

ESTÉTICA URBANA DE MADRID COMO ESCENARIO FÍLMICO DEL CINE QUINQUI

VÁLERI CODESIDO-LINARES ¹, FRANCISCO GARCÍA GARCÍA ²,

¹ Universidad Rey Juan Carlos, España

² Universidad Complutense de Madrid, España

PALABRAS CLAVE	RESUMEN
Cine quinqu Ciudad Escenario Ciudad y cine Narrativa Estética	<i>Esta investigación analiza el cine quinqu y su representación de la ciudad mediante un enfoque narrativo interrelacional. La investigación elabora aquellas características que articulan un modo de representación urbano asociado al cine quinqu. Se selecciona una muestra del cine quinqu para estudiar la construcción de la ciudad, destacando las diferencias tipológicas y topológicas de sus escenarios en los relatos Deprisa, deprisa, Navajeros, Chocolate y Maravillas. Estas películas reflejan un Madrid en expansión arquitectónica e inmobiliaria en la que el descampado figura como una constante. La creación del personaje quinqu resulta intrínseca a la urbe que habita, pero en la que, paradójicamente, no tiene sitio. Esta tesis nutrirá buena parte de la estética distópica del cine quinqu de la Transición al mostrar una ciudad que alberga una juventud desconectada de la generación precedente.</i>

RECIBIDO: 28 / 02 / 2025

ACEPTADO: 18 / 06 / 2025

1. Introducción

Derivado del drama y la acción como géneros cinematográficos, el cine quinquí de finales de los años setenta y principios de los ochenta representó el espacio urbano de formas distintivas. Destacaba de otros géneros por su énfasis en la relación entre los personajes y el entorno para influir en la percepción del público sobre los espacios urbanos reales. «En apretada síntesis, podemos decir que este género popular tenía por objeto abordar, generalmente a modo de biografía o pseudobiografía, las aventuras y desventuras de adolescentes marginales» (Castelló, 2018, p. 114). De este modo, las películas del cine quinquí capturaron y transformaron la imagen, historia y cultura urbana, mostrando una realidad dura y, a menudo, violenta en un momento histórico definido y concreto. «El éxito del cine quinquí no se puede entender sin su contexto —la Transición—, lo mismo que el fenómeno del “destape” o, en otro ámbito, la aparición de los movimientos sociales relacionados con reivindicaciones identitarias» (Imbert, 2015, p. 59). «El cine concretamente comenzará a notar este gran cambio en noviembre de 1977 con la abolición de la censura después de cuarenta años» (Leal, 2018, p. 96). Por primera vez, la marginalidad y el retrato de las clases desfavorecidas son plasmados en el cine nacional sin subterfugios para pasar la censura.

Todos estos filmes intentaron investigar el fenómeno social que derivó directamente de los planes urbanísticos concebidos durante la década de los 60, y su responsabilidad en la construcción de todos aquellos polígonos de viviendas en los extrarradios de las grandes ciudades. Polígonos habitados por gran cantidad de jóvenes conflictivos, con patrones de conducta asociales, cuando no directamente antisociales, interpretándose a sí mismos en muchos casos, rodeados siempre de un entorno hostil, y en busca de una libertad intuida, pero desconocida aún en aquellos tiempos. Una irreflexiva búsqueda de libertad que derivó en una conducta rebelde e inconformista, y que acabó en la mayoría de los casos, con el mismo final que las películas por ellos protagonizadas. (Olaiz, 2016, p. 125)

La cinematografía, al crear atmósferas urbanas mediante el uso de la luz, el color y la composición visual, logra construir escenarios que capturan la tensión y el dinamismo de la vida en los márgenes de la sociedad, generando efectos psicológicos y sociales específicos en el espectador (Muttaqin, 2023, p. 8). Sin embargo, como señala Antoniazzi (2019), «a través de las películas sólo podemos alcanzar una visión parcial y fragmentaria de una ciudad; una visión que, además, varía según los lugares y los atributos de la ciudad seleccionados por los cineastas» (p. 5). En este contexto, el estudio del cine quinquí y su representación estética de la ciudad de Madrid permite profundizar en esta relación, analizando cómo las narrativas cinematográficas destacan las diferencias tipológicas y topológicas de los escenarios urbanos seleccionados, proporcionando una perspectiva única de la realidad urbana.

1.1. Génesis del cine quinquí

Las películas *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) y *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) se consideran narrativas innovadoras y de referencia en la cinematografía internacional de principios de los setenta (Sánchez Noriega, 2015). Ambas cintas se centran en la juventud marginalizada, rebelde y en ocasiones destructiva, ya sea hacia sí misma, como en el caso de *Easy Rider*, o contra la sociedad, como ocurre en *La naranja mecánica*. Es relevante señalar que estos filmes retratan a jóvenes de entre veinte y treinta años, destacando el conflicto generacional con la sociedad, ya sea desde el entorno urbano, como sucede en *La naranja mecánica* o a través de un viaje deconstruido y eufórico por las carreteras, como en *Easy Rider*.

Paralelamente, en el cine español se observa un incremento de relatos que destacan la violencia como un rasgo característico de las generaciones jóvenes. Un ejemplo destacado es *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez-Serrador, 1976), que refleja una simbología clave del emergente cine quinquí, donde la violencia ejercida por adolescentes e incluso preadolescentes se presenta como una amenaza social. En el contexto teórico del cine del tardofranquismo, se ha resaltado también la sexualización de la adolescencia en el cine comercial de la época, con películas como *Adiós, cigüeña, adiós* (1971) y *El niño es nuestro* (1973), ambas de Manolo Summers, que muestran a jóvenes organizándose al margen de sus padres y de figuras de autoridad de generaciones previas.

La delincuencia juvenil se convirtió en un tema clave del cine quinquí a finales de los setenta, con películas emblemáticas como *La Corea* (Pedro Olea, 1976) o *Perros callejeros* (1977), dirigida por José

Antonio de la Loma. Esta última dará el pistoletazo de salida a una batería de relatos fílmicos del cine quinqui, donde se exploran temas como la agresión sexual, la desigualdad social, la violencia juvenil e incluso la castración, todo dentro del marco de un cine de acción de bajo presupuesto con alto contenido violento. Aunque la película otorga un empoderamiento ficticio a las clases marginales, generalmente ignoradas o retratadas bajo una luz paternalista durante el franquismo, su representación podía resultar sensacionalista y lucrativa. A pesar de ello, el enfoque realista y crudo de De la Loma, que mezcla ficción con hechos semirrealistas, la convirtió en un éxito de taquilla, inspirando a otros cineastas a abordar el género desde distintas perspectivas. En todo caso, este éxito se apoyó en la notoriedad de sus protagonistas en sus inicios, jóvenes con antecedentes delictivos que frecuentaban las secciones de sucesos en la prensa, como el célebre «Vaquilla».

En relación al aspecto deudor de las narrativas del cine quinqui con respecto al largometraje *La naranja mecánica*, al establecer comparaciones entre el filme dirigido por De la Loma y el de Kubrick, es evidente que existen notables diferencias en términos de las limitaciones estéticas del primero y el estilo neobarroco del segundo (Purić, 2017, p. 493). Se trata de cineastas con trayectorias muy distintas y, en términos generales, difíciles de comparar. Sin embargo, el reflejo de la delincuencia juvenil como un elemento atractivo en la narrativa cinematográfica ha conseguido atraer al público a las salas de cine desde entonces. Entre los elementos narrativos replicados, encontraríamos, por ejemplo, que una de las características distintivas del filme dirigido por Stanley Kubrick es su banda sonora anémica. En una de las escenas, el protagonista utiliza una escultura de gran tamaño con forma fálica para asesinar a una de sus víctimas mientras suena *La Gazza Ladra* de Rossini. Este recurso será empleado también en los momentos de acción de este filme quinqui primigenio *Perros callejeros*, en el que las escenas de violencia se acompañan de rumba y música *funk*.

