



Universidad de Valladolid

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

**Concepción, escritura y desarrollo de guion de cortometraje basado en
la narrativa y estética del cine “quinqui”**

Balada del Jaca

Autora:

Cristina Rojas Gutiérrez

Tutor:

Alejandro Buitrago Alonso

MÁSTER EN CINE, COMUNICACIÓN E INDUSTRIA AUDIOVISUAL

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

Curso

2024-2025

RESUMEN

El siguiente Trabajo Fin de Máster se basa en la escritura de un guion literario del cortometraje “Balada del Jaca”, basado en la narrativa y estética del cine “quinqui”, un subgénero que alcanzó gran relevancia en España durante los años setenta y ochenta. La historia propone una mirada actualizada de este universo narrativo, manteniendo sus elementos característicos, realismo, crudeza y representación de la marginalidad, pero explorándolos desde una perspectiva contemporánea.

Para su elaboración, se ha llevado a cabo un marco teórico que recoge una selección de los principales referentes sobre narrativa audiovisual y escritura de guion, atendiendo a cuestiones como la estructura dramática, las funciones del diálogo o la concepción de los personajes. Asimismo, se ha analizado el contexto histórico y social que dio origen al cine “quinqui”, así como su recorrido y peculiaridades narrativas, con el fin de trasladar sus claves al proyecto. El proceso incluye la planificación del cortometraje mediante storyline, tratamientos y biblia de personajes, garantizando la coherencia del relato y su adecuación a la exigencia de la industria audiovisual.

Palabras clave: Guion cinematográfico, cortometraje, cine “quinqui”, estructura narrativa, diálogos, personajes.

ABSTRACT

This Master's Thesis is based on the writing of a short film script, “Balada del Jaca”, inspired by the narrative and aesthetics of quinqu cinema, a subgenre that gained significant relevance in Spain during the 1970s and 1980s. The story offers an updated perspective on this narrative universe, preserving its characteristic elements—realism, rawness, and the representation of marginality—and exploring them from a contemporary perspective.

For its development, a theoretical framework was developed based on key references in narrative and audiovisual scriptwriting, addressing aspects such as dramatic structure, the functions of dialogue, and character development. The historical and social context that gave rise to quinqu cinema was also analyzed, along with its trajectory and narrative peculiarities, with the aim of transferring its defining features to the project. The process also includes planning the short film through the plot, treatments, and a character bible, ensuring the narrative's coherence and its adaptation to the demands of the audiovisual industry.

Keywords: Film script, short film, “quinqui” cinema, narrative structure, dialogue, characters.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. OBJETIVOS.....	7
3. MARCO TEÓRICO.....	8
3.1 Estructura narrativa.....	8
3.2. El diálogo.....	12
3.2.1 Mostrar frente a contar.....	12
3.3. Sobre los personajes.....	16
3.4 Los orígenes del cine “quinqui”.....	18
3.6 Del barrio a la pantalla.....	21
3.7 Características principales del cine “quinqui”.....	22
3.7.1 Abuso de poder y corrupción.....	23
3.7.2 Delincuencia y drogadicción.....	24
3.7.3 Música del cine “quinqui”.....	25
3.8 Inicios y recorrido del cine “quinqui”.....	26
4. PROPUESTA CREATIVA.....	29
4.1 Título:.....	29
4.2 Storyline.....	29
4.3 Tratamiento del guion.....	29
Lola.....	31
El Jaca.....	31
5. CONCLUSIONES.....	33
6. FUENTES Y REFERENCIAS.....	35
6.1 Bibliografía.....	35
6.2 Filmografía.....	37
7. ANEXO: GUION LITERARIO.....	39

1. INTRODUCCIÓN.

En los últimos años ha habido un auge del interés por la estética y la narrativa del cine “quinqui”, un subgénero muy característico durante los años setenta y ochenta en España.

Por ello, en el siguiente Trabajo de Final de Máster (TFM) he elaborado un guion de cortometraje inspirado en dicho subgénero. Desde hace un tiempo me he sentido interesada particularmente por este tipo de representación, y, sobre todo, por aquella época tan marcada por su contexto histórico.

