna y Toñi Salazar, hermanas de Los Chunguitos. Esta familia de artistas nació en Badajoz, pero se trasladaron a una chabola del barrio madrileño de Vallecas en los últimos años del franquismo. Su primer gran éxito sería *Dame veneno*, un tema que hablaba sobre el veneno que contaminaba a España en

---

<sup>14</sup> Aunque la prensa de 1982 hablaba de una muerte por hepatitis, Toñi y Encarna Salazar (Azúcar Moreno) afirmaban en el programa de televisión 'Mi casa es la tuya' de Bertín Osborne que murió de cáncer de garganta.

aquellos años: la heroína. Cuenta con versos como: *Dame veneno que quiero morir/Dame veneno/Que antes prefiero la muerte que vivir contigo/Dame veneno/Ay, para morir.*

En 1979 dan el paso a la gran pantalla en la secuela de *Perros callejeros* (1977) titulada *Perros callejeros 2: Busca y captura* (1979), para muchos, esta película sería el título fundacional de la quinqu *explotation* ibérica, del director José Antonio de la Loma que, finalmente formaría una trilogía con *Perros callejeros 3: Los últimos golpes de El Torete* (1980). En este filme suena el éxito “Soy un perro callejero” escrita especialmente para la película y que se enmarcaría dentro de su álbum “Lo mejor de los chunguitos” de 1980. En este caso se hacía referencia a la fugacidad de la vida y a un futuro incierto que no parece preocupar, se vive única y exclusivamente en los acontecimientos del hoy. Esto puede verse en versos como:

Tengo guita<sup>15</sup> y me la gasto  
Como se tiene que gastar  
Que no importa el mañana  
Si no lo veo de llegar  
Soy un perro callejero  
Y yo digo que más da  
Vivo solo y como puedo  
Soy muy duro de pelar

(Los Chunguitos, 1979)

No sería esta su única aportación a la película, pues también suena el tema “Ven por favor” y “Para que no me olvides” de temática amorosa y “Como yegua brava” de desamor. Sin embargo, se considera la mayor contribución de Los Chunguitos al cine quinqu español el éxito conocido por toda una generación “Me quedo contigo” que formó parte del cuarto elepé de Los Chunguitos “Pa ti, pa tu primo” (1980) y que sonó dentro del filme *Deprisa, deprisa* (1981) de Carlos Saura, en concreto en la cruda escena final de la película, haciendo un zoom suave hacía la cara devastada de la actriz Berta Socuéllamos (Ángela). “Me quedo contigo” sintetiza el halo trágico e insumiso que caracterizaba las letras de la rumba y es que trata sobre un romanticismo a quemarropa entre un delincuente y una chica trabajadora con ganas de vivir emociones fuertes que

---

<sup>15</sup> Forma coloquial de referirse al dinero.

dota de una densidad emocional sin igual a este filme. Se habla de una versión “calorra” del clásico Bonnie & Clyde pues la pareja vive su amor en habitaciones oscuras alquiladas y decoradas con macetas, descampados y coches robados. Un ejemplo claro de este conflicto entre ideología (o lo políticamente correcto) y sentimientos se da en versos como: *Si me das a elegir/Entre tú y mi' idea'/Que yo sin ella'/Soy un hombre perdido/Ay amor, me quedo contigo*. Esta canción daría paso a los créditos finales y con ellos un futuro incierto para una desencantada Ángela que había sido despojada de su gran amor, Pablo.

Los Chunguitos aparte de cerrar el filme, también lo abrían. Sonaba la canción “Ay que dolor” en los créditos iniciales mientras Pablo y su amigo “Meca” hacen un puente a un coche para robarlo al grito de “deprisa, deprisa”. La película de Saura cuenta con otros grandes éxitos dentro de su banda sonora. Es de vital importancia nombrar al grupo Los Marismeños con la rumba “Caramba, carambita” una adaptación vocal de “Entre dos aguas” de Paco de Lucía. Esta canción sonoriza la escena en la que el grupo de amigos van a dar un paseo a caballo por el extrarradio de Madrid.

Otro gran director de cine quinqué fue Eloy de la Iglesia con éxitos como *Navajeros* (1980) que cuenta la historia de “El Jaro”, *Colegas* (1982), *El pico* (1983) y *El pico II* (1984). Centrándonos únicamente en la banda sonora de *Navajeros*, pues el análisis de la obra se hará con posterioridad, es importante destacar el grupo barcelonés Rumba 3 con el tema “Y no te quedan lágrimas”. Rumba 3 se forma a comienzos de los años sesenta por los hermanos Pedro y Juan Capdevila junto a José Sardaña, un amigo de la infancia. Su primer gran éxito llegaría en 1974 con el *single* “No sé, no sé” que los catapultaría al número uno en las ventas nacionales de ese año. En 1977 sale a la luz su EP más destacado “Y no te quedan lágrimas” que, a posteriori, sería elegido por De la Iglesia para el film *Navajeros* (1980). Esta canción podría carecer de significado dentro del desarrollo del film pues, a diferencia de en otras ocasiones, la letra nada tiene que ver con lo que se muestra en la pantalla, la finalidad es meramente estética pues se identifica con la música consumida por los jóvenes que veían y protagonizaban estos filmes. Véase una de las frases célebres que pronuncia José Luis Fernández 'Pirri': "*Venga, a ver si te buscas una musiquilla guapa, ¿no, colega?*" dentro de aquel Seat 1500 recién robado. “Y no te quedan lágrimas” es, sin duda, una de las canciones principales y que más se repite dentro del filme normalmente a modo de ambientación de los paisajes marginales que en

este se dan.

Dentro del filme *Navajeros* es de obligatoriedad destacar a un grupo que pondría sonido en numerosas ocasiones a la banda de “El Jaro”, se trata del grupo de rock Burning. La canción que suena durante los títulos de créditos iniciales es una variación de su tema “Escríbelo con sangre” y contiene versos muy representativos como por ejemplo: «La policía tiene su cara en un papel / porque roba farmacias y algún coche también / Jaro está en la calle/ sin sitio a donde ir / sólo junto a Mercedes/ puede sobrevivir / no le alcanzarán / si llega a la frontera se podrá escapar / la justicia es ciega por eso nunca ve / que el que tiene dinero puede comprar la ley / él no tiene nada / nada que perder / sólo cree en sus leyes / nació para correr / no le alcanzarán / si llega a la frontera se podrá escapar». Otras canciones del grupo aparecen durante la película como “Es decisión”.

