

# IX JORNADAS DE HISTORIA Y CINE FRONTERAS, DIVERGENCIAS Y OTREDADES



**FRONTERAS, DIVERGENCIAS Y  
OTREDADES  
A TRAVÉS DE LA PANTALLA**



INSTITUTO DE CULTURA Y TECNOLOGÍA

**uc3m** | Universidad **Carlos III** de Madrid

Imagen de portada: ©Jaime Martín-Monzú Vázquez.

Fronteras, divergencias y otredades a través de la pantalla

Antonio Pantoja ORCID: 0000-0003-4848-0448, Beatriz de las Heras  
ORCID: 0000-0003-0289-811X y Fernando Fernández Lerma (eds.)

Instituto de Cultura y Tecnología

Universidad Carlos III de Madrid

Diciembre de 2022

ISBN: 978-84-16829-75-0

Disponible en e-Archivo: <http://hdl.handle.net/10016/35626>



## ÍNDICE

### **1. Introducción**

### **2. Conflictos en la frontera**

*Atravesando Rio Grande: La frontera mexicano-estadounidense a través del Western Hollywoodense.* **Jorge Chaumel** (Asociación para el Estudio de los Exilios y Emigraciones Ibéricas Contemporáneas), pp. 10-29

*Fronteras imaginarias. El conflicto palestino-israelí en el cine.* **Igor Barrenetxea Marañón** (Universidad Internacional de La Rioja), pp. 30-57

*Palestina-Israel: Imágenes visibles sobre fronteras invisibles.* **José Miguel Hernández** (Centro de Investigaciones Film Historia/Universidad de Barcelona), pp. 58-66

*Europa del Este y la caída del Muro de Berlín.* **Eduardo Alonso Franch** (Universidad de Valladolid), pp. 67-80

*L'ange comme figure de l'altérité: un imaginaire de la frontière dans "Les ailes du désir" de Wim Wenders.* **Marion Poirson-Dechonne** (Université Paul Valéry de Montpellier), pp. 81-94

*Representación de nuestras fronteras nacionales y lingüísticas en la ficción cinematográfica española actual.* **Antonia Bordonada** (Universidad de Zaragoza), 95-127

*Berlín, esquina Schönhauser, de las fronteras culturales a las físicas. El significado del cine y la música en el Berlín previo a la construcción del muro.* **Celia Martínez García** (Universidad Internacional de La Rioja), pp. 128-142

*“La vida de los otros” (2006) como una película “de frontera”.* **Iñaki Mendoza** (Universidad Complutense de Madrid), pp. 143-153

### **3. Cultura e identidad. Espacios transfronterizos**

*Marginalidad y fronteras culturales en el cine sobre la Legión Extranjera francesa en el periodo de entreguerras.* **Alejandro Acosta** (Universidad de Barcelona y Universidad Carlos III de Madrid), pp. 155-175

*La frontera es la periferia: el cine kinky como reflejo de la Historia.* **Ricardo Colmenero** (Universidad de Alcalá), pp. 176-184

*Nuevas perspectivas sobre el pueblo selk'nam en el cine de Chile y Argentina.* **Marcos López Beltritti** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 185-198

*Carne de turista: La frontera entre Europa y España a través de “Una vela para el Diablo” (1973).* **Alberto Paz** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 199-209

*Ser una y lo Otro: las enfermas de cáncer como cuerpo-frontera.* **Alba Gallego** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 210-222

*Flechas para posponer el fin del mundo. El cine de los pueblos indígenas como lugar de resistencia y alteridad.* **Soleni Biscouto Fressato** (Universidad Federal de Bahía), pp. 223-235

#### **4. Otras fronteras**

*Lo real y lo ficticio. La representación audiovisual del proceso creativo de un pintor a partir de las películas “Mrs. Lowry & Son”, “Il peccato” y “Helene”.* **Pablo Úrbez** (Universidad de Villanueva), pp. 237-254

*El espacio del otro en la fotografía de “Nada”.* **Elena Valero** (Universidad Complutense de Madrid), pp. 255-277

