

# **Geografía urbana y cine quinquí. Subjetivación en torno a la ciudad en *Navajeros*, de Eloy de la Iglesia**

## **Urban geography and quinquí cinema. Subjectification around the city in *Navajeros*, of Eloy de la Iglesia**

Miguel Vega Manrique

Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, España  
(miguel.vega@estudiante.uam.es)

---

Recibido el 30 de julio de 2019; revisado el 15 de agosto de 2019; aceptado el 23 de agosto de 2019; publicado el 09 de septiembre de 2019

---

**RESUMEN:** El objetivo de este ensayo de investigación gira en torno a dos ejes: la representación de las subjetividades quinquí en el régimen escópico de la película *Navajeros*, de Eloy de la Iglesia, y la aproximación a las políticas de urbanización del franquismo-postfranquismo como motor de los cambios demográficos en las ciudades y como práctica condicionante de las conductas humanas en la sociedad del momento. Para ello, una película como *Navajeros* resulta de gran interés tanto por la escenificación de la violencia en el entorno urbano del Madrid postfranquista, como por las relaciones que establece entre diferentes arquitecturas y espacios geográficos de la ciudad.

**PALABRAS CLAVE:** urbanismo, cine quinquí, postfranquismo, posmodernidad.

**ABSTRACT:** The main point of this essay revolves around two axes: the representation of the quinquí subjectivities in the escopic regime of the *Navajeros* film, by Eloy de la Iglesia, and the approach to the urbanization policies of postfranchism as the engine of demographic changes in cities and as a conditioning practice of human behavior in today's society. For this, a film like *Navajeros* is so interesting both for the staging of violence in the urban environment of Madrid and for the relationship it establishes between different architectures and geographical spaces of the city.

**KEYWORDS:** urbanism, quinquí cinema, postfranchism, postmodernity.

## **Introducción: del régimen franquista a la cultura quinqu**

«Españoles, Franco ha muerto» eran las cuatro palabras que a las diez de la mañana, el día veinte de noviembre del año 1975, salían de la boca de Carlos Arias Navarro, presidente del Gobierno durante la dictadura franquista, para anunciar la defunción del dictador. Este suceso y su continuación directa, la Transición, que prometían romper con un pasado gris aún vigente, siguen levantando en la actualidad agrias fricciones entre los diferentes actores del debate teórico y político. Los acontecimientos que marcan el curso de la historia no son solo los hitos de un relato o de una particular lectura del pasado; algunos también proyectan su fantasma sobre el porvenir de una comunidad, de una nación o de un estado, abduciendo múltiples singularidades bajo el dominio de una legitimidad suprema. Cómo y dónde se sitúan los agentes que producen el discurso será determinante a la hora de abordar con cierta perspectiva crítica el advenimiento de un momento histórico, una época o cualquier problemática derivada del mismo acontecer.

Las nociones de cambio y consenso como seña de identidad a lo largo de la década comprendida entre 1975-1985, la Transición, han sido puestas en tela de juicio en repetidas ocasiones. El desenfado de la Movida Madrileña eclipsó el resto de manifestaciones culturales por su sintonía con un discurso laxo y generoso en dosis de maquillaje. Sin embargo, el nacimiento de la democracia no solo se produjo sobre un escenario repleto de pelos cardados, extravagantes manifestaciones de liberación sexual y música pop, que ejemplifica el tardío complejo de modernidad dominante en la así llamada “cultura de la transición” (Martínez, coord., 2012).

Las políticas socio-económicas del franquismo y su consecuente impacto en la población española hicieron imposible un antes y un después tras la muerte del caudillo. Unas instituciones anquilosadas en el régimen dictatorial, con escasa apertura en sus órganos de poder y reacias a introducir cambios fueron definitorias para la consolidación de la democracia. Si los años setenta supusieron una época para el avance de las conductas delictivas y el aumento de la inseguridad ciudadana, los medios destinados a solventarla e instaurar el estado del bienestar tomaron las riendas del asunto incrementando la represión a través de los cuerpos de seguridad del estado.