Por último, cabe destacar otro conjunto rumbero de apelativo numérico, Bordón 4. El grupo Bordón 4 fue fundado en Barcelona en la década de los 70 por cuatro amigos: Antonio Sánchez Concha El Rubio (guitarra y voz); Antonio Platero Toni (voz); José M<sup>a</sup> Rodríguez (voz) y José Luis Porras Pepe (voz y guitarra). Juntos sacaron al mercado más de veinte discos entre los que destacan los éxitos “Palacio de cristal” y “Qué cara más bonita”. José Antonio de la Loma los adentraría dentro del mundo del cine quinquini dejando en sus manos la BSO de la película que cerraría la trilogía de *Perros callejeros*, esta es *Perros callejeros III: Los últimos golpes de «El Torette»* (1980). Bordón 4 compuso dos grandes temas. En primer lugar, uno de tono jovial y en la misma línea del resto de canciones que solían sonar en estas películas, “Paso de lo que digan” un título muy característico pues la canción contiene frases como:

El trabajo pa’ quien lo quiera,  
total, pa’ lo que me pagan  
prefiero ser un cualquiera [...]

[...] que no, que no,  
yo me pongo a pensar  
que no vale la pena trabajar

Una vez más, se hace referencia a la importancia del hoy por encima del futuro próximo, disfrutar la vida tal como venga sin pensar en el trabajo o responsabilidades de cualquier tipo. Bordón 4, además de este tema, compuso para la BSO de la película el melodramático himno “Al Torete” donde el delincuente juvenil puso fin a sus correrías. Si bien ha sido un repaso breve por las bandas sonoras de las principales películas de cine quinquí, es clara la estética suburbana que estos grupos representaban en sus letras. Una estética muy alejada de la España democrática que se vendía al resto de Europa durante la Transición. Según Eduardo Matos-Martín:

Las historias de los quinquís, subvierten algunas de las construcciones elaboradas desde la oficialidad: la imagen de modernidad que pretendía irradiar el país o la supuesta bonanza de ese tiempo histórico [...]; la hipótesis de un nuevo sujeto nacional (europeo, cosmopolita, liberado del pasado y en sintonía con los discursos celebratorios), poniendo al descubierto cómo amplios segmentos demográficos estaban muy alejados de semejante modelo de subjetividad; o, finalmente la falacia de una transición pacífica y libre de conflictos (falacia basada en la idea de que no hubo una nueva confrontación bélica), revelando un contexto social violento y destapando la existencia continuada de un aparato represivo con claros nexos con la dictadura (Mateos-Martín, 2015).

Por lo tanto, es necesaria una vuelta de tuerca a la narrativa cultural de esta época para poder validar y dar su justo lugar a las prácticas culturales que se daban en las periferias y que incluía una forma de ver y vivir el mundo específica. La rumba suburbana es una práctica racializada a igual que son racializados los sujetos que la consumen, normalmente muy unida a la comunidad gitana, aunque la rumba también fue – y es – consumida por los denominados “payos”. Todos ellos, payos y gitanos denominados como “calorros”, “chonis”, “canis”, “quinquis”, etc. Todas estas expresiones vienen configuradas desde los valores hegemónicos de discriminación social e inherentemente económica, pues no se da una cosa sin la otra. Por lo general no se encuentra a un individuo sintiéndose identificado por las letras de Los Chunguitos desde su chalet adosado en Las Rozas y, de ser así, no se le denominaría “calorro” por sus más allegados pues su perfil no entra dentro del imaginario colectivo de este término. Por lo que, es necesaria, aunque difícil, la recuperación de la memoria cultural obrera en una España

postfranquista que no era, ni mucho menos, inclusiva.

### 5.3 Eloy de la Iglesia

Eloy de la Iglesia nació en Zarauz, una localidad de Guipúzcoa en 1944, aunque fue criado en Madrid donde desarrollaría su carrera profesional. En un principio se dedicó a la televisión habiendo escrito y dirigido casi cincuenta títulos a los veinte años de edad. Estudió cine en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (en español: *Instituto de Altos Estudios de Cinematografía*). Fue militante del Partido Comunista de España lo que le ocasionaría grandes problemas con la censura franquista. A finales de los 60 rodó, lo que él mismo considera, su gran debut en la gran pantalla *Algo amargo en la boca* (1969), el propio Eloy de la Iglesia señala que la película estuvo a punto de convertirse en su tumba profesional a causa de todos los problemas que experimentó con la censura (Aguilar & Llinás, 1996), ya que el guion fue rechazado hasta en tres ocasiones, por lo que el director se vio obligado a llevar a cabo una serie de modificaciones para que pudiera ser aprobado<sup>16</sup>.

La filmografía de Eloy de la Iglesia podría claramente clasificarse en tres periodos: el cine durante el franquismo (1968-1975), el cine durante la Transición (1976-1982) y el cine durante la post-Transición (1983-1986). Como citamos anteriormente el debut de De la Iglesia, y por tanto el comienzo de su primer periodo filmográfico, sería con *Algo amargo en la boca* pudiendo identificar el fin de este periodo con la película *Juego de amor prohibido* (1975). El periodo de cine durante la Transición daría comienzo con *La otra alcoba* (1976) y podría delimitarse el fin con el éxito de *Colegas* (1982). El último período del director, durante la post-Transición (situada comúnmente durante las legislaturas del Partido Socialista Obrero Español) comienza con una de sus películas más importantes *El Pico* (1983) y finaliza con su penúltima película dentro de la década de los noventa, *La estanquera de Vallecas* (1987). Eloy de la Iglesia solo llevaría a cabo una película en el nuevo siglo después de diecisiete años de parón, esta es *Los novios búlgaros* del año 2002 la cual no fue excesivamente bien recibida por la crítica. Finalmente, el director moría debido a un tumor maligno en 2006 a los 62 años de edad.

---

<sup>16</sup> El guion se presenta por primera vez en marzo de 1967, sin embargo, la película no obtuvo el permiso de rodaje hasta junio de 1968.

*No soy capaz de pensar en el futuro, y quizá por todo esto he hecho el cine que he hecho, ése en el que a mí me gusta ser el primer espectador.*

Eloy de la Iglesia, en Diario El Mundo (1996)

La posición que Eloy de la Iglesia ocupa dentro de la Transición es primordial, pues su obra se ha englobado dentro del denominado “cine de ruptura” concretamente como uno de los discursos más radicales. Sus películas trataban sobre los temas de los discursos políticos que prevalecieron en esta época, algo que años antes también incomodaba a los últimos resquicios del franquismo, pues el director siempre buscaba explotar los límites de la libertad dentro de la censura. Se definen unas películas que «compendian el punto de vista de las clases populares», y «vienen a enunciar una moral del oprimido» (Pérez Perucha & Ponce, 1986). Este aperturismo, dentro del ámbito cinematográfico, puede verse tanto en la forma como en el fondo, en la forma es rápidamente identificable el denominado cine del “destape” donde Eloy de la Iglesia también tuvo su lugar con películas como *La otra alcoba* (1976) o *El sacerdote* (1978) y en el fondo con la mera posibilidad de que existan películas englobadas en la izquierda radical.