Ciertamente, el cine quinqui se consolidó en los años siguientes como un género distintivo gracias, a su vez, a cineastas como Eloy de la Iglesia, conocido por sus propuestas subversivas y su capacidad para captar la atención del público. Ambos, De la Loma y De la Iglesia «recogen mediante una ficción de tintes neorrealistas la situación de aquella juventud que hizo del delito su razón de estar en un mundo que progresivamente se abría al capitalismo» (Vega, 2019, p. 2). De la Iglesia, además, había tratado de emular al filme dirigido por Kubrick con *Una gota de sangre para morir amando* (1973), largometraje de ciencia ficción que contaba ya con numerosas coincidencias estético-narrativas.

En relación con el paisaje urbano, estas películas retrataban y cuestionaban, frecuentemente, las estructuras arquitectónicas y los paisajes urbanos de forma que evidenciaba las tensiones sociales y económicas de la época. «La narración de la ciudad, por tanto, no se puede entender como la búsqueda de un registro perfecto, a la manera en que lo entendían los primeros documentalistas, o los científicos; sino una narración que se genera desde vivencias específicas» (López, 2020, p. 4). Esta investigación se centra en los escenarios cinematográficos, evaluando la representación estética de estos espacios, no solo a través de su localización, sino en relación con sus personajes y acciones. Como apuntado por Alvarado y Escobar (2019), «el cine que tiene como uno de sus escenarios principales una ciudad concreta, reescribe y redescubre la misma desde el universo de sus personajes» (p. 380).

1.2. Ciudad y estética cinematográfica

En el análisis de la ciudad y su representación en el cine quinqui, es fundamental comprender cómo la estética urbana y sus diferentes formas de belleza son percibidas y difundidas globalmente a través del cine. Según Ronconi (2020), «*in the history of the Writing subculture cinema played an important role for global diffusion*» (p. 23). En este sentido, el cine quinqui no solo sirve como un vehículo para difundir narrativas marginales, sino también para exponer la estética única de los espacios urbanos de Madrid y otras ciudades, capturando tanto la crudeza como la belleza de la vida en los márgenes.

La experiencia estética, entendida como «un placer intenso que se deriva del observar o escuchar, un placer tan intenso que puede resultarle al hombre difícil apartarse de él» (González Moratiel, 2018, p. 10), se manifiesta en la representación de estos espacios urbanos que el cine quinqui despliega. Estos lugares, que son a menudo los escenarios de narrativas de tensión y conflicto, no solo reflejan las condiciones sociales de la época, sino que también invitan al espectador a experimentar la ciudad a través de diferentes dimensiones de belleza, como elaboradas, por ejemplo, por Tatarkiewicz (2001) que son: «la aptitud, el ornamento, la atracción, la gracia, la sutileza, la sublimidad y el concepto de belleza dual aplicados a la arquitectura y la disposición de los espacios públicos, como las plazas»

(pp.191-205). Se trataría de estudiar cómo el cine quinqu utiliza elementos arquitectónicos y espaciales de la ciudad para capturar una belleza.

Asimismo, es interesante apuntar que «lo bello produce inmediatamente un sentimiento de alegría y placer, lo sublime provoca, en primer lugar, una paralización de las fuerzas vitales y un sentimiento de aflicción, al que siguen un desahogo y una emoción que genera alegría» (González Moratiel, 2018, p. 47). Los escenarios cinematográficos no solo funcionan como emplazamientos de placer estético, sino también como lugares que generan sentimientos contradictorios de atracción y repulsión, alegría y desolación, reflejando así las complejas realidades de las vidas marginales que retratan.

En el cine quinqu, la ciudad no solo se presenta como un telón de fondo, sino como un elemento sustancial en este planteamiento narrativo eminentemente urbano. Como señala Vega (2019), «alcanzamos a comprender que relegar a un espacio físico determinado —suburbios o barriadas— una parte de la población en evidente riesgo de exclusión, con problemas económicos y de arraigo, impide construir barrios habitables apoyados en principios de integración social» (p. 4). Esta segregación espacial no solo genera ambientes inhóspitos y desprovistos de recursos básicos, sino que también refuerza las notas distópicas que caracterizan a los escenarios del cine quinqu.

Además, en las grandes ciudades, los procesos de apropiación intensiva de recursos naturales y bienes comunes están asociados a los usos desiguales que profundizan las desigualdades sociales y espaciales (Merlinsky y Serafini, 2020, p. 13). En el cine quinqu, donde los espacios marginales no son simplemente lugares de pobreza y degradación, sino también de resistencia y adaptación ante la adversidad. La ciudad contemporánea, por tanto, se enfrenta a una nueva estética que, a través del arte urbano y otras formas de expresión cultural, intenta reconceptualizar estos espacios de marginalidad. González Moratiel (2018) apunta que esta nueva estética «quizá no sea tan formalista como la precedente, sino más compleja» (p. 58), sugiriendo que el arte urbano y su representación en el cine quinqu trascienden las formas tradicionales de belleza para capturar la crudeza y la realidad de la vida en los márgenes.

Por ejemplo, la plaza, presentada por Mazzariello (2020) como un «espacio dinámico y democrático» donde las personas construyen relaciones y mantienen la memoria colectiva, contrasta con los escenarios marginales que frecuentan los protagonistas para solicializar. Aertsen (2023) subraya que los interiores de las casas familiares de estos personajes suelen ser «lugares reducidos» que carecen de espacio y privacidad, mientras que los barrios de los que provienen no ofrecen áreas públicas para el encuentro.

Es interesante notar que el auge del cine quinqu coincidió con el declive de las tradicionales salas de cine y la proliferación de los videoclubes. Este cambio en los modos de consumo cultural, señalado por Doğu y Sönmez (2017), refleja un proceso más amplio de transformación urbana, donde «*beginning in the 1970s, both with the regeneration of buildings and television entering homes, cultural structures as such became either less visited, losing their cultural value, or were demolished and turned into tall apartment blocks*» (p. 76). Este fenómeno no solo modificó la manera en que se consumía cine, sino también el paisaje urbano sincrónico al auge del cine quinqu. Este capturaría la complejidad de la vida en los márgenes, revelando cómo los procesos de exclusión social y de transformación urbana dan forma a una estética particular que desafía las nociones convencionales de belleza y habitabilidad en las grandes ciudades.

2. Metodología

Se ha implementado un enfoque metodológico basado en el análisis narrativo para estudiar la ciudad como escenario fílmico del cine quinqu. El análisis se basa en un enfoque narrativo interrelacional propuesto por Seymour Chatman (1990) focalizado en los escenarios, así como otros elementos de la historia en su relación con estos. Este método permite entender y comparar la representación de los diversos espacios, así como el discurso que se ofrece en la configuración de estos. En una primera fase, se realizó el visionado de una docena de películas representativas de esta narrativa cuya elección ha estado basada en selecciones previas proporcionadas, entre otras fuentes, por la publicación sobre las mejores películas del cine quinqu escrita por Ricardo Rosado (2021) para Fotogramas en su versión digital, la monografía *Fuera de la ley-asedios al cine quinqu* (Florido-Berrocal et al., 2015), así como la plataforma del cine español FlixOlé (s.f.). Tras el visionado de las películas del cine quinqu dirigidas por los cineastas activos durante la Transición: Eloy de la Iglesia, José Antonio de la Loma, Carlos Saura,

Montxo Armendáriz, Gil Carretero y Manuel Gutiérrez Aragón, se determinó que el escenario urbano más habitual se encontraba emplazado en Madrid, por lo que se procedió a realizar una muestra de películas coetáneas que presentaran diversidad de cineastas en la dirección, así como variedad de estilemas dentro de la temática y que estuvieran principalmente localizadas en este mismo emplazamiento urbano. Por tanto, se trata de un análisis narrativo con sus elementos formales de personajes, escenarios y sucesos, el cual hemos completado con aquellos elementos diferenciales y originales que caracterizan los espacios urbanos del cine quinquí.