Tras investigar acerca de este tipo de cine, comprendí que muchas de estas películas se basaban en la biografía de jóvenes de la época. Eran, en el fondo, un reflejo de la sociedad del momento: familias viviendo en el extrarradio, policías corruptos que aún empleaban métodos represivos heredados del franquismo y la cara de una España que muchos no querían ver.

En este proyecto, mi intención ha sido crear una historia original que mantenga los elementos característicos de este cine, pero, al mismo tiempo, aportar una nueva mirada sobre el subgénero.

Para ello, se ha desarrollado un marco teórico que sirve como base para la elaboración del guion. En este marco teórico se aborda, por una parte, el contexto histórico en el que surge este subgénero, las características principales y las temáticas que aborda en los títulos que lo conforman; y, por otra, se establecen nociones fundamentales sobre narrativa cinematográfica y sobre teorías fundamentales dentro del ámbito del guion, como la de Syd Field o las funciones básicas del diálogo desde el punto de vista de Robert McKee.

Sin embargo, es importante mencionar que el cine “quinqui” no debe entenderse únicamente como un fenómeno cinematográfico aislado, sino como parte de un marco cultural más amplio. Estas películas funcionaban como un espejo incómodo de la Transición española, confrontando los discursos de modernidad frente a las realidades de la marginalidad y la exclusión social. Su estética, marcada por el realismo, el uso de la música popular y la presencia de actores no profesionales contribuyó a dotar al subgénero de una autenticidad única.

De este modo, este TFM no solo pretende rendir homenaje a un subgénero que marcó una época, sino también actualizar su discurso para conectarlo con nuevas sensibilidades, sin perder la crudeza, el realismo y la marginalidad propias del cine “quinqui”.

2. OBJETIVOS

El objetivo general del presente TFM es elaborar un guion literario para un cortometraje basado en la narrativa del cine “quinqui” y en unos parámetros que se adecúen a las exigencias mínimas de la industria audiovisual. Una vez definido el objetivo general, podemos formalizar los objetivos específicos:

O1: Replantear la forma de escribir un guion literario sobre un grupo social que está estereotipado.

O2: Identificar aquellos elementos que son necesarios para la creación y concepción de personajes enclavados en un universo narrativo tan singular como el del cine “quinqui”.

O3: Profundizar en el uso particular del diálogo y la jerga empleada en este subgénero del cine español.

O4: Comprender el contexto social que dio origen a la narrativa del cine “quinqui”.

O5: Desarrollar de manera detallada una biblia de personajes como apoyo del guion literario.

O6: Analizar el recorrido histórico del cine “quinqui” y sus peculiaridades narrativas.

3. MARCO TEÓRICO

De cara a la creación de un cortometraje inspirado en el cine “quinqui”, se ha profundizado en diversas cuestiones propias de este subgénero. Para ello, fue necesario repasar conceptos clave vinculados con la estructura narrativa para la escritura de un guion, como la estructura aristotélica en tres actos, la cual es, en definitiva, el germen del paradigma de Syd Field, planteado en 1995.

Por otra parte, se ha examinado el contexto histórico y social en el que emerge este estilo cinematográfico, así como los motivos principales de su surgimiento. Asimismo, se han identificado los elementos que permiten reconocer una obra como perteneciente al cine “quinqui”. Dado que se trata de un estilo cinematográfico con características muy definidas y estrechamente asociadas a una época concreta, resultó necesario profundizar en los procesos de construcción de un personaje. De igual manera, se llevó a cabo un análisis de los diálogos, considerando que la jerga utilizada por los “quinquis” es un elemento fundamental en la construcción de este subgénero.

3.1 Estructura narrativa.

Si hablamos de estructuras narrativas canónicas, emerge necesariamente la archiconocida, y no por ello menos efectiva, estructura aristotélica en tres actos: planteamiento, nudo y desenlace. Estos términos fueron introducidos por Aristóteles en su obra conocida como la *Poética*, al analizar las tragedias y las fábulas.

A raíz de esta base propuesta por Aristóteles, se han desarrollado, a lo largo de la historia, distintos tipos de opciones narrativas. Entre ellas, la propuesta por Blake Snyder en su libro *¡Salva al gato!* (2005) . En esta obra, el autor hace referencia a la estructura narrativa que propone Syd Field y, a partir de ahí, elabora una hoja de tiempos, conformada concretamente por quince fases.