Lo que podría distinguir el relato de De la Iglesia de otros directores que se enmarcan dentro del cine de la Transición, es que este autor deja de lado el cine de historia donde, entre la izquierda, reina el olvido de las víctimas del franquismo o la primera experiencia democrática que se vivió durante la Segunda República<sup>17</sup>, para centrarse en temas como la violencia dentro del proceso democrático, la exclusión de grupos no gratos para la recién estrenada “nueva España” o los impedimentos para establecer una democracia económica por y para el pueblo, todo ello de forma narrativa industrial<sup>18</sup>. A pesar de, en ocasiones, crear películas con varios grados narrativos, sus producciones iban enfocadas al gran público. El propio cineasta manifiesta que nunca quiso hacer un cine *underground*:

---

<sup>17</sup> Véase *Sierra de Teruel* del director André Malraux estrenada en España en 1977 o la famosa *Las bicicletas son para el verano* (1984) del director Jaime Chávarri.

<sup>18</sup> Su cine surge en un marco industrial, es narrativo y se escora claramente hacia los referentes populares y comerciales, quedando así situado en un espacio fronterizo entre la militancia y la industria. El cine militante optaba por el reportaje y la publicidad debido a la rapidez que exigía la intervención social y el combate político (Palacio, 1988), sin embargo, De la Iglesia opta por la narratividad, por filmes de ficción.

*Una película mía sin espectadores no tiene razón de ser. [...] Prefería llegar a la gente a través del cine de su barrio que, a través de proyecciones marginales, pues lo que cuento hay que contárselo al mayor número posible de gente y para ello son más adecuados los cauces industriales.*

(Llinás & Téllez, 1981).

Varios estudios acercan el cine de De la Iglesia con el del cineasta italiano Pier Paolo Pasolini en películas como *Las mil y una noches* (1974) o *Salo y los 120 días de Sodoma* (1975) por ahondar en el mundo del lumpenproletariado (especialmente durante su época quinquí). El director muestra en sus filmes un gran compromiso con la realidad inmediata, con los tiempos que se vivían, sin filtro ni embellecimientos estéticos, huyendo siempre de la sugerencia y el cripticismo que había heredado el cine durante el franquismo. El propio Eloy de la Iglesia comentaba en un artículo escrito durante su retiro de la dirección cinematográfica que “lo mío ha sido siempre lo expositivamente claro, lo denotado por encima de lo connotado, la apreciación del significado con cierto (o incluso mucho) desdén del significante; al menos prevalece esa opinión en sectores críticos incluso favorables” (Iglesia, 1990).

### **5.3.1 Navajeros (1980)**

En *Navajeros* se ofrece un discurso muy distinto al ofrecido por otros directores, De la Iglesia huye de elementos típicos de este cine como son las persecuciones automovilísticas en esos siempre deslumbrantes Seats para centrarse en la retórica panfletaria que hemos explicado previamente. Su discurso se posiciona a favor de estos delincuentes juveniles apartados de la sociedad y víctimas de unas desigualdades económicas que muchos espectadores ajenos al extrarradio desconocen.

La película está basada en la figura de “El Jaro” (José Joaquín Sánchez Frutos), delincuente madrileño precoz muy famoso por sus hazañas dentro de una banda que él mismo dirigía y que murió a los dieciséis años de edad tras ser disparado por un vecino del chalet que intentaba robar. *Navajeros* se estructura de manera episódica y a

continuación hablaremos de las escenas más representativas del filme. La película comienza, como muchas otras, avisando de que los hechos que allí se cuentan están basados en la realidad. Sobre negro aparece un rótulo: «Esta historia está basada en hechos reales, aunque son imaginarios todos los personajes que en ella aparecen». Esto viene seguido de otro más: “Los hombres no se hacen criminales porque lo quieran, sino que se ven conducidos hacia el delito por la necesidad y la miseria. (TEN-SI, pensador chino del Siglo V antes de Cristo)” mientras vemos un plano general de la cárcel de Carabanchel, reformatorio donde El Jaro entró por primera vez con tan solo doce años y al que volvería en más de una treintena de veces.

Los primeros planos vienen acompañados de una voz en off – que luego descubriremos que es un periodista - junto al sonido de una máquina de escribir. El relato de esta voz en off (José Sacristán) comenzaría así: *Antes de que José Manuel Gómez Perales<sup>19</sup>, alias "El Jaro", cumpliera los dieciséis años, figuraban en su ficha policial los siguientes hechos delictivos: quinientos tirones, cuatrocientos asaltos a garajes, doscientos coches robados, tres atracos a bancos, cincuenta robos a comercios, y más de ochenta atracos a transeúntes. Se fugó veintinueve veces del reformatorio y fue herido en tres ocasiones por enfrentamientos con las fuerzas de orden público.* Aquí vemos por primera vez a Sacristán y cuando el folio llega al final tapando ya su rostro, comienza a sonar la música de la banda de rock Burning, un tema que escribieron especialmente para la película, “El Jaro” – y del cual ya hablamos en apartados anteriores - acompañada de los títulos de crédito.

Otra escena representativa de estos primeros actos viene acompañada por una música que no dejaría indiferente a ningún melómano, se trata del vals de “La bella durmiente” de Tchaikovski, el cual suena de manera extradiegética y, como no, irónica, mientras, a modo de sumario de lo que encontraremos a continuación, se ven escenas de “El Jaro” y su banda dando tirones de bolsos, robando motos, rompiendo escaparates y robando en tiendas que podrían ser “El Corte Inglés” u otras marcas destacadas del momento en calles como la Gran Vía de Madrid. En contraposición a estas calles del centro de la ciudad, los descampados de la periferia vuelven a jugar un papel muy importante, se trata de la geografía de la marginalidad, de la lejanía con respecto al Otro.

---

<sup>19</sup> Aunque la historia está basada en hechos reales, todos los personajes son ficticios por lo que el director decide llamar a El Jaro como José Manuel Gómez Perales, en lugar de José Joaquín Sánchez Frutos.

Esta escena comparte numerosas similitudes con el filme *La naranja mecánica* (1971) del director Stanley Kubrick. En ambos casos los personajes ejercen una violencia desmedida acompañada de una música que aparentemente no le corresponde<sup>20</sup>.