2.1. Objetivos

Este artículo se propone analizar la representación estética de la ciudad de Madrid en el cine quinquí, enfocándose en la construcción de los escenarios urbanos y su relación con los personajes y sus acciones. En este contexto, el estudio se centra en cómo estas representaciones reflejan y refuerzan discursos sobre la precariedad, la identidad urbana y los procesos de transformación social durante la Transición española. Se plantea una hipótesis sobre una estética particular del cine quinquí que se integra en la construcción de la ciudad, sugiriendo que estos espacios marginales, al nutrirse del concepto de quinquí, crean una estética propia y distintiva.

Los objetivos específicos de esta investigación son:

1. Destacar la importancia de la metrópolis como escenario del cine quinquí de la Transición española.

Se explora cómo la representación de Madrid opera en la narrativa fílmica de la temática. A su vez, como indicado por Adam (2016), «el cinema locativo tiene que tomar como parámetro fundamental la especificidad geográfica de los lugares para construir la experiencia» (p. 30). Por tanto, el siguiente objetivo trata de:

2. Identificar patrones en la representación ciudad y así como sus escenarios más emblemáticos.

Se busca señalar los espacios urbanos de Madrid, como sus calles, plazas, barrios y monumentos que se utilizan narrativamente en el cine quinquí, así como resaltar las diferencias estéticas y narrativas en la representación de Madrid dentro del cine quinquí desde las diversas autorías, considerando los perfiles y la apariencia de los personajes, así como sus acciones en los emplazamientos arquitectónicos y simbólicos trazables en cada filme.

3. Detectar los paralelismos en las construcciones estético-narrativas de los escenarios urbanos en Madrid a partir la cinematografía seleccionada.

Este objetivo explora similitudes en la estética visual, el uso del espacio urbano y las temáticas abordadas. Como indicado por Llorca (2019), «el estudio de la ciudad filmada tiene dos puntos de partida diferentes» (p. 186), los cuales, apunta, son los estudios propios del texto fílmico, así como los que han ido «analizando la ciudad como un fenómeno urbano» (p. 186). Se estudiarán las dialécticas cruzadas entre las representaciones de la ciudad. Se cuestiona si existen «estilemas» específicos que permiten identificar fácilmente a Madrid en el contexto del cine quinquí.

2.2. Modelo de análisis narrativo, muestra y selección de escenas

Para llevar a cabo esta investigación sobre la representación de la ciudad de Madrid en el cine quinquí, se ha seleccionado un universo de películas representativas del género que fueron en el inicio de la década de los ochenta, un momento clave para la construcción estética de la ciudad en el contexto de la Transición española. La muestra incluye cuatro películas dirigidas por reconocidos autores del cine quinquí y español: *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980), *Chocolate* (Gil Carretero, 1980), *Maravillas* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1980), y *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981). Esta selección se realizó

considerando la diversidad autoral y la pertinencia de sus enfoques narrativos para analizar cómo se construyen los espacios urbanos en la temática.

Tabla 1. *Deprisa, deprisa*: fragmento del cuadro de análisis

E S C.	PERSONAJE (GRUPAL E INDIVIDUAL)					ESCENARIO		SUCESO
	E D A D	SEXO, GÉN., ORIENT. SEX.	TEMPERA MENTO	NIVE L SOC.- ECON	ASPECTO	ESPACIO / FUNCIÓN	TIEMPO	ACCIÓN
1	- 1 8, - 1 8	Fem., mujer, heteros. Masc., hombre, heteros.	Melancolic a, flemático	Bajo, bajo	Casual, casual	Interior, cafetería / Gastronómico, sociabilizante	Día, tarde.	Trabajar, seducir
2	- 1 8, - 1 8	Fem., mujer, heteros. Masc., hombre, heteros	Melancolic a, flemático	Bajo, bajo	Casual, casual	Interior, discoteca / Beber, consumo de sustancias bailar - sociabilizante	Noche	Conversar, bailar

Fuente: Elaboración propia con la información tomada de escenas del filme *Deprisa, deprisa* (1981).

Se volcaron datos en relación con los personajes, los escenarios y los sucesos. A su vez, este análisis no solo incluye la identificación de características arquitectónicas y paisajísticas de Madrid, sino también factores narrativos como la localización de las escenas y los momentos del día en que se desarrollan. Se tiene en cuenta la interacción de los personajes con estos entornos, que puede proporcionar una comprensión más profunda del uso del espacio como herramienta narrativa. El enfoque cualitativo ha sido orientado hacia aquellos aspectos que no son fácilmente cuantificables, pero que son fundamentales para comprender el impacto estético y simbólico de Madrid como escenario en el cine quinqué. De cada uno de estos filmes, se tomó una serie de ocho escenas que presentaran diversidad de espacios como interiores y exteriores, noche y día, que retrataran espacios reconocibles de la ciudad, y, al menos, una escena en la que se mostrara la vivienda del o los personajes protagonistas para cumplimentar el cuadro propuesto. La tabla (1) presenta un fragmento de las escenas analizadas que, en este caso, corresponden al filme *Deprisa, deprisa*. Seguidamente, se examinan elementos narrativos relacionados con los escenarios que caracterizan este género cinematográfico, como sería, por ejemplo, convertir un espacio que no sea convencionalmente de sociabilidad, como podría ser un cementerio —tal será en el caso en *Navajeros*—, en una localización que sí lo sea.

3. Análisis

3.1. Películas

3.1.1. *Chocolate (Gil Carretero, 1980)*

Magda (Paloma Gil) es una muchacha morena, menor de edad, novia de Jato, un joven de rizos rubios que apenas ha cumplido la veintena. Por su viveza, calidez y su expresividad sería de temperamento sanguíneo, igual que Jato. Mientras, por su independencia y dotes de liderazgo, Muertes —de apenas veinte años, moreno y de buena planta— sería de temperamento colérico. Es amigo inseparable de Jato y, con el tiempo, también de Magda. Las calidades de los elementos de construcción, la espaciosidad y la solemne decoración del hogar familiar de Magda apuntan a un nivel socioeconómico medio-alto,

mientras Jato colabora con la economía de sus progenitores aportando las ganancias que obtiene traficando con marihuana. El contraste entre el poder adquisitivo socioeconómico de la familia de Magda con la de Jato y también la de Muertes, quien parece haber sobrevivido la adolescencia por sus propios medios, añade contraste a la representación. La escena en la que la hija del embajador y el hijo del conde conversan con Jato y Magda en el café Manuela en el barrio de Malasaña, mientras presumen de conocimientos en marihuana. Esta secuencia trataría de sugerir que, en Madrid, el consumo de cannabis está extendido entre diversas clases y ámbitos sociales. Los padres de Magda, interpretados por Encarna Paso y Agustín González, aportan el punto de vista habitual de estos relatos de una generación madura preocupada y, por momentos, desesperada e impotente, que se opone a las libertades desplegadas por los protagonistas.

El aspecto de los tres amigos es generalmente casual pero cuidado, salvo en casos como el de Muertes, cuya apariencia decae hacia el final del relato a causa del deterioro que sufre debido al fuerte síndrome de abstinencia. Se sugiere una orientación posiblemente homosexual o bisexual para el personaje de Muertes, dada su actividad como prostituto para ambos sexos. El relato se desarrolla en «una sociedad corrompida, donde los políticos y la alta sociedad han abandonado a la juventud española a su suerte o la explotan para la inmoral prostitución juvenil» (López Sangüesa, 2017, p. 91). A lo largo de la trama, los tres personajes ejercen la prostitución en algún momento. En este sentido, el Madrid que se retrata supone un emplazamiento en el que la noche, las drogas y la prostitución irían de la mano.

Los bares de Malasaña que operaban como lugares clave de encuentro en la coetánea Movida Madrileña se ofrecen como localizaciones para capturar la vida nocturna de Madrid desde la tesis del relato. Algunos ejemplos serían, los planos de situación que corresponden a exteriores de la Vía Láctea, y el Café Manuela, icónico lugar de encuentro durante La Movida (Mendo, 2017; Pérez, 2021).