Figura 1: Hoja de tiempos de Blake Snyder

HOJA DE TIEMPOS DE BLAKE SNYDER	
TÍTULO DEL PROYECTO:	
GÉNERO:	
FECHA:	
1. Imagen de apertura (1):	
2. Declaración del tema (5):	
3. Planteamiento (1-10):	
4. Catalizador (12):	
5. Debate (12-25):	
6. Transición al segundo acto (25):	
7. Trama B (30):	
8. Juegos y risas (30-35):	
9. Punto intermedio (55):	
10. Los malos estrechan el cerco (55-75):	
11. Todo está perdido (75):	
12. Noche oscura del alma (75-85):	
13. Transición al tercer acto (85):	
14. Final (85-110):	
15. Imagen de cierre (110):	

Fuente: Snyder (2005)

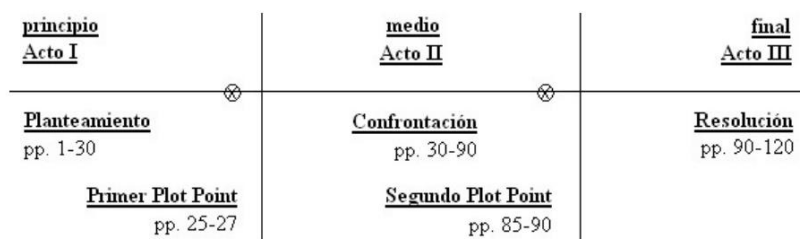
Para Blake Snyder (2005), un buen guion debe estar conformado por alrededor de 110 páginas, por ello cada cifra entre paréntesis indica la numeración de las páginas en las que se desarrolla cada momento de la trama. Es importante entender que la estructura de una historia no consiste únicamente en saber qué sucede después, sino en determinar cuánto debe durar cada parte, ya que algunos momentos requieren de mayor extensión que otros. La hoja de tiempos propuesta por Snyder no solo plantea una estructura, sino también un ritmo narrativo (Clouet, 2021).

Otra de las estructuras que es aplicable a la elaboración de un guion es el paradigma de Syd Field, quien, en su libro *El manual del guionista*, expone que:

Escribir un guión es un proceso, un periodo de desarrollo orgánico que cambia y avanza continuamente; es un oficio que de vez en cuando se eleva hasta la categoría de arte. El autor pasa por una serie de etapas concretas al dar cuerpo y dramatizar una idea; el proceso creativo es el mismo para todos los tipos de escritura; sólo cambia la forma (Field, 1995, p. 13)

El escritor parte de la propuesta del modelo griego para desarrollar su propio paradigma, el mismo lo define como una guía, un mapa para encontrar el camino en el proceso de escritura del guion.

Figura 2: Esquema gráfico del “paradigma de Syd Field”



Fuente: Field, S. (1995).

Para el autor, las historias tienen en común un principio (Acto I), un medio (Acto II) y un final (Acto III). De media, una película dura entre noventa minutos y dos horas, lo que equivale a un minuto por cada página del guion.

El Acto I, o principio, es un bloque de acción dramática de alrededor de treinta páginas que se extiende hasta el *punto de giro* que marca el fin de este acto. Dentro del contexto dramático, se conoce como planteamiento. En este acto se introduce la historia de inmediato, es decir, se presentan los personajes, se formula una premisa y se establece la situación inicial que dará lugar al desarrollo de la trama. Todos estos elementos se despliegan hasta llegar al primer *punto de giro*. Este término se refiere a un acontecimiento que altera significativamente el curso de la historia, saca a los personajes de su normalidad y los obliga a tomar una nueva dirección, una nueva línea de desarrollo.

Un punto de giro puede estar conformado por cualquier elemento, desde un diálogo, una acción, un plano... cualquier elemento que permita cambiar y avanzar el rumbo de la historia.

El Acto II es una unidad de acción dramática que suele durar hasta la página noventa (aproximadamente), momento en el que también ocurre un *punto de giro* que cierra este acto (también conocido como acto de la confrontación desde el punto de vista dramático). En esta parte de la historia, los personajes deben superar obstáculos y conflictos para que los protagonistas satisfagan sus necesidades dramáticas. En palabras de Syd Field (1995), “el drama es conflicto; sin conflicto no hay acción; sin acción no hay personaje; sin personaje no hay historia, y sin historia no hay guión”. El *punto de giro* del segundo acto da paso al tercer acto. En definitiva, este *punto de giro* hace avanzar la historia hasta el Acto III, cuya unidad de acción dramática va desde la página noventa hasta la ciento veinte, es decir, el final del guion, el cual es conocido como resolución. Es definitiva, el final del tercer acto debe tener una solución.