*Arjé: Delimitar la humanidad fuera del papel. La ley eterna de la representación artística como producto de nuestra época.* **Santiago González** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 278-303

*Cuando Dios se acercó a los hombres: “La frontera de Dios” (César Fernández Ardavín, 1963).* **Fernando Sanz Ferrerueta y Ana Asión Suñer** (Universidad de Zaragoza), pp. 304-316

*La frontera abierta: “Vidros partidos” o la realidad a escena.* **Miguel Rodrigo** (Université Paris 8), pp. 317-334

# *La frontera es la periferia: el cine kinki*

## *como reflejo de la Historia*

Ricardo Colmenero Martínez

(Universidad de Alcalá)

### **1. Introducción y fronteras temporales.**

A lo largo de los últimos años, la nostalgia y la influencia estético-cultural de las últimas décadas del siglo XX han devuelto ciertos subgéneros a las pantallas españolas. Uno de ellos es el *cine kinki* (también conocido como *quinqui*) y que define a un conjunto de películas que reflejan la decadencia de la vida urbana española en los tiempos de la Transición fundamentalmente a través de la criminalidad juvenil. La denominación *kinki* procede del término coloquial *quincalle-ro*. Es decir, del término que designaba a las personas que vivían de objetos procedentes de la basura o de baja calidad. Tiempo más tarde se acogió una segunda acepción que, según la RAE, define al *quinqui* como una *persona procedente a cierto grupo social marginado*.<sup>75</sup>

La edad dorada del subgénero comprende desde finales de los años setenta, tras la muerte de Francisco Franco, hasta mediados de los ochenta cuando experimentó un agotamiento argumental y una pérdida de interés por parte del gran público. No obstante, estas fronteras temporales permiten apreciar que la existencia de este primer *cine kinki* estuvo estrechamente relacionada con los primeros pasos de la democracia en España. En este tiempo se experimentó una fuerte crisis económica que tuvo especial incidencia en los barrios del extrarradio de las ciudades y en los poblados de infraviviendas de la periferia. Así mismo, también constituyó una reflexión contemporánea de los límites que el nuevo régimen político tuvo en materias tan importantes como el bienestar social y la integración de las comunidades procedentes del campo a la ciudad. Ahora bien, la cuestión no era una novedad en el cine español.

---

<sup>75</sup> RAE, Diccionario de la lengua española. RAE

En efecto, ya en los años cincuenta se aprecia la existencia de un problema en la por entonces polémica *Surcos*<sup>76</sup> o en *Sin la sonrisa de Dios*, esta última basada en un texto del futuro director de *cine kinky*, José Antonio de la Loma. Estos dos ejemplos son el reflejo de un cine que, a pesar de la censura que experimentaba, deseaba mostrar una realidad presente en las ciudades españolas. Tal tendencia se extendería en los años sesenta y setenta con películas como *Los golfos*, la cual puede ser considerada una obra *protokinky* que da un paso más a lo que el subgénero será en los años setenta.

De este modo, una primera frontera del *cine kinky* son sus orígenes previos en los que veladamente se mostraba una problemática de una forma, salvo en excepciones como *Surcos*, de una forma edulcorada y en clave paternalista. Dentro del mismo cine católico de la época habrá tramas primarias y secundarias que ofrecerán una solución marcada por la protección de la Iglesia a los más necesitados.