La película tiene más secuencias en el exterior que en interiores, tanto día como noche. Los interiores de cafeterías, bares y discotecas son naturales, así como la casa de los padres de Magda y la chabola de la madre del Jato. La habitación del Muertes es un interior construido en plató. Los baños, cada vez que consumen heroína los protagonistas, también son naturales. (Robles, 2016, pp. 288-289)

La Estación de Atocha supone un espacio de tránsito durante el día, donde quienes llegan en tren se trasladan asiduamente de manera correlativa, en taxi, transporte público o coche de alquiler a los diversos emplazamientos de Madrid. Es allí donde el trío aprovecha el parque de coches estacionado por fuera para robar uno, revirtiendo el uso de este emplazamiento. No todos los espacios de tránsito experimentan la misma suerte en el relato. La Plaza de Malasaña, retratada también de día, sirve como escenario del diálogo casual entre Magda y Jato sobre el estado de su amigo Muertes mientras se desplazan por la ciudad. Por otro lado, la antigua Casa de Correos en la Puerta del Sol es plasmada como la cárcel en la que Muertes sufre un severo síndrome de abstinencia en el sótano, un lugar históricamente utilizado para retener y torturar a opositores del régimen. De este modo, los espacios emblemáticos de Madrid se integran en el desarrollo de la trama ya sea para revertir su uso habitual por medio de una acción subversiva, o como marco para los vínculos afectivos de los protagonistas.

Entre los aspectos diferenciales, la creatividad se expresa por medio de la cocina, con guisos que la pareja aprende a realizar al iniciar la convivencia. Cabría hacer hincapié en el sueño de Magda y Jato de vivir en una casa campo, deseo que se hace realidad cuando ocupan una casa rural en condiciones de habitabilidad cuestionables. Por medio de este escenario, se ofrece una dicotomía campo / ciudad por el cual el primero presenta notas idílicas a través de la mirada de la pareja protagonista, mientras la ciudad es retratada bajo una luz de connotaciones perniciosas desde la narración omnisciente, sobre todo durante la actividad nocturna.

3.1.2. Navajeros (Eloy de la Iglesia, 1980)

El Jaro, interpretado por José Luis Manzano, es un adolescente rubio con rizos y de cara aniñada. Su banda está compuesta de tres compañeros más, uno de aspecto similar, pero con el pelo lacio, y dos jóvenes de complexión morena, uno de ellos de etnia gitana. Todos parecen menores de edad y presentan un aspecto cuidado, si bien, casual. La juventud de los muchachos es complementada por la madurez de Mercedes (Isela Vega), una atractiva meretriz en la cuarentena y enamorada de Jaro; así

como Oteiza, un periodista de edad similar, interpretado por José Sacristán, fascinado por las fechorías de El Jaro. Estos dos personajes representan, por edad, a la generación de los padres de estos jóvenes, que habían crecido en la dictadura. De la misma generación que estos, sería el policía Jara (José Manuel Cervino), quien condena los actos delictivos y la rebeldía de los muchachos. El relato abarca ambas posturas de quienes se encuentran en la edad madura: la que admira y la que censura al personaje quinquí. Analizadas las escenas con los roles principales en la aplicación de las características planteadas por Hipócrates (Schmidt, 2010), El Jaro mostraría temperamento colérico y Mercedes flemática (tranquila, confiable, diplomática), por lo que se complementan sin conflicto. Por su relación, se deduce la heterosexualidad de El Jaro, quien mantiene un vínculo simultáneo con Toñi (Verónica Castro). En el texto, figuran también sexualidades no normativas entre los personajes, como el colega de los miembros de la banda que ha dejado la delincuencia para dedicarse a la prostitución a hombres que frecuentan los cines Luna.

En lo que respecta a los escenarios de interior, el piso de Mercedes se muestra cómo único ámbito doméstico, pues de la casa de El Jaro solo son retratados la fachada y los deteriorados exteriores. Lo mismo ocurre con el resto de la pandilla, de quienes no se muestran sus residencias. A su vez, entre los espacios interiores, para El Jaro y sus secuaces parece ser el prostíbulo o lo relacionado con la prostitución —como ocurre de manera indirecta con la casa de Mercedes— el espacio interior de menor confrontación. Incluso entrar en el bar en el que trafica El Marqués (Enrique San Francisco) supone una transgresión para el protagonista de consecuencias nefastas. De este modo, el espacio interior pertenece a los adultos, y la incursión en el mismo, un quebrantamiento por parte del personaje quinquí. Por otra parte, como sostienen Codesido-Linares et al. (2022), «*Perros callejeros* habría establecido como enemigo letal del quinquí al delincuente organizado en mayor escala» (p. 130), lo que queda demostrado en la violenta agresión que sufre El Jaro en el reencuentro con El Marqués, un traficante de hachís de cierta envergadura. La calle y los escenarios exteriores operan como opuestos a los interiores también en lo que respecta al sentimiento de pertenencia. «Con el encuentro fortuito dentro, en el centro comercial, entre la banda de El Jaro y la policía, tenemos una muestra más de lo hostil que supone para el sujeto-quinquí allanar un santuario del emergente posmodernismo» (Vega, p. 9), lo que podría abarcar, también, edificios de notables calidades y nueva construcción o los espacios destinados eminentemente a la clase media.

La película sitúa escenarios emblemáticos del centro de Madrid en los que se revierte su función. Si la Gran Vía supone un espacio público de tránsito y de consumo, para la pandilla protagonista se convierte en un fértil terreno de hurtos a la ciudadanía incluso en pleno día. Los robos plasmados en el filme incluyen el golpe nocturno a un escaparate de El Corte Inglés: «la instantánea plantea una metáfora de singular significación para comprender de qué manera subvierte las dinámicas de consumo el quinquí en el centro urbano donde se concentran los símbolos de la modernidad capitalista» (Vega, p. 7). Se sabe que la madre del Jaro ejerce la prostitución en la calle Desengaño y en la Plaza del Carmen porque se muestran las zonas traseras de la Gran Vía en mayor o menor degradación. Entre los espacios públicos de recreo en Madrid, los jardines del parque de El Retiro se subvierten al ser utilizados por El Jaro y su pandilla como refugio para pernoctar, así como escenario de enfrentamientos con otras bandas en las horas vespertinas. Mientras los protagonistas duermen en el parque, otros delincuentes juveniles asaltan las apacibles parejas que disfrutaban en los jardines hasta que son confrontados por El Jaro y sus secuaces, quienes los retan y vencen. Este pasaje subraya el sentido de territorialidad del quinquí y su llamada a defender estos espacios para conservar el liderazgo en un terreno —Madrid centro— que opera como coto de caza para la banda. En el proceso, subvierte la función ambiental, estética y educativa del parque (García Lorca, 1989, pp. 108-109) como espacio público.

Podría decirse que la respuesta de los medios de comunicación en España ante la inseguridad objetiva experimentada en las ciudades por la clase obrera posindustrial —debido al desempleo, al deterioro de sus condiciones materiales y al infradesarrollo de sus prestaciones sociales— fue la promoción de la inseguridad subjetiva entre las clases medias, lo cual implica un endurecimiento de las divisiones de clase y una mayor fragmentación del mundo laboral. (Torres, 2015, p. 72)

Si bien la banda delinque en el centro urbano de Madrid, se refugia en el Cementerio Sur para generar vínculos mutuos y planificar acciones. El cementerio, que no opera exclusivamente como lugar de duelo

y domicilio de los seres difuntos, donde la muerte también se ejercita como «diferenciador social y la localización de la residencia final del difunto, en un símbolo de estatus hacia el interior de la comunidad local» (Larosa, 2011, p. 6). En el relato, el cementerio se ofrece como lugar planificación y debate para los componentes de la banda. De este modo, Se subvierte el uso de este espacio, convencionalmente de duelo, para la celebración y la sociabilización.

Figura 1. La pandilla de El Jaro bailando en el cementerio



Fuente: Escena del filme *Navajeros* (1980).