El cine quinqu, relegado a subgénero del *underground*, registró entre 1978 y 1985 unas treinta películas, casi todas ellas a cargo del tándem José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia. A pie de calle, 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 de

consumo, y de las drogas un éxodo desesperado hacia cualquier horizonte ajeno a la cruda realidad. Desde hace unos años hemos podido observar una recuperación del universo quinquí a través de alguna exposición<sup>1</sup>, novelas<sup>2</sup>, biografías<sup>3</sup>... que han alimentado de nuevo la mitología del fenómeno con diferente fortuna y rigor. Al margen de toda crítica que no nos ocupa en este momento, estas manifestaciones dan cuenta de un retorno que posibilita a día de hoy acercarse al nacimiento del régimen democrático en clave contra-hegemónica.

Con el presente ensayo ahondaremos en un filón del tema escasamente tratado respecto a lo quinquí, salvo algunas menciones colaterales<sup>4</sup>: las políticas de urbanización del franquismo-postfranquismo como motor de los cambios demográficos en las ciudades y como práctica condicionante de las conductas humanas en la sociedad del momento. ¿De qué manera afecta la planificación urbana al comportamiento de los individuos que la habitan? ¿Es la ciudad, junto a los elementos que la configuran, una geografía autónoma y definitoria para el bienestar de sus habitantes? ¿Puede verse condenada a la marginación una clase social por su falta de integración en el contexto urbano? El discurso de la seguridad y el orden público responden a un proceso de “abyección” de sí por el que la sociedad convulsa por la violencia de la transformación social expulsa y elimina al “otro” para unirse al devenir normativo del bienestar. Para ello, una película como *Navajeros* resulta de gran interés tanto por la escenificación de la violencia en el entorno urbano del Madrid postfranquista, como por las relaciones que establece entre diferentes arquitecturas y espacios geográficos de la ciudad.

## Postfranquismo v.s. Posmodernidad

Entre el cielo que amenaza tormenta y los montículos de tierra firme, una imponente mole de ladrillo visto con pequeñas hileras de ventanucos nos interpele en la primera secuencia de *Navajeros*. Después de un corte, aparece El Jaro en una zona interior visitando a su hermano. Cuando inician el diálogo, con la cara del protagonista tras las rejas, se despeja cualquier duda respecto al entorno en que sucede la acción. La cárcel de Carabanchel, edificio levantado por el régimen franquista y demolido en 2008, impone su configuración arquitectónica en primer plano delimitando entre un afuera-adentro alegórico la zona de conflicto. Si centramos nuestra mirada en los planos de la

---

<sup>1</sup> Véase: Amanda CUESTA y Mery CUESTA (2009). *Quinquís dels 8.*, Barcelona: CCCB.

<sup>2</sup> Javier CERCAS (2012). *Las leyes de la frontera*, Barcelona, Mondadori.

<sup>3</sup>La vida del actor más reputado del cine quinquí, José Luis Manzano, ha sido rescatada recientemente por Eduardo FUEMBUENA (2017). *Lejos de aquí*. Albacete: Uno.

<sup>4</sup>Estas menciones aparecen en los ensayos recogidos en: VV. AA (eds.) (2015). *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*. Granada: Comares.

cámara, no identificamos cuál de los dos está preso; ambos parecen reclusos dentro de las mismas instancias penitenciarias.

- Hermano: ¿Qué pasa, que tú no estás en la vida o qué?
- El Jaro: Yo estoy donde me han dejao [sic.]. (de la Iglesia, 1980).

Eloy de la Iglesia comienza así una narración donde los jóvenes quinquis transitan del interior al exterior de un territorio hostil, que se hace extensivo al conjunto de una clase social emergente en las ciudades de la España postfranquista. La primera imagen desde las afueras, zona de confort y seguridad, se contrapone al interior del centro donde tiene lugar la reclusión o directamente la muerte del sujeto. Pese al impacto ineludible sobre los más jóvenes, la situación vivida en las afueras de las ciudades afectó a toda una comunidad procedente, en su inmensa mayoría, de la emigración agrícola de las zonas rurales.