Field explica que la cantidad de páginas que conforman cada acto puede variar, y no necesariamente debe coincidir con las que se han mencionado anteriormente, éstas solo funcionan como una guía.

Dado que el paradigma es un esquema, se recomienda establecer desde el inicio: el final, el principio y el *punto de giro* de los dos primeros actos. Esto permite al guionista definir con mayor precisión la línea argumental.

La tesis del antropólogo Joseph Campbell, expuesta en *El Héroe de las mil caras* (1949), consistía en descifrar un patrón común presente en los relatos míticos y epopeyas de distintas culturas.

El guionista y analista de guiones Christopher Vogler retomó las ideas de Campbell para establecer un modelo narrativo basado en doce etapas, conocido como el *viaje del héroe*. Esta estructura ha sido ampliamente utilizada en la industria cinematográfica, especialmente por productoras como Disney o 20th Century Fox, debido a su eficacia para conectar con el público. La propuesta de Vogler parte de la idea de que ciertos elementos estructurales tienden a repetirse en muchas historias, ya sea en un viaje literal o en un viaje interior del protagonista (Clouet, 2020). Las etapas que componen el viaje del héroe, según Vogler, son las siguientes:

- 1 El mundo ordinario
- 2 La llamada de la aventura
- 3 El rechazo de la llamada
- 4 El encuentro con el mentor
- 5 La travesía del primer umbral
- 6 las pruebas
- 7 La aproximación a la caverna más profunda
- 8 La odisea
- 9 La recompensa
- 10 El camino de regreso
- 11 La resurrección

3.2. El diálogo

En la obra *El diálogo: El arte de hablar en la página, la escena y la pantalla*, Robert McKee (2018) explica que el diálogo cumple tres funciones:

La primera función del diálogo es informar. El escritor puede introducir información al espectador principalmente a través de la descripción o del diálogo. Desde el punto de vista de la descripción, los directores y los diseñadores recurren al decorado, a vestuario, a la iluminación, al atrezzo, a los efectos de sonido, etc., para expresar lo que el guionista desea transmitir mediante estos elementos visuales y sonoros. Por su parte, los escritores de prosa crean descripciones literarias que, gracias al uso de la palabra, se traducen en imágenes mentales para el lector.

Para que esta función narrativa se cumpla adecuadamente, deben respetarse ciertas reglas, entre ellas el ritmo y el tempo. El ritmo se refiere a la frecuencia con la que se presenta la información en la narración, mientras que el tempo implica la elección precisa de la escena o del fragmento exacto dentro de ella para introducir dicha información.

El problema radica en la cantidad de información que se le otorga al receptor. Si es escasa, su interés se agotará de inmediato y se alejará de la historia. En cambio, si es en gran medida, surge el riesgo de asfixiar su atención. Por ello, los autores deben dosificar los datos según lo que exige cada momento, con el objetivo de mantener la curiosidad del espectador sin anticiparse a revelar puntos de giro o incluso el desenlace. No toda la información tiene el mismo valor para el público, por lo que resulta útil jerarquizar los datos, desde los más relevantes hasta los menos significativos.

3.2.1 Mostrar frente a contar

Mostrar consiste en presentar a los personajes a través de las acciones concretas, luchando por alcanzar sus deseos. Contar, en cambio, implica interrumpir esas acciones para explicar de forma directa cuáles son sus motivaciones. Generalmente, esto ocurre porque el escritor siente la necesidad de expresar sus opiniones y ponerlas a disposición del espectador. Mostrar dinamiza el ritmo y permite que el público empatice con el

protagonista, tratándolo como un adulto. Contar, por el contrario, ralentiza la narración y transmite la sensación de que el espectador está siendo tratado como un niño.

Según Mckee, un buen escritor debe distraer la atención del lector/espectador en una dirección, mientras introduce la información por otra. Para lograrlo, propone dos técnicas: el impulso narrativo y la información como munición.