Como rasgos diferenciales relacionados con la creatividad, hay que señalar que tanto la banda sonora extradiegética que suena mientras se suceden los atracos nocturnos en el centro de la ciudad, como los movimientos de los protagonistas, sugieren una coreografía, un baile o acción performativa que llevan a cabo en la apropiación de estos espacios. De forma paralela, durante la pelea en el parque de El Retiro, la banda sonora, los movimientos y el montaje se asemejan a un baile. Incluso, en la escapada del grupo tras atracar el burdel de la calle Espíritu Santo y huir por los tejados, terminan saliendo de nuevo a la calle invadiendo una clase de ballet en el proceso, a la que hacen la broma de unirse. De este modo, el movimiento corporal se presentaría como rasgo de expresión artística en el entorno urbano.

3.1.3. Maravillas (Gutiérrez Aragón, 1981)

Maravillas (Cristina Marcos) es una adolescente de rizos rubios a la altura del hombro. Independiente, decidida y dominante, sería de temperamento colérico (Trestini et al., 2012). Su novio en el inicio del relato, encarnado por un adolescente Miguel Molina, es de tez morena, ojos oscuros, calmado y optimista, sería identificado con el temperamento flemático. El padre de Maravillas, Fernando (Fernando Fernán Gómez) es incapaz de manejar la economía familiar, por lo que la responsable del hogar es Maravillas. Sufre una adicción a la pornografía impresa y su hija y amigos tratan de ayudarle a superarla. Entre los personajes, no se detectan sexualidades diferentes a la heterosexual.

En cuanto a las localizaciones interiores, por la amplitud de los espacios y la calidad de los materiales de construcción, se deduce que el hogar de Maravillas ha sido la residencia de una familia acomodada. A diferencia de la procedencia humilde del hogar familiar del personaje quinqui, Fernando se había desempeñado en el pasado como un reputado retratista fotográfico de cierta élite intelectual de la ciudad. Su vivienda no está emplazada en la periferia, ni en los edificios hacinados de los barrios humildes. Se trata de una familia venida a menos por negligencias del padre. La diversidad de escenas filmadas en distintos emplazamientos de la vivienda muestra la voluntad de explorar este espacio. Se retratan la cocina, el pasillo, el salón y el dormitorio de la protagonista, que cuenta con ventanales y cortinas en, al menos, dos paredes. Parece un buen piso que no ha visto una reforma en varias décadas. El salón cuenta con tapizados de flores, paredes pintadas con decorados que habrían servido de fondo de retratos o fotografías. Hay también algunas plantas. El salón es amplio y se divide con un arco. El esmero en la dirección artística resulta fácilmente detectable. «La característica más evidente del cine de Gutiérrez Aragón puede ser definida (...) como una relación dialógica entre la realidad más inmanente y documentada, impregnada de ambientes, espacios y objetos muy reconocibles, y su fabulación o ficcionalización» (Sánchez Noriega, 2015, pp. 35-36). La decoración descontextualizada del filme opera en favor de las notas místicas del relato.

Se muestran otros interiores, como la sinagoga en plenas celebraciones, llena de canto y gastronomía, y también el interior de El Corte Inglés de Callao. Es allí donde Chessman boicotea su propia entrevista de trabajo como vendedor de trajes de caballero al quemar con colillas unas gabardinas nuevas a conciencia mientras espera la respuesta de los entrevistadores. Igual que ocurría en *Navajeros*, parece que estos grandes almacenes suscitan la rebelión de los personajes en esta narrativa.

En cuanto a las localizaciones exteriores, la página web de Madrid Film Office (s.f.) apunta a los distritos Centro —Gran Vía—, Moncloa-Aravaca —Plaza de España desde la Torre de Madrid—, Tetuán —Plaza de Picasso—, en la creación de un mosaico de escenarios urbanos.

Figuras 2. Maravillas hace equilibristismo en la Torre de Madrid.



Fuente: Escena del filme *Maravillas* (1982).

De nuevo, figura el descampado como espacio sociabilidad, si bien ya no está emplazado al sur de la ciudad o en las barriadas de colmenas de edificios. En esta ocasión, Maravillas tiene como punto de reunión con sus amigos un descampado localizado en el barrio de Prosperidad. Al fondo del plano, se aprecia la Casona o Casa Grande que sigue en pie en lo que hoy es la plaza Sagrado Corazón de Jesús.

Figuras 3 y 4. Descampado en el barrio de Prosperidad, Madrid 1980.



Fuente: Escena del filme *Maravillas* (1982).

La prostitución, en este caso infantil, figura de nuevo como rasgo narrativo y relacionado con la decadencia del personaje del padre de Maravillas. Ambos, el padre y el chico entran en conflicto, pues el padre le teme. Se podría interpretar como la brecha generacional registrada en la gran mayoría de los relatos del cine quinquí. En general, se plasma la desesperación de una juventud sin referentes válidos en la generación precedente. A su vez, la droga no cuenta con una presencia relevante en la trama, y el objeto de deseo de los protagonistas consiste en unas joyas robadas. Tampoco figuran armas, solo los indicios de que han sido empleadas, como cuando el coche llega al descampado con el conductor disparado y un hombre fallecido en el interior.

Entre los elementos diferenciales y creativos, se destacan el equilibristismo y la acrobacia, como caminar en el filo de un muro en lo alto, por ejemplo, de la Torre de Madrid. La acrobacia con trasfondo urbano supone un leitmotiv del relato que aporta notas performativas en una voluntad creativa de expresión corporal y una lectura relacionada con el sentir de la juventud en la tesitura del momento.

En este apartado, cabría señalar también a las estéticas arquitectónicas y referencias dialógicas que vinculan el relato con la primera mitad del siglo XX aportando matices adicionales al subtexto. Por ejemplo, en la escena en la que Fernando explica a Miqui en el estudio de fotografía los personajes de relevancia que por él pasaron, recrea un momento emplazado en el Madrid de los años cincuenta y que tiene por protagonistas a quienes dieron nombre a algunas de las calles más importantes o enclaves emblemáticos de la ciudad: «Ortega y Gasset, Hemingway, El Dr. Marañón». La Casona del barrio de Prosperidad es una construcción de los años 30, y el coche que entra en el plano en que el edificio sirve de fondo, presenta una estética vintage que lo acerca a ese pasado en el descampado que frecuentan Maravillas y su pandilla.

3.1.4. *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981)

Tres jóvenes en los primeros años de la veintena —Pablo, Meca, Sebas— y Ángela, una adolescente de 17, se juntan para realizar atracos una vez esta empieza una relación con el primero. Pablo es rubio de ojos claros, mientras Meca y Sebas son castaño y moreno respectivamente. Ángela también tiene el pelo castaño y los ojos de color marrón. Con respecto a la categorización de sus temperamentos, por sus acciones, se infiere que se complementan, pues Meca sería sanguíneo —cálido, amistoso, exagerado—, Sebas colérico —impetuoso, dominante, voluntarioso, líder—, Pablo flemático —tranquilo, confiable, calmado, plácido— y Ángela melancólica —analítica, auto disciplinada, trabajadora—. En lo referente a los recursos económicos, parecería destacar positivamente Ángela, pues, a diferencia de los demás, cuenta con un empleo como camarera al principio del relato, el cual abandona para unirse a la actividad delictiva de la banda. En cuanto a su aspecto, si bien no difiere sustancialmente en vestuario con el resto de los largometrajes de análisis, cabría destacar que la tez de los miembros masculinos de la banda figura particularmente descuidada, con brotes de un acné tardío. Parecería que llevaran una muy mala alimentación o un nocivo estilo de vida. Tal vez, valdría la pena apuntar a la decisión por parte de la dirección de no disimular este aspecto con maquillaje ni efectos, lo que aporta notas estéticas de eminente naturalidad.

Por otra parte, en el filme, no aparecen personajes que ofrezcan contraste generacional, a excepción de la abuela de Pablo, cuyo pueblo visitan él y Ángela cuando van a llevarle un televisor, pero la escena resulta anecdótica y sin continuación. Tampoco se registran rasgos relacionados con la prostitución, ni figuran sexualidades fuera de la heterosexualidad de la pareja principal.