En el año 1957, el descontrolado crecimiento demográfico se encontraba con la Ley del Suelo y la creación del Ministerio de la Vivienda (dedicados a la arquitectura y al urbanismo) como alternativa para acceder a viviendas públicas subvencionadas. La Ley del Suelo regulaba los derechos y obligaciones de propietarios de la tierra y suponía el punto central para el Derecho Urbanístico. En ese momento tomaría forma un nuevo modelo estructural de ciudad donde aflorarían los barrios de chabolas y los suburbios, acentuando la segregación por clases y estratos sociales.

Teniendo en cuenta las consideraciones contemporáneas al periodo por parte de la crítica estadounidense y posteriormente canadiense Jane Jacobs, 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. Al mismo tiempo, las alternativas de «promocionar la diversidad, rehabilitar los barrios bajos, nutrir calles animadas, no son hoy reconocidos como objetivos específicos de la urbanización de las ciudades [...] los urbanistas y los organismos encargados no poseen ni tácticas, ni estrategia para estos fines» (Jacobs, 1961, p. 359). De esta manera, llegamos a la situación de colapso donde la corrupción y la especulación inmobiliaria en los años setenta culminan con una crisis económica, el crecimiento desmesurado del paro y la expansión de la delincuencia juvenil.

Gran parte de la película *Navajeros* se desarrolla en este ambiente de cambios urbanísticos, en uno de aquellos distritos madrileños que aunaba varios barrios: San Blas-Canillejas. La brecha socio-económica de estas “bolsas de pobreza” respecto a otras zonas de la ciudad no dejaba de aumentar, mientras los nuevos procesos de producción se iban configurando en torno al avance del

capitalismo. La crítica de arte y comisaria de la exposición *Quinquís dels 80*, Amanda Cuesta, apuntaba tras su investigación del contexto: «Lejos de resolver los problemas sociales derivados de la inmigración masiva y el desarraigo, estas soluciones urbanísticas no hicieron más que trasladarlos a la periferia y maquillarlos, en lo que se vino a llamar popularmente chabolismo vertical» (Cuesta, 2015, p. 5). En una escena de la película que venimos analizando, el periodista interpretado por José Sacristán que hace de narrador a través de una voz en *off* y nos comunica el pensamiento de Eloy de la Iglesia comenta: «En total, el 88% de los menores detenidos eran hijos de obreros» (de la Iglesia, 1980)<sup>5</sup>.

Germán Labrador describe en su texto *La habitación del quinquí*, tal vez el más lúcido ensayo recogido en el volumen *Fuera de la ley* (VV.AA., eds., 2015), cómo se interrelacionaban los diferentes actores de la escena en las ciudades:

Burgueses y criados, clases medias y quinquís: sus ficciones compartidas los ordenan en pares gemelos de personajes sociales que expresan su radical oposición y, al tiempo su dependencia, el miedo y el deseo de una común exposición a la violencia que late y atraviesa la estructura de esos cuartos traseros (Labrador, 2015, p. 28).

Paralelamente al contexto nacional, más allá de nuestras fronteras el Occidente desarrollado vivía el auge del posmodernismo. Para abordar la cuestión nos serviremos de los presupuestos teóricos de Frederic Jameson, que realiza un análisis transversal y pormenorizado de los diferentes ámbitos de la cultura en su libro *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado* (2008). Según Jameson, «el posmodernismo no es la pauta cultural dominante de un orden social completamente nuevo [...] sino tan solo el reflejo y el concomitante de otra modificación en el sistema capitalista» (2008, p. 15), cuya tarea ideológica ha de ser «coordinar nuevas formas de práctica y de hábitos sociales y mentales» (2008, p. 18).