Ya en los setenta, el *cine kinky* tiene su punto iniciático con la película *Perros callejeros* (1977) de José Antonio de la Loma. En ella y en sus dos secuelas (1979 y 1980) se narran las andanzas del *Torete* (Ángel Fernández Franco) y su banda en las calles de Barcelona. Esta saga, y especialmente las dos primeras, fundamentan las bases del subgénero. Son las siguientes:

- Los protagonistas proceden del entorno real que se narra en la ficción. Frecuentemente son también delincuentes y, algunos de ellos, murieron en la vida real jóvenes. Cabe destacar que los principales directores del subgénero, José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia, contaron con un *star system* propio que aparecía en sus diferentes películas.
- Los largometrajes proponen una dialéctica que pretende explicar la razón de los hechos delictivos. Los posicionamientos van desde la misma naturaleza de los protagonistas hasta una responsabilidad colectiva en el aumento de la marginalidad.
- En esa dialéctica hay claramente dos visiones: la de las fuerzas de seguridad del Estado y la de los propios delincuentes.
- La droga está presente de forma directa o indirecta en las películas. Hay casos como el de *Chocolate* (1980), *Juventud drogada* (1977) o *El pico* en el que se constituye como hilo conductor de la trama
- El romance y la amistad juvenil son también parte de la obra. Frecuentemente las relaciones terminan mal o rotas por las circunstancias.
- La música y la estética propias del extrarradio de las épocas son claves.
- El *cine kinky* de los setenta y ochenta ofrece una fuerte carga de violencia y sexo en la pantalla.

---

<sup>76</sup> José Antonio Nieves Conde. *Surcos*



- Barcelona y Madrid son los principales escenarios, tanto los bajos fondos como los barrios de la alta sociedad. Hay alguna excepción, como el rodaje de *El pico* en Bilbao.

En los ochenta debutó en el *cine kinki* Eloy de la Iglesia, quien junto a José Antonio de la Loma se convirtieron en los principales directores del subgénero. En esta década rodó *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El Pico* (1983), *El Pico 2* (1984) y *La estanquera de Vallecas* (1987).<sup>77</sup> El cine de este director se ambientó en las calles de Madrid, salvo *El Pico*, y tenía una fórmula muy parecida a la de las películas de La Loma. Quizá en ellas el elemento automovilístico tenía menor peso, pues las fugas del *Torete* eran uno de los reclamos principales de la saga de *Perros Callejeros*.

Este ciclo de ambos directores culminaría con *Perras callejeras* (1985), la versión femenina de la cinta original, y la cinta crepuscular *Tres días de libertad* (1996). Este largometraje, además de ser la última película de José Antonio de la Loma, constituye un film de transición entre el *cine kinki* contemporáneo a los hechos y la mirada nostálgica que el subgénero adquirió a partir del nuevo milenio. Por lo tanto, la edad dorada del *cine kinki* comprenderá fundamentalmente desde finales de los años setenta hasta el término de los años ochenta.

Más allá de las películas producidas por De la Loma y De la Iglesia, el *cine kinki* también dio otras producciones como *La Corea* (Pedro Olea, 1976), *Juventud drogada* (José Truchado, 1977), *¿Y ahora qué, señor fiscal?* (León Klimovsky, 1977), *Las que empiezan a los 15 años* (Ignacio F. Iquino, 1978), *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1978), *Chocolate* (Gil Carretero, 1980), *Maravillas* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1980), *La patria del Rata* (Francisco Lara Polop, 1980), *Todos me llaman Gato* (Raúl Peña, 1981), *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981), *Barcelona sur* (Jordi Cadena, 1981), *De tripas corazón* (Julio Sánchez Valdés, 1984), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984), *La reina del mate* (Fermin Cabal, 1985), *27 horas* (Montxo Armendáriz, 1986), *El Lute: camina o revienta* (Vicente Aranda, 1987), *El Lute II: mañana seré libre* (Vicente Aranda, 1988) o *Matar al Nani* (Roberto Bodegas, 1988).

Una vez finalizado el ciclo *kinki*, cuyo último título sería *Tres días de libertad*, hubo un hiato en el que el género se situó en un segundo plano. No obstante, conviene reseñar una serie de películas. Entre ellas destacaría *Barrio*, dirigida por Fernando León de Aranoa y protagonizada por un grupo de jóvenes actores que retratan el Madrid del extrarradio a finales de los años 90. En esta ocasión, se refleja una ficción y los protagonistas no son *kinkis* en la vida real a diferencia de las películas más famosas del género.