Buena parte de las películas de cine quinqui demuestran un interés explícito por explorar o, cuando menos, evidenciar el trasfondo socioeconómico que lo originaba, apuntando hacia las problemáticas condiciones de vida y de exclusión urbana de los barrios periféricos como uno de los factores clave en el proceso. (Aertsen, 2023, p. 119)

Los planos que muestran las viviendas de los personajes corresponden a la zona de Vallecas, y en una escena icónica, pasean a caballo por el distrito de Carabanchel. Además, visitan el Cerro de los Ángeles en Getafe, donde comparten confesiones sobre sus primeros atracos. Mientras, el bar en el que se conocen, el piso en el que se organizan, así como la última vivienda de Ángela y Pablo se localizan en la Villa de Vallecas. Como se puede consultar en la página web creada por el proyecto FIC-MATUR, la película dirigida por Saura emplaza el primero de los atracos en el que participa Ángela en Alcobendas, al norte de la ciudad, en San Sebastián de los Reyes. El robo en el clímax del filme en el que Pablo es herido por un disparo se sitúa en las cercanías de la Plaza de Ventas, en el barrio de La Guindalera. De este modo, los barrios de los protagonistas, allí donde socializan y hacen vida se encuentra al sur, y donde delinquen, al norte.

Los espacios desérticos donde queman los coches, los descampados donde hacen las prácticas de tiro, los paisajes yermos que a la pareja de novios les parecen hermosos, son otros tantos escenarios que, además de remitir a la citada marginalidad, también contribuyen a una

particular construcción de aquella aura romántica que impregna la trama. (Redondo, 2023, p. 99)

El filme retrata el interior de la vivienda de Pablo que rápidamente compartirá con Ángela, así como el piso en la Villa de Vallecas al que se mudan con las ganancias de los atracos. La diferencia entre ambos espacios resulta subrayada: la primera vivienda es claustrofómicamente pequeña, así como oscura, avejentada y caótica. La segunda residencia es espaciosa, amplia, moderna y luminosa. Será en esta última en la que Pablo perecerá lentamente tras los disparos recibidos y en la que Ángela trata de utilizar el botín del atraco para salvarlo. La mejoría socioeconómica que los actos delictivos han proporcionado a la pareja los atrapa literalmente en el primer desliz. Con el botín al hombro, Ángela sale al descampado para perderse en el mismo. La vida doméstica acomodada puede ser una ambición del personaje quinquí que es configurada como sueño eternamente inalcanzable, mientras el solar se configura como espacio de sociabilidad y pertenencia.

Figura 5. Descampado en Vallecas, Madrid 1980.



Fuente: Escena del filme *Deprisa, deprisa* (1982).

En el apartado de creatividad urbana, cabría señalar las notas performativas desplegadas en la escena en la que Ángela se traviste para realizar los atracos, lo que supone un rito de reafirmación como miembro equitativo de la banda en el contexto de desigualdad que supondría aún la Transición española. En un inicio, tal y como muestra el relato, Sebas se resiste a aceptarla. Pablo, en cambio, se complace al verla caracterizarse antes de efectuar las acciones delictivas de la banda. A su vez, la discoteca que frecuentan proporciona un escenario fílmico para el baile. De nuevo, el personaje de Ángela se sirve del mismo para expresarse corporalmente con sencillos movimientos rítmicos.

En lo referente al empleo que de la música diegética realizan los personajes, se señala el momento en el que Meca pone deliberadamente música en el bar para establecer el tono apropiado en el ambiente y apoyar la iniciativa de Pablo cuando este se dirige a Ángela por primera vez. Estas acciones retratan una voluntad creativa y lúdica relacionada con la expresión corporal y musical.

3.2. Análisis global

3.2.1. Análisis narrativo

En los visionados, se tomaron notas sobre las constantes estilísticas y narrativas en estos filmes. Se procedió a elaborar un cuadro de elementos narrativos reconocibles de la temática quinquí que sirviera de referencia para el reconocimiento de patrones discursivos y convenciones en la construcción de escenarios habituales.

Tabla 2. Cine quinqui: rasgos característicos narrativos

PERSONAJE/S Y PRESENCIAS HABITUALES	Aspecto mediterráneo y caucásico (ángel caído)	Desnudo integral masculino	Prostituto menor de edad	Prostituta de buen corazón	Contraste generacional	Desempleo / falta de formación
ACCIONES	Persecuciones / huidas a la carrera	Persecuciones / huidas motorizadas.	Acciones relacionadas con sexualidad no- normativas	Consumo / tráfico drogas: marihuana, heroína	Romance / carnalidad	Conflicto con la autoridad
ESCENARIOS	Climatología: eterno verano	Interiores: viviendas envejecidas, viviendas de autoconstrucción,	Exteriores: espacios públicos urbanos, descampados	Dicotomía campo / ciudad	Casas acomodadas (contraste), penitenciarios, mercados, farmacias (drogas), vehículos Discotecas	Primeros planos de tecnología propia de finales de los setenta y ochenta

Fuente: Elaboración propia con los datos tomados en los visionados en 2024.

Se confeccionó un cuadro (tabla 2) que recoge una serie de elementos narrativos recurrentes en varias películas representativas del cine quinqui, identificando aquellos que se repiten de manera significativa en sus tramas. En él se destacan perfiles y situaciones típicas de estos filmes. Sin embargo, para comprender a fondo tanto el funcionamiento general de la ciudad como de una ciudad específica en este universo ficcional, resultaba necesario realizar un análisis detallado de sus diversos elementos narrativos.

Por medio del análisis de los largometrajes de la muestra, se obtiene que la franja de edad del personaje quinqui abarca de la adolescencia al inicio de la veintena, y ellas suelen ser algo más jóvenes que ellos. La proyección que se hace de la ciudad resulta, de este modo, marcadamente juvenil. Las protagonistas femeninas suelen presentar características de temperamento melancólico, los masculinos, coléricos y, en ambos casos, se complementan bien con el temperamento flemático como pareja o acompañante. El emplazamiento de estos personajes en el campo como lugar idílico, también difiere. Los desnudos integrales de *El Jaro* y *Muertes en Navajeros* y *Chocolate* respectivamente junto con los rasgos narrativos relacionados con la homosexualidad que ambos filmes contemplan los posicionan en el campo del deseo para una mirada diversa. Ángela y Maravillas en sus respectivos largometrajes, sin embargo, ni lucen una vestimenta o ni un lenguaje no verbal de un erotismo particularmente exacerbado.

Entre otros personajes, la prostituta conjugada con ciertos rasgos edípicos puede resultar habitual en los retratos de la delincuencia juvenil urbana desde el relato escrito por Charles Dickens, *Oliver Twist*. En este caso, se ha registrado su presencia en *Navajeros* y *Maravillas*. En *Chocolate* figuran otros aspectos relacionados con la prostitución, si bien, el largometraje *Deprisa, deprisa* resulta anómalo en este sentido. En el mismo, tampoco se registra la presencia del personaje que ha crecido en la dictadura y se escandaliza, condena o, por lo contrario, se fascina con este tipo de delincuencia juvenil. En el filme dirigido por Saura no se plantea este contraste generacional como ocurre en los otros. Solo figura una escena en la que Pablo y Ángela visitan a la abuela del primero, que vive humildemente en el pueblo a excepción de los pequeños lujos con los que su nieto la obsequia. Una escena similar puede ser detectada en *Chocolate*, cuando El Jato va a visitar a su madre y sus hermanos pequeños para darles algo de dinero. En *Deprisa, deprisa*, la focalización se concentra en la banda protagonista, con énfasis en el personaje de

Ángela. No figura ni un personaje que represente la autoridad o la policía o la ciudadanía. Todo lo que se narra atañe a la banda y, en concreto, a la pareja, por lo que no se les censura ni se juzga desde la diégesis. El escenario se concentra en Vallecas, su barrio, y el sur de Madrid, con puntuales incursiones a otros desplazamientos. De este modo, la periferia aparece subrayada como enclave madrileño de preferencia para estos personajes.