Al final de la introducción que abre la serie de tres volúmenes, Jameson remarca que un avance del capitalismo responde a formas específicas acorde al territorio nacional en que se desarrolle. A partir de los sesenta, con el posmodernismo estadounidense, la renovada atención a la arquitectura vendría a cambiar las concepciones respecto al espacio construido o reconfigurado. Toda monumentalidad moderna dará paso a una laxitud en las edificaciones, con tendencia a la suspensión en el espacio posmoderno. Finalmente, conviene tener presente que para potenciar una utilización productiva del concepto “posmodernismo”, hemos de situarlo no al comienzo, sino al final de los debates histórico-teóricos (Jameson, 2008).

---

<sup>5</sup> En esa misma escena se aportan otros datos más detallados acerca de la situación de los menores con cargos penales: el 2% provenía de zonas lujosas, el 5% de zonas bien situadas socialmente, el 19,5% casos de tipo medio y el 73,5% eran muchachos que vivían en los suburbios (de la Iglesia, 1980).

En el caso particular de España, el inicio del posmodernismo se correspondería directamente con el periodo postfranquista que da comienzo en el año 1975 y concluiría una primera etapa con la llegada del gobierno socialista en 1982. «La herencia franquista dejaba un sistema fuertemente basado en la versión más represiva y punitiva, donde los abusos y los malos tratos a los presos estaban a la orden del día» (Cuesta, 2015, p. 21). Germán Labrador se posiciona «en favor de la densidad significativa que lo quinquí alcanza cuando se interpreta socio-históricamente [...] como un laboratorio político de primera magnitud para el desarrollo de imaginaciones alternativas del proceso de transición a la democracia» (Labrador, 2015, p. 40).

Nos retrotraemos ahora a la primera escena de *Navajeros*, en la cual el director cinematográfico hace de la cárcel un lugar más que simbólico donde van a converger los diversos puntos comunes de aquellos estratos sociales más desfavorecidos del contexto posmoderno-postfranquista. Si «lo posmoderno busca ruptura» (Jameson, 2008, p. 11), en el estado español las rupturas no fueron tales ni tan prontas. Hallamos en el dualismo quinquis-postfranquismo una tensión central del periodo de cambio hacia la democracia, donde la inseguridad ciudadana dominaba la opinión pública y generaba un marco ideológico en que los elementos marginales van a ser reprimidos por atentar contra el mito del bienestar democrático.

Las subjetividades de adolescentes excluidos, sin ninguna barrera legal ni medios para formar parte de un mundo ajeno a su condición, tienen su momento de paradójica gloria con la eclosión del cine quinquí. En las películas de Eloy de la Iglesia el subversivo erotismo pasoliniano adquiere connotaciones específicas cuando presenta los sujetos-quinquis entre robos que sacian el éxtasis del naciente consumo y la desesperación más absoluta ante la ausencia de expectativas reales para un mañana. A la par de una sexualidad transgresora, la violencia que surca los cuerpos del cine quinquí tiene connotaciones de inmediatez y finitud acordes al contexto que marca el acontecer de su esfera social. Como en el poema de Leopoldo María Panero: «salir de la cloaca es solo un artificio/es nuestro destino vivir entre las ratas». La condena es ineludible para todos aquellos extraños al cauce impuesto por el sistema.

En general, los quinquis fueron una generación perdida desde el origen, desposeídos en todo momento de posibilidades de reinserción y muertos en su mayor parte a manos de la policía o en las prisiones del estado atestadas de SIDA, heroína y represión. Con su historia accedemos a la trastienda de un país con ansias de modernizarse que no iba a perdonar ninguna intromisión en su camino hacia la posmodernidad. A pesar de los damnificados por sus atracos a viviendas, robos de bolsos y otras formas de delinquir, las verdaderas víctimas desaparecieron del mapa para siempre

con inestimable colaboración entre instituciones, medios de comunicación y deseos de progreso – aunque el fantasma, en ocasiones, parece que sobreviva–.