---

<sup>77</sup> Sobre Eloy de la Iglesia destaca la obra VV.AA. (1996). Conocer a Eloy de la Iglesia. Filmoteca Vasca.

En efecto, el *cine kinky* creó un *star system* de jóvenes procedentes de los barrios del extrarradio que deambularon en la pantalla con mucho éxito. José Luis Manzano, el Pirri o el Torete son posiblemente los tres nombres más famosos de la época. El Vaquilla también apareció brevemente en la adaptación de su vida al cine, *Yo, el Vaquilla*.

La fama traspasó las fronteras temporales e inauguraron el ciclo de cine neo-kinky con *Volando voy*, una película en la que se adapta la vida del *Pera*. Por primera vez se refleja la época dorada del *cine kinky* desde una distancia temporal considerable, ya que este largometraje se realizó en 2006. Ahora bien, *Volando voy* no busca ofrecer un retrato nostálgico de la época, sino la historia de superación del protagonista, que pasó de robar automóviles a ser un reputado piloto de pruebas.

En la siguiente década las adaptaciones fueron progresivamente aumentando el interés por el subgénero con cintas como *Ártico* o *Criando ratas*. Así mismo, el documental *Quinqui stars* reflexionó sobre el legado que este cine ha dejado en las nuevas generaciones a través de la pantalla y la música.

Con *Las leyes de la frontera*, ganadora de premios Goya en la edición del 2021, se registra la nostalgia que esta época crea en aquellos que a día de hoy tienen cuarenta años o más. Es decir, ofrece un retrato ciertamente amable de la cuestión a través de un protagonista que coquetea en un verano con el lado salvaje de la juventud. Finalmente, él tomará un camino y sus nuevos amigos seguirán teniendo problemas con la justicia.

Recapitulando este grupo de películas citadas, el *cine kinky* gozaría de tres etapas vitales. La primera sería su edad dorada en la taquilla y entre el público, la segunda sería una de transición hasta la conformación del *neoquinqui*, una época en la que compartirán el protagonismo películas contextualizadas de forma contemporánea y visiones más o menos realistas de los primeros tiempos.

## 2. La frontera es la periferia

La arquitectura del *cine kinky* tiene su sustrato argumental en los barrios del extrarradio, ya sean o no poblados chabolistas. En este contexto es donde los protagonistas crecen y conforman la cuadrilla de amigos con los que realizan los diferentes actos delictivos. La policía no es bien recibida en estos entornos y se considera la némesis de los protagonistas.

Muchos de estos enclaves ya no existen a día de hoy, bien porque han sido demolidos o porque se han gentrificado a lo largo de las décadas. Así mismo, la delincuencia ha cambiado sus patrones de acción entre la juventud. Por lo tanto, estas películas constituyen un retrato de un tiempo y una época que no volverán. De este modo, el subgénero puede dar pistas a los historiadores de hoy a la hora

de estudiar a la juventud de entonces. Prueba de ello fue el éxito de la exposición *Quinquis de los ochenta* en Madrid y Barcelona en la segunda década del nuevo milenio.<sup>78</sup>

No es casual que *Quinquis de los ochenta* tuviese lugar en ambas capitales. En efecto, Madrid y Barcelona son el escenario principal de la mayoría de películas del subgénero. No obstante, hay excepciones clave, como por ejemplo *El Pico*, que tiene lugar en Bilbao, o *Siete vírgenes* en Sevilla ya dentro del ciclo neoquinqui. La elección de Madrid y Barcelona está vinculada a la existencia de grandes barrios en el extrarradio y diferentes poblados chabolistas. Estos estaban habitados por familias procedentes de un entorno rural y que probaban suerte en la ciudad desde los cincuenta y sesenta. Como se puede observar, los hechos narrados en *Surcos* son un anticipo de la problemática que acaeció en los años setenta tras la muerte del dictador.