El retrato de Madrid como una ciudad violenta difiere de relato en relato, pues si en todos, algún personaje es agredido y muerto, la violencia como rasgo narrativo va desde la práctica ausencia de armas en *Maravillas* a los atracos a mano armada con víctimas mortales en el proceso en *Deprisa, deprisa*. En *Navajeros* se mezclan las armas blancas con las de fuego, si bien prevalecen las primeras. En *Chocolate* no hay armas de fuego y la violencia se concentra en hurtos anecdóticos, así como el consumo de heroína y el sufrimiento del síndrome de abstinencia. El acto sacrificial en la clausura es ofrecido por estos filmes. Chessman, en *Maravillas*, parece rendirse finalmente, El Jaro atenta a una suerte de suicidio al encararse desarmado a quien le está apuntando con un arma de fuego, Muertes se sacrifica por Jato y Magda y se podría entender que Pablo se sacrifica por Ángela en *Deprisa, deprisa*, pues si se entregan, ganan un ingreso en el hospital para él, pero pierden el botín y la libertad.

3.2.2. Valoración de los factores diferenciales y creativos

Los rasgos identificados como manifestaciones de creatividad urbana están relacionados con la expresión performativa, musical, y, en algún caso, culinaria. Por montaje, banda sonora y coreografía, los robos nocturnos y las peleas matutinas de El Jaro y su banda son presentadas como una suerte de baile, los atracos en *Deprisa, deprisa* un espacio para el acto de travestirse de Ángela y la elevada altura de ciertos edificios de la ciudad, una oportunidad para la acrobacia en *Maravillas*. *Chocolate* ha sido el filme que menos ha generado estos rasgos, pero igualmente también se ha apuntado a algún aspecto diferencial.

La creatividad y la expresión artística en los relatos del cine quinquí convierte la ciudad en un escenario emocional y eficazmente emotivo. Si bien se infiere sobre la carencia de la pertenencia del quinquí y su lugar relegado al solar —un espacio circunstancial sobre el que se edificará en cualquier momento en una ciudad que se expande a un ritmo veloz—, los rasgos de creatividad urbana vinculan su presencia al personaje que siente y se expresa tomando elementos culturales de un escenario que, a la vez, lo invisibiliza y lo margina. Estos rasgos operan en favor del encumbramiento del/la quinquí a lo largo de la narrativa, si bien el final se vaticina trágico en la mayoría de los casos.

4. Conclusiones y discusión

El descampado se presenta como uno de los pocos, sino el único, espacio de pertenencia del personaje quinquí. De las cuatro películas, la más difusa en este aspecto sería *Chocolate*. En la misma, el lugar de pertenencia de Jato y Magda es el campo. Pero en la mayoría de esos relatos, el descampado es también un solar, un espacio en proceso de construcción. Para mantener su acceso al mismo, el personaje quinquí tendría que ser asimilado por una sociedad cuyas reglas trata de subvertir desesperadamente. De este modo, la creación del personaje quinquí resulta intrínseco a la urbe que habita, pero en la que, paradójicamente, no tiene sitio. Esta tesis nutriría buena parte de la estética distópica del cine quinquí de la Transición al mostrar una ciudad que alberga una juventud desconectada de la generación precedente, de la que no recibe apoyo ni recursos.

A su vez, estas películas reflejan un Madrid en expansión arquitectónica e inmobiliaria en la que el descampado figura como una constante. Los vehículos motorizados operan como rasgo narrativo asiduo en los relatos de la temática y también subrayan la magnitud de las distancias. La velocidad con la que conducen coches asiduamente robados marca el pulso de una urbe expansiva. En *Deprisa, deprisa*, además, los trenes operan como un intrigante leitmotiv, y los coches son sacrificados en un rito de incineración tras cada robo.

Según las narrativas del cine quinquí son replicadas, se van incorporando personajes con notas diversas relacionadas con su género, rasgos físicos o nivel socioeconómico de procedencia que transmiten que el espíritu quinquí se expande a la juventud urbanita en su extensión. Entre los personajes masculinos, en cualquier caso, se presentan dos perfiles característicos en sus rasgos físicos: el de aspecto angelical —José Luis Manzano o José Antonio Valdelomar— en contraste con el otro perfil convencional de rasgos marcadamente mediterráneos, como sería el caso de Ángel Fernández Franco o

Jesús Arias Aranzueque. Entre las constantes relacionadas con el vestuario, ellos se caracterizan por los vaqueros acampanados, los polos y las chaquetas vaqueras y de pana. Mientras, los personajes femeninos suelen llevar vestidos, a excepción de los relatos en los que adquieren mayor agencia, como ocurre en *Maravillas* o *Deprisa, deprisa*, en las que también lucen un estilismo similar al de ellos. El corte de pelo tipo casco suele ser habitual en ambos casos. Según el personaje quinquí comienza a ser cualquier hijo o hija de clase obrera, media o, o incluso, media-alta, el empleo del lenguaje coloquial, muy marcado, por ejemplo, en *Perros callejeros*, va disminuyendo progresivamente en largometrajes sucesivos.

Convencionalmente, las tramas se clausuran con el sacrificio del protagonista quinquí, quien, pese a su trayecto delictivo, asciende a la categoría de héroe en el proceso de intentar lograr un sueño de opulencia o, al menos, de mejora económica. Su sacrificio final puede operar en favor de que otros personajes de la banda vivan su amor libremente, —como ocurre en los largometrajes *Chocolate* o *Colegas*— o, simplemente, se retrata a delincuentes y/o drogodependientes a la deriva que terminan por perecer, dejando, en ocasiones, un embarazo en proceso —*Navajeros*, *Perros callejeros*—. Curiosamente, no ocurre lo mismo cuando el peso de la trama recae sobre un personaje femenino, pues suele salir relativamente airoso en la clausura del relato.

En cuanto a la creatividad, en tres de los filmes de análisis se detectaron rasgos narrativos relacionados con la expresividad corporal, la música diegética y la performatividad, por lo que el cine quinquí se plantearía como una narrativa en la que el escenario urbano resulta fundamental, y el retrato del mismo se encuentra vinculado a la creatividad urbana en diversas manifestaciones implícitas y explícitas.

5. Acknowledgements

La publicación es parte de la ayuda JDC2022-049248-I, financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la Unión Europea «NextGenerationEU».