Uno de los personajes más importantes dentro de *Navajeros* es la figura de “El Marqués” llevada a cabo por Enrique San Francisco<sup>21</sup>, se trata de un traficante de drogas de alta escala. Su apodo implica ya una reproducción de los estamentos que existen dentro de la propia clase baja. Sin embargo, aunque el discurso de Eloy de la Iglesia en *Navajeros* puede posicionarse del lado de los delincuentes juveniles, no lo hace de la delincuencia organizada. Un claro ejemplo de esta demarcación se lleva a cabo también en los filmes *El Pico* (1983) y *El Pico II* (1984) donde se trata el tema de las relaciones de poder dentro de estas organizaciones delictivas. En *Navajeros* el rechazo a cualquier forma de delincuencia organizada se ve en varias ocasiones, por ejemplo, cuando “El Marqués” de modo paternalista posiciona, mientras hablan, su bastón sobre el hombro de “El Jaro”. El bastón es históricamente representante de autoridad o mando sobre un grupo o colectivo identitario, en este caso se trata del mundo de las drogas. “El Jaro” responde a esta acción sacando su navaja y robándole, mostrando así una desidentificación con respecto a cualquier forma de delincuencia organizada.

Otro de los personajes principales es Toñi (Verónica Castro), novia adolescente de “El Jaro”. Todo parece una relación normal entre adolescentes hasta que Toñi queda embarazada y abandona su hogar familiar. Nos encontramos así ante dos jóvenes sin recursos y sin lugar donde vivir, por lo que, se van a vivir a casa de Mercedes. Mercedes es una prostituta a la que apodan “Mejicana” que actúa a modo de amante de “El Jaro”. La madre de “El Jaro” también se dedica a la prostitución y este la repudia, algo bastante irónico, pues en Mercedes, el joven encuentra cierta figura materna. La tensión entre Toñi y Mercedes es cada vez más latente debido principalmente a los celos que la joven siente con respecto a la prostituta.

Uno de los momentos más significativos del filme tiene lugar cuando “El

---

<sup>20</sup> En *La naranja mecánica* (1971) Stanley Kubrick utiliza la novena sinfonía de Ludwig van Beethoven en varias escenas violentas.

<sup>21</sup> Fallecido mientras se llevaba a cabo este trabajo, concretamente el primero de marzo de 2021 pocos días antes de cumplir 66 años. La causa de la muerte fue neumonía bilateral, aunque las pruebas en Covid-19 resultaron negativas. Era uno de los pocos actores de *8ine* quinquie que seguía con vida en la actualidad.

Marqués”, tras el robo sufrido, hace que violen a “El Jaro” en una cafetería. En respuesta a esto, encontramos una secuencia donde “El Jaro” reúne a todos los navajeros de la ciudad y acuden en tropa – con escenas donde los propios actores miran a cámara sonrientes por la venganza que van a cometer en nombre de uno de sus compañeros – a la cafetería donde “El Marqués” se reúne con sus amigos para destrozarla. No hay un líder dentro de estos navajeros, todos trabajan al unísono para defender la causa mientras suena una música extradiegética. Tras la venganza, “El Jaro” es detenido y llevado a comisaría. Otro de los temas recurrentes del filme es la violencia desproporcionada ejercida por los cuerpos de seguridad del Estado contra los jóvenes delincuentes. Además, de nuevo, se lleva a cabo el empleo de la voz en *off*, en este caso para transmitir al espectador las causas de la delincuencia juvenil. La voz del periodista dice lo siguiente: “Entre el millón y medio largo de parados que hay en nuestro país actualmente, más del 45% son jóvenes. Casi un 50% de los detenidos durante los últimos meses son menores de dieciocho años. [...] De los jóvenes delincuentes detenidos en el último año, sólo un 2% vivían en zonas urbanas lujosas; un 5% en barrios bien situados socialmente; un 19,5% en casas de tipo medio. El 73,5% restante eran muchachos que vivían en los suburbios. En total, el 88% de los menores detenidos, eran hijos de obreros manuales”. Nos encontramos ante un personaje sin desarrollo dramático alguno que actúa como mero informador, figura que en el interior del texto hace explícito el proyecto comunicativo del film (Casetti & Di Chio, 2007).

Casi al final del filme, Toñi en una discusión le recrimina a “El Jaro” que él no tiene dinero para hacerse cargo del hijo que tendrán en común. “El Jaro” sale de casa enfurecido y, junto a su banda, sale a cometer un robo que le costará la vida. Aquí comienza un montaje paralelo, pues Toñi se pone de parto y las escenas donde da a luz se intercalarán con las hazañas del joven. Junto a su banda, “El Jaro” roba a un hombre que está saliendo de su coche mientras son vistos por un vecino que decide salir a la calle con una escopeta de caza para ahuyentarlos. Mientras que los aliados de “El Jaro” salen corriendo, este decide enfrentarse al vecino con su navaja en mano de modo desafiante. El vecino no se lo piensa y dispara dos veces, es aquí cuando el montaje llega a su momento culmen, mientras vemos la cara de “El Jaro” completamente destrozada y cubierta de sangre (figura 1), se intercalan planos del alumbramiento de su hijo (fig.2). El final puede interpretarse de diversos modos, entre la posibilidad de redención para el niño (Losilla, 1996) o la repetición del destino del padre (Breysse, 2011).



Fig. 1



Fig.2

En resumidas cuentas, *Navajeros* representa la degradación social del proletariado, una clase social abandonada por las instituciones gubernamentales que han abrazado el neoliberalismo moderno y maltratada por las instituciones penitenciarias que ejercen contra ellos todo su odio. En una entrevista para la revista *Contracampo* en 1979, Eloy de la Iglesia afirmaba: *“Soy el cineasta más inoportuno: siempre soy el que hace la película que en ese momento no se debe hacer. Soy el que saca el tema sobre el que se había consensuado no hablar”*.