### **La ciudad como escenario de la delincuencia juvenil**

Al comienzo de la película *Navajeros*, la banda de El Jaro (3+1) recorre en la noche la ciudad delinquiendo sin miedo alguno. La pericia del montaje acompaña las escenas de tirones, hurtos, destrozos en tiendas...con el fondo musical de un vals de Tchaikovsky: *La bella durmiente*. En efecto, mientras Madrid duerme, los quinquís ejecutan sus delitos y acceden al terreno que su condición les niega. En la clandestinidad, a la luz de las farolas y por calles desiertas, los jóvenes echan un pulso al incipiente capitalismo de consumo y al régimen neoliberal invirtiendo las normas. Uno de ellos revienta el escaparate de *El Corte Inglés* con una barra de hierro y consigue vía libre hacia los objetos de deseo (aparatos de radio, instrumentos musicales) que el mercado le ofrece. Sin duda, 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.

Las similitudes de esta escena, tanto por la violencia que ejercen los personajes como por sus características cinematográficas –escúchese la novena sinfonía de Beethoven–, nos hace relacionarla con la película de Stanley Kubrick: *La naranja mecánica* (1971). En ambos casos, la configuración del espacio urbano incide directamente sobre las conductas delictivas de los personajes –aunque la procedencia de clase sea distinta– al servicio en parte de una crítica a los diferentes tipos de planificación urbanística.

La superficie de la ciudad –Madrid en el caso de *Navajeros*– es la zona donde tiene lugar la configuración de las subjetividades y el espacio de interacción para las mismas; por tanto, para dilucidar ciertas claves asociadas a la proliferación de la delincuencia juvenil en los entornos urbanos que filma el cine quinquí debemos centrar la atención en la forma de articularse de las urbes. Como definición del término ciudad nos serviremos de Deyan Sudjic y su reciente publicación *El lenguaje de las ciudades* (2016). Atendiendo a las dificultades e imprecisiones que pueden surgir al abordar la cuestión, el escritor británico considera que:

Una ciudad la configuran personas, dentro de las fronteras de las posibilidades que esto ofrece y, por tanto, tiene una identidad distintiva, que consiste en mucho más que una aglomeración de edificios.

Clima, topografía y arquitectura forman parte de lo que crea esa distinción, igual que sus orígenes (Sudjic, 2016, p. 11).

Con respecto a esta posición, la naturaleza de las ciudades se vincula a factores muy diversos como pueden ser el sistema de transporte, la solvencia económica, la situación política y el empleo, o los modos de vida de sus habitantes. Por otra parte, para Sudjic comparten la misma importancia el diseño y la construcción de los edificios a la hora de conducir los diferentes modelos de interacción social; junto a las estructuras materiales se encuentran las ideas que los sustentan (Sudjic, 2016). A un nivel más general de configuración, «las fronteras de las ciudades se pueden convertir en profecías autocumplidas [...] definen la forma en que interactúan los distintos niveles de gobierno para hacer que funcione una ciudad» (Sudjic, 2016, pp. 24-25).

*Navajeros* es un retrato de la vida que alterna las relaciones afuera-adentro en el Madrid de finales de los setenta, poniendo el foco en la alienación que la ciudad ejerce sobre unos sujetos, casi siempre menores, carentes de toda posible integración en el contexto socio-político que les circunda. Este suceso cuestiona los cimientos de la propia ciudad, dejando entrever una crisis de concepción del modelo que se evidencia sobre todo en el modelado de sus contornos. Retomando la perspectiva crítica de Jane Jacobs en *Muerte y vida de las grandes ciudades* (1961): cuando se modifica el uso de los contornos físicos de una ciudad, la actividad de los mismos cambia. La diversidad en las actividades, así como en el tipo de usuarios que tejen las redes de interacción, son importantes motores para eludir el deterioro de ciertas zonas y prevenir la criminalidad y el rechazo:

en la vida real los entornos diversificados tienen el poder real de inducir un continuo flujo de actividad y vida. La variedad arquitectónica superficial puede dar una apariencia de diversidad, pero sólo un contenido genuino de diversidad económica y social, que resulte en gente con horarios distintos, tiene significado para [...] el poder de darle la bendición de la vida (Jacobs, 1961, p. 132).