A pesar de estos cambios, algunas viviendas y zonas de infraviviendas han sobrevivido al paso del tiempo. En este caso, se puede observar que aunque las generaciones y motivaciones cambian, existe una frontera imaginaria que lleva a los protagonistas a no salir de ese entorno. Un claro ejemplo es la película de *Barrio*, en la que los jóvenes fantasean y se preguntan sobre su futuro incierto a la luz de un puente en la autopista. El lugar de origen es, en cierto modo, la cosmovisión física del mundo reducida a unas cuantas manzanas.

¿Y cuándo se traspasan los muros imaginarios del barrio? Pues frecuentemente se produce ese cambio de escenario a la hora de realizar actos delictivos o, en alguna película, cuando salen de marcha a otras zonas de la ciudad. En estos casos, se produce un encuentro con un entorno distinto en el que en ocasiones no son aceptados. Suelen ser también los lugares en los que la policía detiene a los protagonistas sin que puedan ser encubiertos por sus amigos o familiares.

Por consiguiente, la geografía del *cine kinky* queda reducida mayormente a la ciudad en la que viven los protagonistas. Esto no significa que no existan deseos de marcharse de ella, *Deprisa, Deprisa* o *Los últimos golpes del Torete* son dos ejemplos claros, pero también se produce otra frontera en la propia ciudad. Esta suele estar delimitada por la pugna con la policía en las espectaculares fugas filmadas en una gran porción de largometrajes *kinkis*.

### **3. Lo kinky como cultura**

¿Podemos decir que existe una cultura *kinky* y denotar una influencia en las generaciones posteriores? Esta pregunta surge a raíz del mayor interés por este cine y las figuras que lo conformaron en sus días de gloria. Para comprobarlo, no hace

---

<sup>78</sup> VV.AA. (2009). *Quinquis dels 80*. Cinema, premsa i carrer CCCB.

falta más que acudir a los principales sitios web de vídeos y buscar el nombre de alguno de los protagonistas. La cantidad de homenajes, canciones y fragmentos de las películas *kinkis* es muy notable.

La cultura *kinki* está presente en elementos tan importantes como el lenguaje o el estilo de vida tan característico de los protagonistas. La misma calle les dota de una forma particular al hablar y de entender la propia vida. Su tiempo es el presente y el futuro algo incierto. Quizá se puede decir que en estas películas hay, a la vez, una visión hedonista y nihilista de la vida. Hedonista por un presente sin pasado ni futuro en el que conviven con los placeres y vicios de la vida. Nihilista porque no propone una solución a la problemática social y, normalmente, suelen terminar sus días muertos o en la cárcel. La redención es una quimera y la moral algo difusa en la propia ley de la calle que se forja en estas películas.

La música es también un elemento clave en esta cultura. La Banda Sonora de estas películas se componía del flamenco y la rumba flamenca que tanto éxito tuvo en los años setenta y los ochenta. En la mentalidad de los seguidores de este cine están las letras de grupos como *Los Chichos* o *Los Chunguitos* como principales himnos de la época. Hubo más artistas y más géneros, sobre todo en el cine neoquinqui. Así se aprecia el Ska en películas como *Barrio* o los ritmos urbanos más modernos en *Hasta el cielo* (2021).

#### 4. Otro cine sobre la juventud: la Movida y el cine pop musical

Frente a las propuestas del *cine kinki* conviene recordar y hacer una perspectiva comparada con otro tipo de cine realizado en esta época y que también reflejaba la vida juvenil en las grandes ciudades españolas. Concretamente sería el cine ambientado en la *Movida* y el cine pop musical que reflejaba en la ficción la vida de artistas como los *Hombres G*.

Las pretensiones de este cine eran distintas, aunque realmente se puede decir que es un testimonio histórico reseñable de lo que significaba ser joven en aquel tiempo. Así películas como *Pepi*, *Luci* y *Bom* reflejaban el carácter desenfadado de la *Movida* y sus pretensiones culturales en clave rupturista con las propuestas musicales previas. El cine pop musical, en cambio, respondía a una tradición que en cierto modo podría enraizarse con el lenguaje del cine ye-ye sesentero. Es decir, el esquema de estas películas era ofrecer una trama ligera con elementos románticos o cómicos y actuaciones del grupo en cuestión. Sin duda, la influencia del estilo que el director Richard Lester infundió en sus películas con los *Beatles* se palpa en este subgénero.