### 5.3.2 El Pico (1983)

El filme comienza avisando al espectador de que los hechos que allí se cuentan suceden en Bilbao y, además, están basados en hechos reales, recreados libremente por la imaginación de los autores. De la Iglesia señala que el origen de la historia es un caso que se dio en Madrid, cuando el hijo de un guardia civil, adicto a las drogas, mató a un traficante con la pistola de su padre (Aguilar y Llinás, 1996). A continuación, se nos presenta a la familia protagonista de la historia compuesta por el comandante de la Guardia Civil Evaristo Torrecuadrada (José Manuel Cervino) destinado en Bilbao, su esposa enferma de cáncer, Eulalia (Queta Ariel), su hijo Paco (José Luis Manzano) y sus dos hijas pequeñas. Además, aparece en plano una mujer que actúa a modo de sirvienta del hogar. De la Iglesia, solo con esta primera escena ya establece unas claras coordenadas socioeconómicas. Esto se debe a que toda la familia está sentada viendo en la televisión la investidura de Felipe González en 1982 que daría al gobierno de izquierdas. Paco comenta que ETA va a dejar el terrorismo ahora que gobiernan los socialistas, pero Torrecuadrada apunta que ETA no dejará de asesinar «hasta que los liquidemos a todos» (Gómez, 2015)

Es muy clara la balanza entre una España renovada donde ahora gobierna la izquierda frente a una familia acomodada donde el padre forma parte de unas de las fuerzas de seguridad del Estado conocida como represiva, la Guardia Civil, se trata de lo viejo y lo nuevo. El director quiere dar cuenta de una España que mete con calzador aires de renovación y de cambio, mientras que los núcleos familiares evolucionan de una manera mucho más pausada. En contraposición a esto, aparece la figura de Urko (Javier García) hijo del dirigente abertzale (Luis Iriondo) y mejor amigo de Paco. En un principio es evidente que ambos amigos trafican con hachís en la ría de Bilbao con otros jóvenes para costear el consumo de heroína esnifada. Sin embargo, todo cambiará cuando prueban su primer pico<sup>22</sup> y se ven obligados a traficar con heroína para el traficante conocido como “El Cojo” (Ovidi Montllor). De este modo se comienza a desarrollar de manera clara y veloz la adicción de ambos a esta droga y harán lo que sea necesario para conseguirla.

Una de las principales escenas del filme donde se pone de manifiesto para el espectador la jerarquía familiar es durante el dieciocho cumpleaños de Paco donde toda la familia se reúne en el salón de la casa. Torrecuadrada tiene claro que la mayoría de edad trae consigo significantes muy claros, por lo que el primer regalo que ofrece a su hijo es una copa de coñac. A continuación, anuncia a la familia una sorpresa y seguidamente el espectador se encuentra con un primerísimo primer plano (fig. 3) donde el padre le pinta al hijo un bigote típicamente franquista como accesorio del traje de Guardia Civil que le hace vestir. Un claro ejemplo del anhelo de reflejar en su hijo unos valores patriarcales minuciosamente perfilados. Aprovechando el momento paterno filial, Torrecuadrada le anuncia a su hijo: “Voy a hacerte el mismo regalo que me hizo mi padre cuando cumplí tu edad: pagarte una buena hembra”. A pesar de que Paco ya no era, ni mucho menos, virgen, pues usualmente pasaba tiempo en el apartamento de Betty, una prostituta argentina del cual su padre no era sabedor.

---

<sup>22</sup> Se trata de heroína inyectada por vía intravenosa. 41 -



Fig.3

Una clara demostración del poder de la adicción se da cuando Paco le roba a su madre enferma terminal varias de sus dosis de morfina al dejar de recibir drogas por parte de “El Cojo” pues este lo rechaza como traficante después de haber salido Paco en televisión junto a su padre. Cuando Torrecuadrada vuelve a casa, percibe la ausencia de estas dosis, por lo que, se dirige a la habitación de su hijo y rápidamente es consciente de lo que allí está pasando. La larga discusión que se desencadena entre padre e hijo acaba con Torrecuadrada desenfundando la pistola y encañonando a su hijo, tras haberle dado una bofetada. Este, ayudado por su madre, consigue marcharse de casa. La relación paterno-filial está ya completamente rota.

Otra figura importante dentro del filme es Mikel Orbea (Enrique San Francisco), un escultor homosexual que acompaña a Paco durante el consumo de heroína y a quien acudirá este tras fugarse de casa. El personaje de Mikel representa la nueva libertad de la democracia y, además, es el único que vela por la desintoxicación del joven. Eloy de la Iglesia es uno de los directores cinematográficos que más abordó el tema de la homosexualidad durante esa época, con películas como *Los placeres ocultos* (1976) en unos años donde el activismo LGTB promulgaba la importancia de educar a la sociedad acerca de la homosexualidad liberándola de todos aquellos tópicos y prejuicios que se habían extendido durante décadas y que se habían ido alimentando por la dictadura, pues un ochenta por ciento de la población rechazaba la homosexualidad, según una encuesta publicada por la revista *Guadiana* en el año 1975 .

Paco decide regresar a casa cuando recibe la noticia de que su madre está a punto de morir. Ahora es un hombre nuevo pues durante la estancia viviendo con Mikel se ha desenganchado de la heroína. Esta vez su padre no lo recibe con el uniforme al que está acostumbrado, sino con una bata de estar por casa y con un semblante mucho más sereno

del habitual. Paco abraza por fin a su madre a modo de despedida y tras el funeral de esta, padre e hijo mantienen una conversación donde el primero le confiesa su preocupación por la situación familiar y los cambios que ha experimentado su propia persona, tras esto, Paco decide volver al hogar familiar abandonando la idea de huir Bilbao, sin embargo, este regreso volvería a cambiar el rumbo de su vida. Al reencontrarse con su amigo Urko (también desintoxicado) en la playa, ambos vuelven a engancharse a la heroína, aunque esta recaída sería distinta, pues, en esta ocasión, los jóvenes no tienen dinero para costear su vicio. Ambos llevan a cabo un plan para robarle a “El Cojo”<sup>23</sup> y para ello Paco decide robar la pistola reglamentaria de su padre.

Sin embargo, el plan no les saldría como esperaban y, tras un forcejeo, Urko acabaría matando a “El Cojo” y a su esposa. Pronto se corre la voz de esta noticia y, aunque se sospechaba de ETA, los jóvenes deciden refugiarse en el apartamento de Betty para huir de cualquier posible implicación. La Guardia Civil descubre que la munición usada para el asesinato pertenece a las que ellos usan, por lo que, TorreCuadrada comienza a tener sospechas de Urko y su hijo, sin embargo, miente para protegerlos. Es aquí cuando TorreCuadrada se pone en contacto con el padre de Urko para informarle de la situación. Mientras tanto, los jóvenes siguen consumiendo heroína en la casa de Betty hasta que finalmente, Urko muere de una sobredosis para la sorpresa de todos. Será en la morgue frente al cadáver del joven Urko donde padre e hijo vuelven a encontrarse. La escena final nos transporta a un escenario natural de gran significación donde ambos están frente a un acantilado al atardecer. Paco le devuelve la pistola robada a su padre junto a la droga de “El Cojo”. Este vacía la heroína en su tricornio:

TorreCuadrada: “Y esta porquería puede destrozarse una vida”

Paco: “¿Te refieres al polvo o al tricornio?”