Tales consideraciones nos permiten poner en cuestión la problemática derivada de las políticas desarrollistas del régimen de Franco respecto a la vivienda, que hacinó en suburbios del extrarradio a ingentes núcleos de población que compartían un idéntico perfil social definido por la carencia de arraigo y la pobreza. Ante semejantes condiciones, la ciudad de los setenta pagó estas políticas del suelo a un elevado precio. Y como vemos en algunas de las imágenes más características de *Navajeros*, el coste también lo sufrieron los chavales que el centro urbano segregaba de sus inmediaciones, condenando en parte su existencia al camino delictivo, con todo lo que esto suponía.



En los planos situados a las afueras, en una explanada sobre el cementerio madrileño de La Almudena, podemos observar la estratégica colocación de los sujetos en la cámara componiendo una estructura escenográfica tripartita: suburbios-afuera, cementerio, ciudad-adentro. Cruzar la frontera, a la vista está, llevaba consigo el peligro de muerte, cuyo destino final era altamente probable que acabara en la cárcel o en el cementerio. Frente a la ausencia de expectativas, los quinquís de barrio asumieron su destierro e hicieron de la suya una existencia de riesgo y extrema condición violenta; fluctuaban constantemente rebasando los límites físicos, dejando atrás su hábitat de reconocimiento para adentrarse en las entrañas de la gran ciudad. Cuando pisan la zona centro, las escenas se suceden en la cinta con una carga de tensión ajena a los momentos del exterior en el suburbio.

El Parque del Buen Retiro, junto a un centro comercial, son dos de los escenarios que llaman la atención del *film*. En ambas secuencias dominan la violencia y el suspense. Al mismo tiempo, también presentan entre sí la característica interior-exterior, que en la segunda estampa adquirirá unas connotaciones diferenciales y merecedoras de una atención especial recuperando la teoría de Frederic Jameson:

El posmodernismo [...] continuó con la abolición de [...] la distinción entre el interior y el exterior [...] Las antiguas calles, entonces, se convirtieron en pasillos de un centro comercial el cual [...] se convierte en modelo y emblema, en la estructura interna secreta y el concepto de la ‘ciudad’ posmoderna (Jameson, 2008, pp. 160-161).

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-quinqui allanar un santuario del emergente posmodernismo. El centro comercial se revela como lugar predilecto para la socialización de la “clase media” urbanita. La presencia continua e incisiva del poder represor amenaza la libertad de movimientos de los individuos procedentes del extrarradio, siempre condicionados por sus planes para delinquir. Junto al progresivo aumento de las dinámicas del capitalismo de consumo, el universo quinquí ve precipitarse sobre su existencia la sombra represiva de las fuerzas policiales dispuestas a mantener el orden ideal para la consolidación del régimen democrático capitalista.

## **Conclusiones**

La alteridad de lo quinquí frente a lo normativo-legal de la vida en comunidad problematiza, desde la toma de decisiones de la planificación urbanística, los diferentes elementos constructivos de la metrópoli madrileña. Aludiendo al ensayo de Eduardo Matos-Martín *Entre la exclusión y la*

*inclusión: cultura quinquí y los años 80 en Navajeros* de Eloy de la Iglesia es la del quinquí «una existencia cuya realidad no coincide con los relatos del bienestar o del progreso ni con otros mensajes idílicos de la historia oficial» (Matos-Martín, 2015, p. 106). Finalmente, llegamos a la conclusión de que la marginalidad que impulsa unas conductas delictivas como las de los quinquís en los setenta-ochenta viene determinada por configuraciones urbanísticas externas al devenir social y a las necesidades de una población que debe convivir compartiendo los mismos bordes sobre la geografía urbana de una ciudad. «La monotonía es el enemigo más acérrimo de la actividad múltiple, y por tanto de la unidad funcional. Como ocurre en un Territorio, urbanizado o no, nadie de fuera puede sentir una identidad natural de intereses con él o con lo que contiene» (Jacobs, 1961, p. 160).