Más allá de las tramas argumentales, estas dos manifestaciones cinematográficas son también la representación de otra frontera sociocultural. Es decir, los protagonistas de estas películas procedían fundamentalmente de una clase media

o clase media-alta que rompía con los cimientos de la generación anterior a ellos. En el *cine kinki*, en cambio, la juventud en varias ocasiones seguía el mismo destino que sus ancestros había tenido: el pillaje, la delincuencia o simplemente la supervivencia en el día a día.

No es casual que películas como *Juventud drogada* o *Chocolate* sean los dos testimonios en los que se mezclan estas dos fronteras, pues en ambos largometrajes se refleja el drama de la drogodependencia que atacó tanto a los más favorecidos como a los más pobres. Por eso, en estas cintas se ve como gente de una clase media cae en el vicio de la droga y sufre sus efectos.

La ruptura de la frontera podría también manifestarse en una eterna finalidad propia de la juventud: la diversión hedonista. Así, tanto cintas más pop como *A tope* o *El rollo de septiembre* o la última aventura del Torette (la más cómica de las tres películas de *Perros Callejeros*) narran las experiencias de una generación que gozaba de una mayor libertad y deseaba disfrutar del momento al máximo. Ese *no future, no tomorrow* tan punk se puede palpar en ambos subgéneros.

## **5. La mujer en el cine kinki**

El papel de la mujer en el *cine kinki* no ha sido estudiado con detenimiento y en consecuencia no hay un estudio específico de género sobre la materia. No obstante, el visionado de las diferentes películas catalogadas como *kinkis* suelen ofrecer un relato protagonizado por varones y las mujeres se encuentran en un segundo plano. El machismo es palpable tanto en el trato de los protagonistas a las chicas como su figuración en la trama del largometraje. En este punto, *Los violadores del amanecer* es la cinta en la que se observa de una forma mucho más explícita ese trato vejatorio hacia las mujeres.

No obstante, el subgénero contó con películas protagonizadas por mujeres. Posiblemente la más famosa es *Perras callejeras*, en la que el director José Antonio de la Loma quiso intentar repetir la fórmula de las películas del Torette mediante un elenco de tres chicas que se inician en la delincuencia. A pesar del esfuerzo, *Perras callejeras* ofrece una trama en la que se repiten ciertos patrones estereotípicos en la imagen cinematográfica de la mujer. Probablemente el más destacado es la intervención del policía enamorado de una de las tres delincuentes en el desarrollo de la trama.

En *Fanny Pelopaja* y *Barcelona sur* las tornas cambian y se ofrece la visión de dos mujeres protagonistas con un motivo claro en su desarrollo argumental. Así, en la primera el *leitmotiv* es la venganza del asesinato de su novio y en la segunda la búsqueda de su pareja. De este modo, y teniendo en cuenta las particularidades sociales de la época de filmación, ambas películas ofrecen un retrato

innovador en el que la mujer salva o cobra justicia frente a los villanos masculinos. No son rescatadas, sino que rescatan.

Por último, es necesario recordar el papel de Ángela (Berta Socuellamos) en *Deprisa, deprisa* y su progresiva evolución a lo largo de la trama. De este modo, la protagonista femenina parece encontrarse en un segundo plano frente al líder masculino de la banda (Pablo), pero en el final ella se marcha tras la muerte de su pareja sola con el dinero y se ofrece al espectador la imagen de una mujer capaz de reiniciar su vida sin ninguna clase de paternalismo masculino.