TorreCuadrada arroja al mar el tricornio y la pistola, arrojando con ello la implicación de Paco en el crimen y la seña de identidad de una institución que era sagrada para él. Droga y arma, arma y uniforme. Ambos quedan despojados de sus bienes más preciados. TorreCuadrada rodea a su hijo con el brazo y vuelven al coche. El final podría verse como una visión positiva del futuro próximo donde borran el pasado y todos aquellos elementos

---

<sup>23</sup> Una vez más, Eloy de la Iglesia hace una demarcación de cualquier forma de delincuencia organizada o venta de drogas a gran escala.

que los acompañaban.

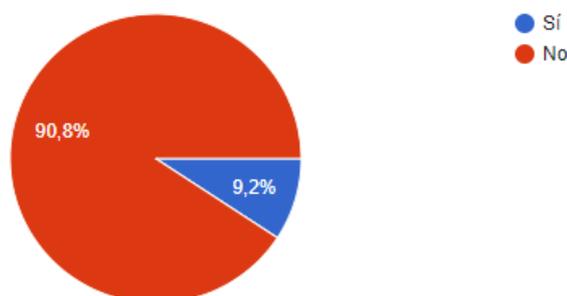
## 5.4 El imaginario quinquí en la sociedad actual

Tras el análisis de estos filmes, he creído que sería enriquecedor para el presente trabajo llevar a cabo un cuestionario para sondear la percepción de la población sobre las características del imaginario quinquí y confirmar las hipótesis y análisis del estudio. Para ello, he diseñado una encuesta a la que han respondido un total de 195 personas. La encuesta ha sido administrada de forma online a través de Google Forms. Era relevante conocer la opinión que merecen las medidas llevadas a cabo por el Estado con respecto a los barrios marginales y, en general, al imaginario quinquí. Analizando los resultados encontramos que solo el 9,2% de los encuestados sí encuentra suficientes las medidas llevadas a cabo por el Gobierno para cubrir las necesidades de los barrios marginales. Este resultado positivo tan bajo es especialmente interesante si se compara con el nivel económico familiar de los encuestados donde el 57,9% de los encuestados dice formar parte de la clase media-baja y por lo cual podrían sentir esa carencia por parte del Gobierno.

¿Consideras que el Gobierno lleva a cabo medidas suficientes para cubrir las necesidades de las personas que viven en el extrarradio de las ciudades o los barrios marginales?

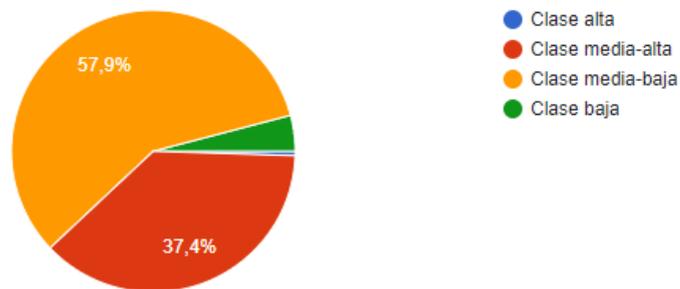
\*Entendiendo Gobierno, no como el actual Gobierno del PSOE, sino como ente de la democracia representativa española.

195 respuestas



¿Cuál consideras que es la clase económica de tu familia?

195 respuestas

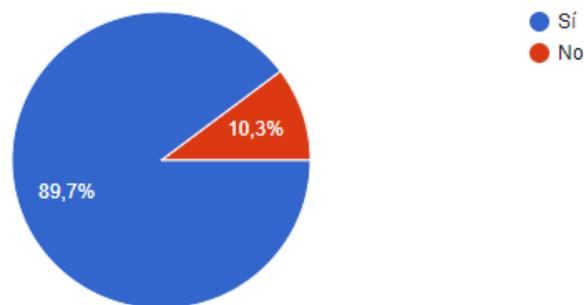


Fuente: elaboración propia a partir de encuesta

Con respecto a la parte de la investigación que hace referencia a los estereotipos sociales que giran en torno a esta parte de la población, un 89,7% de los encuestados considera que, en torno a los habitantes de estos barrios, existe una serie de estereotipos sociales despectivos tales como "quinqui", "chorizo", "gentuza", "chusma" etc. Lo cual hace evidente que, aun hoy día, aumenta y se sigue manteniendo la marginalidad dentro de este grupo poblacional excluido de la sociedad.

¿Consideras que giran entorno a los habitantes de estos barrios una serie de estereotipos tales como "quinqui", "chorizo", "gentuza", "chusma" etc.?

195 respuestas



Fuente: elaboración propia a partir de encuesta

Por mi parte, considero que sería necesario diseñar un estudio riguroso y sistemático para analizar la percepción real y en profundidad de la sociedad al respecto a las características psicosociales, de marginalidad y drogadicción de los personajes del cine quinqui, los barrios y los suburbios españoles. Los resultados pueden ser interesantes a la luz del sondeo realizado en este trabajo y su relación con el análisis teórico-técnico

de los filmes.

## 6. CONCLUSIONES

Tras lo expuesto anteriormente, podemos ofrecer una serie de argumentos que confirmaría el objetivo marcado al comienzo del presente trabajo. Puesto que se partía del objetivo de analizar los discursos políticos de los filmes de este período, se ha concluido que, especialmente la figura del director Eloy de la Iglesia, busca mostrar un escenario polémico que cuestiona el aparente orden social que establecía la recién estrenada democracia española. Además, tras examinar el fenómeno del cine quinquí podemos concluir que los filmes representan la marginalidad social en los barrios periféricos durante el período de la Transición española, pues sus personajes principales son siempre jóvenes excluidos de la verbena democrática. Además, tras analizar los temas plasmados en las historias, podemos comprobar como la drogadicción juega un papel decisivo en las formas de vida y comportamiento de estos estamentos sociales.