Los postulados críticos de Jacobs y su minucioso análisis en cuanto a los comportamientos cívicos y delictivos dentro de las fronteras de una ciudad, aplicados al contexto histórico-social del postfranquismo, cuestionan el estado del bienestar durante la Transición y la efectividad de los planes llevados a cabo por el Ministerio de la Vivienda en la época de la dictadura franquista. Las subjetividades de los jóvenes quinquís en evidente peligro de exclusión se ven condicionadas por un escenario incapaz de garantizar la convivencia segura ante el avance del posmodernismo en democracia, frente a los lastres de unas políticas socio-económicas del anterior sistema de gobierno. Al final de *Navajeros* El Jaro, con 16 años, muere por un impacto de bala a manos de un vecino en las inmediaciones de una zona residencial. El delincuente madrileño más célebre convertido en mito por el actor José Luis Manzano a través de la película de cine quinquí analizada, ejemplifica, con su trágico destino, las dinámicas que venimos desentrañando. El acto de cruzar la frontera recorriendo los elementos de la geografía urbana al margen de todo sentido de pertenencia trae consigo una confrontación entre diversos miembros pertenecientes a clases sociales enfrentadas con un desenlace funesto.

El fin de los problemas no vino por ningún cambio en la concepción del proyecto urbanístico, sino de la mano de unas dinámicas de poder represivas, herederas del régimen pasado. Estas dinámicas cimentaron las diferencias de clase en detrimento de una generación de jóvenes condenada desde la cuna y que únicamente sobreviven hoy encapsulados dentro de las películas del cine quinquí.

## Referencias bibliográficas

CERCAS, Javier (2012). *Las leyes de la frontera*. Barcelona: Mondadori.

CUESTA, Amanda (2015): “Los Quinquis del barrio”, en VV.AA. (eds.), *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la transición española*, Granada, Comares, pp. 3-26.

DE LA IGLESIA, Eloy (1980). *Navajeros*. España: Fígaro Films.

HILL, Walter (1979). *The Warriors*. Estados Unidos: Paramount Pictures.

JACOBS, Jane (1961). *The death and life of great american cities*. Nueva York: RandomHouse. Traducción al español de Ángel Abad (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing Libros [cit. por 3ª ed., 2013].

JAMESON, Frederic (2008). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Oxford: New Left Review Ltd. Traducción al español de Martín Glikson (2012). *Posmodernismo: La lógica del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: La Marca Editora.

KUBRICK, Stanley (1971).: *La naranja mecánica*. Reino Unido: Warner Bros.

LABRADOR, Germán (2015), “La habitación del Quinquí. Subalternidad, biopolítica y memorias contrahegemónicas, a propósito de las culturas juveniles de la transición española”, en VV.AA. (eds.). *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada, Comares, pp. 27-66.

LYNCH, Kevin (1960). *The image of the city*. Massachusetts: The MIT Press. Traducción al español de Enrique Luis Revol (1984). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili [cit. por 3ª ed, 2015].

MARTÍNEZ, Guillem (coord.) (2012). *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo.

MATOS-MARTÍN, Eduardo (2015), “Entre la exclusión y la inclusión: cultura quinquí y los años 80 en Navajeros de Eloy de la Iglesia”, en VV.AA. (eds.). *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada, Comares, pp. 91-108.

SUDJIC, Deyan (2016). *The language of cities*. Londres: PenguinBooks Ltd. Traducción al español de Ana Herrera (2017). *El lenguaje de las ciudades*. Barcelona: Ariel.

VV. AA (eds.) (2015). *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*. Granada: Comares.