El impulso narrativo surge cuando el espectador se implica en la historia gracias a que la información se le revela de manera dosificada, en el momento adecuado y en la medida justa. Este proceso despierta preguntas constantes en el público y la búsqueda de respuestas se convierte en el motor que lo impulsa a seguir con la narración.

Una de las claves para introducir información al espectador sin que el espectador lo perciba de forma consciente es a través de las emociones, especialmente mediante la empatía. Cuando en una historia se muestra la humanidad de un personaje (sus deseos, fragilidades y contradicciones) el público se reconoce en él y establece un vínculo emocional.

La información del pasado y del presente del personaje debe transmitirse al espectador de manera que se convierta en “munición” dramática: material narrativo que no solo explica, sino que compromete emocionalmente al público con el placer del descubrimiento.

El diálogo cumple también una función esencial: la caracterización. Este proceso de construcción del personaje se sostiene en dos dimensiones:

- El personaje real: abarca su psicología, su moral y las decisiones que enfrenta, las cuales definen la esencia de su naturaleza.
- La caracterización: corresponde a los comportamientos, actitudes y rasgos superficiales que cumplen tres funciones principales: intrigar, individualizar y convencer.

Mckee señala, que, al hablar de intrigar, la apariencia proyectada por el personaje no coincide con su verdadera naturaleza. Esa imagen no es más que una máscara: un artificio que se interpone entre el mundo y la identidad auténtica que se oculta tras ella.

Esto genera en el espectador un interés que se manifiesta a través de preguntas vinculadas con la caracterización del personaje. A medida que se va revelando

información sobre la historia general, dichas preguntas encuentran respuesta y las dudas iniciales se disipan.

La segunda función del diálogo es convencer. Esto implica construir una caracterización sólida del personaje, tomando en cuenta sus capacidades (mentales y físicas) y sus comportamientos (emocionales y verbales). Gracias a ello, el público puede creer en el personaje ficticio como si fuera real. Esto influye directamente en la percepción del espectador, quien llega a cuestionarse si lo que dice o hace el personaje corresponde a su verdadera naturaleza o únicamente a su caracterización.

Para lograr una buena caracterización, es necesario dotar al personaje de rasgos que lo vuelvan único e irrepetible. Aquí entra en juego la función de individualizar, cuyo elemento más decisivo es la forma de hablar. El lenguaje de cada personaje debe ser reconocible y diferenciarse claramente del de los demás.

Finalmente, la tercera función del diálogo es la acción. Esto significa que las palabras de los personajes no deben ser neutras, sino que deben estar motivadas o influenciadas por una razón interna o externa que impulse sus actos. En este sentido, toda historia se compone de tres tipos de acciones: mentales, físicas y verbales.

La acción mental se expresa a través de pensamientos, palabras o imágenes. Sin embargo, solo se considera acción mental cuando produce un cambio significativo en el personaje, ya sea en sus creencias, expectativas o perspectiva. Corresponde al autor decidir si esa transformación permanece interna o se exterioriza, pero lo fundamental es que, tras ella, el personaje ya no es el mismo que antes.

La acción física se manifiesta a través de los gestos y las actividades. Cuando se habla de gestos, el autor incluye el lenguaje corporal, las expresiones faciales, la postura el contacto físico entre otros aspectos. Todos ellos influyen directamente en el lenguaje hablado, ya que permiten transmitir sentimientos cuando las palabras no bastan. De este modo. Las actividades y movimiento que no requieren del habla se convierten en portadores de significado.

La acción verbal se relaciona con la caracterización superficial del personaje. Se trata de cómo el estilo del diálogo se funde con los rasgos visibles de su personalidad, en contraste con su nivel interno, que se revela a través de aquellas decisiones y acciones

que muestran su verdadera naturaleza. Cuanta mayor es la presión sobre un personaje, con más fuerza queda expuesta su esencia mediante lo que dice y hace.

Por ello, las líneas de diálogo solo emocionan al espectador, cuando están construidas con propósito. Antes de escribir, el autor debe replantearse preguntas clave como: ¿Cuáles son los deseos de mi personaje? ¿Qué quiere obtener de esta situación?