Por su parte, es decisiva en la investigación la introducción de la figura de Eloy de la Iglesia como máximo exponente del cine quinquí por su capacidad de crear espacios polémicos no solo durante la transición sino durante toda su trayectoria cinematográfica, pues se produce desde el comienzo de su filmografía, un intento de transformar las «formas de exposición de lo visible» (Rancière, 2010). En su obra la violencia queda en manos de las instituciones públicas heredadas del franquismo mostrando así una pervivencia del autoritarismo que prevaleció en España a pesar de la llegada de la democracia. Su obra se ha englobado en el denominado «cine de la ruptura», término que traslada al ámbito cinematográfico los debates políticos que presidieron la Transición a la democracia (Gómez, 2015). *El Pico* y *Navajeros* muestran un costumbrismo radical de todos aquellos que se han quedado atrás para el neoliberalismo, muestran una parte de la sociedad que no se mostraba a Europa, un obrero devenido en delincuente por las circunstancias políticas, sociales y familiares que lo rodean. De la Iglesia muestra al espectador la amenaza a la democracia, al orden y a la ley de aquel que intenta sobrevivir. Mostrando así las contradicciones del consenso democrático.

«Soy un marginado y, como tal, defiendo y analizo la marginación porque para mí no deja de ser un hecho cotidiano. Sé lo que es sentir y vivir las contradicciones de una sociedad reaccionaria» (Eloy de la Iglesia, 1980).

A continuación, aunque de forma breve, llevaré a cabo un análisis del imaginario quinqui que existe en la sociedad actual en relación con la nueva figura del trapero. Los estudios especializados publicados aún son escasos pues el tema es de actualidad y aun debe seguir tomando forma, sin embargo, considero que estamos ante una línea de estudio y análisis futuro de gran valor.

## 6.1 Traperos, ¿nuevos quinquis?

A raíz de las siguientes conclusiones me viene a la mente, debido a mi cercanía generacional, una figura que está cada día más presente en la sociedad: los traperos. También llamados recientemente en la esfera pública como MDLR<sup>24</sup> (*Mec de la rue*). Es evidente la relación cultural y las formas de comportamiento existentes entre cualquier personaje de las historias del cine quinqui con figuras musicales actuales como Yung Beef, La Zowi o Morad. Estos nuevos creadores musicales comparten con los denominados quinquis la reivindicación de los suburbios, pues la mayoría proceden del extrarradio de ciudades como Granada (Yung Beef), Paris (La Zowi) o Barcelona (Morad).

Antes de comenzar cualquier comparativa de este género musical con el imaginario quinqui español, deberíamos determinar qué es el término *trap*. Etimológicamente, *trap* es un término inglés que hace referencia al lugar donde se mueve la droga. Sin embargo, desde el punto de vista musical, el *trap* como género es una evolución del rap que se originó en la década de los 90 en EEUU, aunque no se popularizó en España hasta el año 2012. El autotune<sup>25</sup> es esencial para comprender la segregación del *trap* con respecto al rap. El autotune convierte la voz en un instrumento más, forma parte de la orquestación de la música y es imposible entender este género sin este proceso. Con esto determinamos el *trap* como un género donde el sujeto no usa su voz real. A su vez, existen características físicas que le son propias a estos cantantes y que se asemejarían con la estética quinqui. Como cualquier producto que nace del corazón de la clase obrera, el *trap* ha estado sometido a una minusvaloración sistemática desde su

---

<sup>24</sup> Esta palabra se ha popularizado entre la generación Z debido a una canción del cantante Morad titulada MDLR. Las siglas hacen referencia a “chico/chaval de la calle” en francés.

<sup>25</sup> Se trata de un procesador de audio utilizado para ~~la~~ distorsión vocal.

nacimiento.

La estética urbana de estos autores viene caracterizada por el común uso del chándal – algo que lo asemeja con el imaginario del quinqui drogadicto de barrio -, sin embargo, este ha evolucionado al uso de marcas de lujo para estilizarlo y empoderarlo. Otra característica básica del artista *trap* o *trapero* es el uso “políticamente incorrecto” de los tatuajes. Algunos autores tatúan su cara con el objetivo de renunciar a la posibilidad de tener una oportunidad laboral en sitios convencionales y de cara al público como podría ser un supermercado o un banco. Un ejemplo de esto es Cecilio G que cuenta con más de doscientos tatuajes, dos de ellos en la cara (una cruz en la frente y tres líneas bajo el ojo). Se trata de un modo de apropiarse de su propia condición de marginado social, al igual que podrían haberlo hecho la población negra apropiándose de la palabra *nigger* y al igual que lo hacían los quinkis aprovechándose de las diferencias económicas entre los distintos estamentos para robar bolsos a mujeres en las puertas de El Corte Inglés y a turistas europeos. Es una forma de autoafirmación del colectivo y del individuo, en el plano psicosocial. Se trata de una mirada crítica al capitalismo, una denuncia al sistema. Un ejemplo de esto puede verse claramente en el éxito “Llorando en la Limo” (2018) del artista madrileño C Tangana:

Ey, perdí mis amigos  
Mírame qué mono llorando en la Limo<sup>26</sup> (wow)  
Canta conmigo  
Que le jodan al dinero, quiero estar contigo [...]  
Me ha cogío' la depresión en un Ferrari

Por supuesto, al igual que en el imaginario quinqui, en el mundo del *trap* la droga juega un papel decisivo. Para la esfera de este género todo genera adicción, se trata de una lectura de la sociedad que va más allá de la patologización del consumo de ciertos estupefacientes, pues todo son ya “sustancias” adictivas: la caféina, el uso del teléfono móvil, la telebasura... Con respecto al cannabis, la droga ilegal más consumida en España, basándome en el Observatorio Español de las Drogas y las Adicciones y la Delegación del Gobierno para el Plan Nacional sobre Drogas, en 2017 el 9,1% de la

---

<sup>26</sup> Hace referencia a la palabra “limusina”.

población de entre 15 y 64 años afirmaba haber consumido cannabis en los últimos treinta días frente al 4,6% registrado en 1997. De este 9,1% el 3,7% de los que fuman entre 1 y 2 porros diarios afirmaba haber tenido problemas con la ley<sup>27</sup>.

Por otro lado, es evidente la mala relación del *trapero* con la justicia y los cuerpos de seguridad del Estado, por lo que se generan letras en sus canciones similares a, por ejemplo, “El Vaquilla” de la formación musical Los Chichos criticando los centros penitenciarios y la privación de la libertad. Véase el tema “No nos pueden soportar” (2020) de Yung Beef & Pablo Chile-E: *Y el juez nos quiere encerrar, no nos puede soportar/Metió preso a mi padrastro, también metió a mi papá/También metió a mi hermanito cuando era menor de edad/Y a mí nunca me metió porque yo me supe cuidar*. Es evidente la diferencia en el uso del lenguaje, pero la alusión al rechazo que sienten los artistas hacía la justicia es similar.