Referencias

- Adam, F. (2016). La ciudad imaginada, el cinema locativo. En F. García García, M. L. García Guardia y E. Taborda-Hernández *IV Congreso Internacional Ciudades Creativas* (pp. 25-35). Madrid, España. <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/30010/1/305990626-Actas-IV-Congreso-Internacional-Ciudades-Creativas-Tomo-I.pdf>
- Aertsen, V. (2023). Espacio filmico, denuncia social y memoria urbana: imágenes de Vallecas en el cine quinqu madrileño (1977-1981). *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 36, 107-123. <https://doi.org/10.63700/1070>
- Alvarado, C. F., y Escobar, W. (2019). Metáfora y metonimia: Estrategias retóricas de organización narrativa. Análisis de caso en el cine clásico y posmoderno. *Signa: Revista de la Asociación*, 28, 373-399. *Española de Semiótica*. <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25058>
- Antoniazzi, S. (2019). La ciudad filmada: cine, espacio e historia urbana. *Biblio3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 24, 1-29. <https://doi.org/10.1344/b3w.0.2019.27278>
- Castelló, J. (2018). Cine quinqu. La pobreza como espectáculo de masas. *Filmhistoria*, (28), 113-128. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/28319>
- Carretero, G. (1980). *Chocolate* [Film]. Bermúdez de Castro P.C.
- Chatman, Seymour. (1990). *Historia y discurso*. Paidós.
- CClift, B. C. (2020). The Uses of Running: Urban Homelessness, Creative Initiatives, and «Recovery» in the Neoliberal City. *Sociology of Sport Journal*, 37(2), 96-107. <https://doi.org/10.1123/ssj.2019-0059>
- Codesido-Linares, V., García, F. G., & Guardia, M. L. G. (2022). Representación de Madrid y Barcelona en los discursos filmicos de la Transición española. *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review/Revista Internacional de Cultura Visual*, 9(1), 123-135. <https://doi.org/10.37467/gkarevvisual.v9.3192>
- De la Iglesia, E. (1980). *Navajeros* [Film]. Figaró Films.
- De la Loma, J. A. (1977). *Perros callejeros* [Film]. Profilmes.
- Dickens, C. (2013). *Oliver Twist*. Cucaña.
- Doğu, T., & Sönmez, S. (2017). Curating urban memories in connecting communities. *SAUC - Street Art and Urban Creativity (repository)*, 3(1), 73 - 84. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i1.66>
- FIC-MATUR. (2022). *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico* (H2019/HUM-5788). https://ficmatur.uc3m.es/mapa_ficmatur.html
- FlixOlé (s.f.). *Las 10 películas 'quinkis' que no te puedes perder*. <https://flixole.com/especial-cine-quinqui/las-10-peliculas-del-cine-quinqui-que-no-te-puedes-perder/>
- Florido-Berrocal, J. Martín-Cabrera, L. Matos-Martin, E. y Robles-Valencia, R. (2015). *Fuera de la ley. Asedios al cine quinqu*. Constelaciones.
- García Lorca, A. M. (1989). *El parque urbano como espacio multifuncional: origen, evolución y principales funciones*. Paralelo 37.
- González Moratiel, S. 2018. La ciudad y la estética: siete maneras de pensar la belleza. *Cuadernos de investigación urbanística*, 121, 1-67. <https://doi.org/10.20868/ciur.2018.121.3828>
- Gutiérrez Aragón, M. (1982). *Maravillas* [Film]. Arándano S. A.
- Hopper, D. (1969). *Easy Rider* [Film]. Columbia Pictures.
- Ibáñez Serrador, N. (1976). *¿Quién puede matar a un niño?* [Film]. Penta Films.
- Imbert, G. (2015). Cine quinqu e imaginarios sociales. Cuerpo e identidades de género/quinqu cinema and social imaginaries. Body and gender identities. *Área abierta*, 15(3), 57-67. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n3.48937
- Kubrick, S. (1971). *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*) [Film]. Warner Bros.
- Larosa, R. (2011). *Los cementerios-parque, ¿espacios de sociabilidad transitoria?* [Conferencia] IV Jornadas de Humanidades. Historia del Arte. «Imaginando el espacio: Problemas, prácticas y representaciones», Bahía Blanca, Argentina. <https://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3669>
- Leal, J. (2018). Música y cine Quinqu. Contextualización y análisis de la banda sonora de las películas de Eloy de la Iglesia: «Navajeros» (1980) y «Colegas» (1982). *Cuadernos de Etnomusicología*, 11. <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-julia-leal.pdf>

- Llorca, J. (2019). El cine como documento de investigación y evidencia de la modernidad urbana. Estado de la cuestión y una propuesta. *Dearq*, 1(24), 182-190. <https://doi.org/10.18389/dearq24.2019.10>
- López, M. (2020). Aproximaciones teóricas a la relación cine-ciudad: profundizando en la imagen cinematográfica de la ciudad. *Revista mexicana de comunicación*, 146-147. http://mexicanadecomunicacion.com.mx/wp-content/uploads/2021/08/no146-147_ensayo_l%C3%B3pez_aproximaciones_te%C3%B3ricas_cine_ciudad.pdf
- López Sangüesa, J. L. (2017). Política y cine policíaco de la Transición española. *Trípodos*, 41, 87-100. https://tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/436
- Madrid Film Office. (s.f.). *Maravillas*. <https://madridfilmoffice.com/produccion/maravillas/>
- Mazzariello, G. (2020). The aesthetic observation - perceptions in the contemporary city. *CAP - Public Art Journal*, 1(1), 35-37. <https://doi.org/10.48619/cap.v1i1.96>
- Mendo, G. (20 de noviembre de 2017). *Los 5 mejores bares de Madrid que sobrevivieron a La Movida*. OKDiario.es. <https://okdiario.com/viajes/5-bares-madrid-movida-51225>
- Merlinsky, G., & Serafini, P. (Eds.). (2020). *Arte y ecología política*. Universidad de Buenos Aires.
- Muttaqin, M. Z. (2023). Street Art and the Struggle for Public Space. *SAUC - Street Art and Urban Creativity*, 9(1), 8 - 11. <https://doi.org/10.25765/sauc.v9i1.567>
- Olaiz, Á. E. (2016). «Cine Quinqui», injusticia y ciudad. *SEMIOFERA, Convergencias y Divergencias Culturales, Segunda Época*, 120-134. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/SEM/article/view/3190>
- Olea, P. (1976). *La Corea*. José Frade.
- Pérez, A. (8 de septiembre de 2021). *Las míticas noches de la Malasaña de los 80 y los 90 en el Café Manuela: tertulias, música, poesía, porros y alcohol*. OK Diario.es https://www.eldiario.es/madrid/somos/malasana/noticias/miticas-noches-malasana-80-90-cafe-manuela-tertulias-musica-poesia-porros-alcohol_1_8280222.html
- Purić, B. (2017). «Kubrick's Neobaroque Spectacle: An Aesthetic Analysis of Artificiality and Violence in "A Clockwork Orange"». *Etnoantropološki Problemi Issues in Ethnology and Anthropology* 12 (2):489-503. <https://doi.org/10.21301/eap.v12i2.7>
- Redondo, F. (2023). «Deprisa, deprisa»: indiferencia y ausencia de futuro entre la Transición y el desencanto. *Volvoreta: revista de literatura, xornalismo e historia do cinema*, 7, 95-101.
- Robles, R. (2016). *El quinqui exploitation como fenómeno cinematográfico en España entre 1978-1985. Aspectos formales, temáticos y técnicos*. [Tesis Doctoral] Universidad de Málaga, Málaga. <http://hdl.handle.net/10630/13330>
- Ronconi, M. (2020). Representation and Reconstruction of Memories and Visual Subculture. *SAUC - Street Art and Urban Creativity*, 6(1), 16 - 33. <https://doi.org/10.25765/sauc.v6i1.238>
- Rosado, R. (8 de octubre de 2021). *Las mejores películas del cine quinqui*. Fotogramas. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a25366500/cine-quinqui-stars-mejores-peliculas-coleta/>
- Sánchez Noriega, J. L. (2015). La dialéctica realidad/fabulación en el discurso fílmico de Gutiérrez Aragón. *Área abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 15(3), 33-43. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n3.48598
- Saura, C. (1981). *Deprisa, deprisa* [Film]. Elías Querejeta.
- Schmidt, V. I., Firpo, L., Vion, D., De Costa Oliván, M. E., Casella, L., Cuenya, L., Blum, G.D. & Pedrón, V. (2010). Modelo Psicobiológico de Personalidad de Eysenck: una historia proyectada hacia el futuro. *Revista Internacional De Psicología*, 11(02), 1-21. <https://doi.org/10.33670/18181023.v11i02.63>
- Summers, M. (1971). *Adiós, cigüeña, adiós* [Film]. Kalender Films.
- Summers, M. (1973). *El niño es nuestro* [Film]. Kalender Films.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas*. Tecnos.
- Trestini, M. L.; Marcano, A. y Talavera, M. (2012). La práctica pedagógica del docente y la tipología de la personalidad de los cuatro temperamentos. *Revista Ciencias de la Educación*, 22(39), 50-69.
- Torres, S. L. (2015). Las contradicciones del cine quinqui en el seno de la reconfiguración del estado neoliberal. En Florido-Berrocal, J. Martín-Cabrera, L. Matos-Martin, E. y Robles-Valencia, R. (Eds.). *Fuera de la ley. Asedios al cine quinqui*. Constelaciones.

Vega, M. (2020). Geografía urbana y cine quinquí. Subjetivación en torno a la ciudad en Navajeros, de Eloy de la Iglesia. *Revista Eviterna*, (6), 54–64. <https://doi.org/10.24310/Eviternare.v0i6.8052>