## 6. Filmografía

- Olea, P. (1976) *La Corea*. José Frade P.C.
- Truchado, J. (1977). *Juventud drogada*. IFI Producción
- Klimovsky, L. (1977). *¿Y ahora qué, señor fiscal?* IFI Producción.
- De la Loma, J.A. (1977). *Perros Callejeros*. Films Zodíaco-Profilmes y C.B. Films
- Ferrés Iquino, I. (1978) *Las que empiezan a los 15 años*. IFI. Producción
- Ferrés Iquino, I. (1978). *Los violadores del amanecer*. IFI Producción
- De la Loma, J.A. (1979). *Perros Callejeros 2*. Films Zodíaco y Prozesa
- De la Loma, J.A. (1980). *Los últimos golpes del Torete*. Films Zodíaco
- De la Iglesia, E. (1980). *Navajeros*. Fígaro Films y Aquarius Films.
- Carretero, G. (1980). *Chocolate*. Bermúdez de Castro P.C.
- Gutiérrez Aragón, M. (1980), *Maravillas*. Arándano S.A.
- Lara Polop, F. (1980). *La patria del Rata*. Eva Films
- Peña, R. (1981). *Todos me llaman Gato*. Ajax Films
- Saura, C. (1981). *Deprisa, deprisa*. Elías Querejeta P.C. y Les Films Molière.
- Cadena, J. (1981), *Barcelona sur*. Fígaro Films y Fígaro México
- De la Iglesia, E. (1982). *Colegas*. Ópalo Films.
- De la Iglesia, E. (1983). *El Pico*. Ópalo Films y Gaurko Filmek.
- De la Iglesia, E. (1984). *El Pico 2*. Ópalo Films.
- Sánchez Valdés, J. (1984), *De tripas corazón*. Ópera Films.
- Almodóvar, P. (1984), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Tesauro S.A. y Kaktus P.C.
- Cabal, F. (1985), *La reina del mate*. Fígaro Films.
- De la Loma, J.A. (1985). *Perras callejeras*. Golden Sun S.A.
- De la Loma, J.A. (1985). *Yo, el Vaquilla*. Golden Sun S.A., Jet Films S.A. e In-Cine S.A.
- Armendáriz, M. (1986). *27 horas*. Elías Querejeta P.C.
- De la Iglesia, E. (1987), *La estanquera de Vallecas*. Ega Medios Audiovisuales.

- Aranda, V. (1987), El Lute: camina o revienta.
- Aranda, V. (1987), El Lute II: mañana seré libre.
- Bodegas, R. (1988) Matar al Nani.
- De la Loma, José Antonio (1996). Tres días de libertad. Stars Lighting S.L.
- León de Aranoa, F. (1998). Barrio. Canal Plus España y otros.
- Rodríguez Librero, A. (2005). Siete vírgenes. Tesela Producciones, Canal Sur y Canal Plus España
- Albadalejo, M. (2006). Volando voy. Bailando en la Luna, Canal Plus España y otros.
- Velázquez, G. (2014). Ártico. Escorado Producción.
- Salado, C. (2016). Criando ratas.
- Córdoba, J.V. (2018). Quinqui stars. Movistar Plus, Dexiderius P.A. y otros.
- Calparsoro, D. (2020). Hasta el cielo. ICAA, RTVE, Movistar Plus y otros.
- Monzón, D. (2021). Las leyes de la frontera. A3M Cine, Ikiru films, Las Leyes de la Frontera, La Terraza Films.

## **7. Bibliografía.**

- Domínguez, I. (2022). Macarras ibéricos: Una historia de España a través de sus leyendas callejeras. Akal.
- González del Pozo, J. (Ed.) (2020). Quinqui Film in Spain: Peripheries of Society and Myths on the Margins. Anthem Press.
- RAE, Diccionario de la lengua española. RAE
- VV.AA. (1996). Conocer a Eloy de la Iglesia. Filmoteca Vasca.
- VV.AA. (2009). Quinquis dels 80. Cinema, premsa i carrer CCCB.
- VV.AA. (Ed.) (2015). Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqui en la Transición español. Comares.
- Whittaker, T. (2020). The Spanish Quinqui Film: Delinquency, Sound, Sensation. Manchester University Press.