La mujer forma un papel muy importante dentro del mundo del *trap*. La Zowi, artista de este género desde el año 2013, definió con la palabra “raxeta” a una chica de barrio que habiendo sido expulsada del sistema “se preocupa más por cuidar sus uñas antes que por votar en las elecciones” (Jeanneau, 2016). Se trata de una no creencia frente a la democracia representativa, pues esta se sostiene frente a la indiferencia y la apatía. Al igual que el quinqui que, al ver que su figura no preocupa al Estado, decide ignorar la política pues sus necesidades nunca estarán cubiertas. Aunque breve, esta representación del panorama urbano actual muestra como la sociedad del extrarradio de los 80 y la de ahora siguen manteniendo el mismo tipo de problemáticas. Una vez más, los artistas – ya sean cineastas o músicos – ensalzan la vida marginal mediante manifestaciones artísticas libertarias como válvula de escape dentro de un sistema neoliberal – que actualmente podría estar volviendo de modo pausado al nacionalismo – que promueve una sociedad de confort solo para aquel que goza de los privilegios de este confort. Además, al igual que las cintas de Los Chichos en su momento llegaron a las casas de las diferentes clases sociales, en la actualidad el público del *trap* es heterogéneo debido a la disolución de la barrera entre alta y baja cultura. No nos encontramos ante un público solamente marginal, sino que también artistas como Cecilio G se popularizan entre los jóvenes de las clases medias debido a la frustración frente a un futuro incierto.

---

<sup>27</sup> Fuente: OEDA. Encuesta sobre Alcohol y Drogas en España (EDADES)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, C., & LLINÁS, F. (1996). *Visceralidad y autoría. Entrevista con Eloy*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.
- ÁLVAREZ, A. (2018). Llorando en la limo. En *Avida Dollars*. [CD]. España. Sony Music.
- BORDÓN 4. (1980). Al torete. En *15 Éxitos Bordados*. [CD]. España. Parlophone Spain.
- BORDÓN 4. (1982). Qué cara más bonita. En *Quiero conocerte*. [CD]. España. Parlophone Spain.
- BORDÓN 4. (1983). Palacio de cristal. En *Palacio de cristal*. [CD]. España. EMI-Odeon, S.A.
- BORDÓN 4. (1980). Paso de lo que digan. En *Los últimos golpes de "El Torete"*. [CD]. España. EMI-Odeon, S.A.
- BURNING. (1980). Escríbelo con sangre. En *Bulevar*. [CD]. España. Lemuria Music.
- BURNING. (1980). Es decisión. En *Bulevar*. [CD]. España. Lemuria Music.
- CASETTI, F., & DI CHIO, F. (2007). *Como analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CASTILLA, A. (31 de Mayo de 1995). Una sobredosis acaba con la vida de Antonio Flores. *El País*.
- CASTRO, E. (2019). El trap. Filosofía millennial para la crisis en España. España. Errata Naturae.
- DE LUCIA, P. (1975). Entre dos aguas. En *Entre dos aguas*. [LP]. España. Universal Musica Spain S.L.
- DE VILALLONGA, J. L. (2003). *El Rey, conversaciones con D. Juan Carlos I de España*. Barcelona: DEBOLSILLO.
- DIAZ, E. (2009). «El año Internacional de la Mujer en España». *Cuadernos de Historia Contemporánea* 31: 319-339.
- FUEMBUENA, E. (2017). *Lejos de aquí*. Madrid: UNO Editorial.
- GÁLVEZ, F. & ACEVEDO, I. (2020). No nos pueden soportar. En *Sishi Plugg*. [CD]. España. La Vendición/EMPIRE.
- GAMELLA, J. (1997). Heroína en España, 1977-1996. Balance de una crisis de drogas. *Claves de razón práctica*, 72, 20-30.

- GÓMEZ, C. (Noviembre de 2015). *Eloy de la Iglesia: cine y cambio político*. Getafe, Madrid, España: Universidad Carlos III de Madrid.
- IGLESIA, E. d. (1990). Entre el arrebató y el éxtasis. *Archivos de la Filmoteca*, 108.
- LLINÁS, F., & Téllez, J. L. (1981). El primer plano y el aceite de colza. Entrevista con Eloy de la Iglesia. *Contracampo*, 27-36.
- LOS CALIS. (1986). Heroína. En Todos sus éxitos. [CD]. España. Dro East West.
- LOS CHICHOS. (1974). La historia de Juan Castillo. En Ni más ni menos. [CD]. España. Universal.
- LOS CHUNGUITOS. (1978). Ay que dolor. En Vive gitano. [CD]. España. EMI.
- LOS CHUNGUITOS. (1977). Dame Veneno. En Los Chunguitos. [LP]. España EMI.
- LOS CHUNGUITOS. (1979). Eres como yegua brava. En Limosna de amor. [CD]. España. EMI.
- LOS CHUNGUITOS. (1980). Me quedo contigo. En Pa ti pa tu primo. [CD]. España. EMI.
- LOS CHUNGUITOS. (1978). Para que no me olvides. En Vive gitano. [CD]. España. EMI.
- LOS CHUNGUITOS. (1980). Soy un perro callejero. En Lo mejor de los chunguitos. [CD]. España. EMI.
- LOS CHUNGUITOS.(1979). Ven por favor. En Limosna de amor. [CD]. España. EMI.
- LOS MARISMEÑOS. (2002). Caramba, carambita. En Yo traigo el son. [CD]. Coliseum.
- MATEOS-MARTÍN, E. (2015). “Entre la exclusión y la inclusión: cultura y los años 80 en de Eloy de la Iglesia”. En VV.AA. Granada: Comares.
- MORAD. (2019). MDLR. En MDLR. [CD]. España. M.D.L.R
- NÚÑEZ, F. (1998). *Todo el flamenco. Cantes de ida y vuelta y del folclore*. Tudela: Edilibro.
- PÉREZ CUSTODIO, D. (2005). *Paco de Lucía. La evolución del flamenco a través de sus rumbas*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- PÉREZ PERUCHA, J., & Ponce, V. (1986). *Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

- POWELL, C. (2001). España en democracia, 1975-2000. Barcelona: Plaza & Janes Editores.
- RUMBA TRES. (1991). No sé, no sé. En Baila Mi Rumba. [LP]. España. Belter.
- RUMBA TRES. (1979). Y no te quedan lágrimas. [Single]. España. DB Belter.
- STEINGRESS, G. (2004). «La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos históricos, sociológicos, analíticos y comparativos)». *Revista transcultural de música*, s/p.
- TRASHORRAS, A. (1998). "Érase una vez en el barrio" en Cueto, R. (Ed.). Los desarraigados en el cine español. Madrid: Ed. Festival Internacional del Cine de Gijón, pp. 83-112