En su obra *La dramaturgia*, Yves Lavandier, (1994, p. 380) explica que el diálogo debe trasladar informaciones que estén al servicio de la acción. En definitiva, afirma que el diálogo cumple con tres funciones principales:

- Caracterizar al personaje, más por el contenido de lo que dice que por su forma de hablar.
- Definir la relación entre quien habla y sus interlocutores
- Hacer avanzar la acción dramática.

Desde un punto de vista técnico, el diálogo debe ser comprensible para el público, cómodo para los actores y parecer realista, especialmente en el cine. Esto implica que debe sonar menos artificial y menos poético. En la vida cotidiana, las personas dudan, se equivocan, no siempre expresan lo que quieren decir y, en ocasiones, se repiten. El guion debe reflejar esa naturalidad.

Por ello, los diálogos deben evitar cargar con todo el peso de la narración, diluir información innecesaria o expresar de manera explícita lo que el espectador podría comprender por sí mismo. La tarea del guionista consiste en transformar las palabras en imágenes mentales o acciones visibles. El reto radica en transmitir emociones, tensiones y conflictos a través de los personajes, de diálogos concretos y de situaciones dramáticas. En el cine, lo que se muestra en pantalla resulta más significativo para el espectador que lo que se explica con palabras.

En este sentido, el diálogo no debe ser abstracto, sino concreto, reforzando lo que ocurre en la acción. Sin embargo, lo que no se dice puede tener un gran poder expresivo, aunque también puede generar confusión si no se maneja con claridad. Un guion que insiste en verbalizarlo todo puede volverse obvio, pero el riesgo contrario es confiar en exceso en lo implícito, que puede resultar poco comprensible. Por ello, es fundamental asegurar que el espectador capte aquello que no se dice, pues ahí radica gran parte de la fuerza dramática.

3.3. Sobre los personajes

Uno de los aspectos más importantes en la escritura de un guion es la creación de los personajes. Los personajes parten siempre de un contexto, que determina en gran medida cómo son. Linda Seger (2000), citando a Syd Field, señala que dicho contexto está compuesto por factores como la cultura, la época histórica, la situación geográfica y la profesión. Estos elementos no solo construyen el trasfondo del personaje, sino que también resultan fundamentales para comprometer sus motivaciones y comportamientos.

Todos los personajes tienen distintos orígenes: étnico, social, religioso y educativo. Estos aspectos influyen de manera directa en su carácter y determinan su forma de pensar, actuar y hablar, siempre en relación con sus valores y su vida emocional. Seger asegura que la investigación es el paso previo que da pie a la imaginación en el proceso de creación de un personaje.

Uno de los pilares de esa investigación es la observación. Seger propone a los guionistas elegir a personas de su entorno y extraer de ellas las cualidades más destacables, poniendo especial atención en los rasgos paradójicos de cada personalidad de cada una de ellas. La autora lo expone de la siguiente manera:

Sin embargo, las demás cosas que se le ocurran de esta persona pueden llegar a ser sorprendentes, ilógicas y paradójicas. Aunque dichas paradojas son el quid de los personajes, agregar estos aspectos les hace más interesantes. A su amigo más sensato le encanta ponerse sombreros ridículos. Su amigo más emotivo lee libros de astronomía en su tiempo libre. Y su tan compasiva amiga odia a los bichos y, cada vez que oye o ve uno en casa, se dispone a atacarle con matamoscas e insecticidas. (Seger, 2000, p. 33)

Aunque ciertas actitudes no se muestren explícitamente en la historia, deben estar implícitas, de modo que el espectador pueda descubrir por sí mismo las perspectivas del personaje.

Por otra parte, lo que define a las personas son sus imperfecciones, y el escritor deber ser fiel a esa realidad, trasladándolas a sus personajes. Estos detalles, una forma particular de reírse, una manía, un gesto o una reacción antes determinada situación, los hacen más memorables y verosímiles.

Otro aspecto clave, son los valores y las emociones que guían al personaje. Estos elementos lo alejan de la planitud y los humaniza, lo que provoca que el espectador simpatice con los protagonistas.

Del mismo modo que ocurre con las personas, los personajes también tienen un pasado, este es un recurso poderoso para despertar la curiosidad del público. Detrás de cada decisión tomada por un personaje hay una historia previa que lo impulsa. En todo guion existe una narración principal, pero los personajes actúan como lo hacen y son quienes son debido a su pasado. Ese trasfondo cumple dos funciones:

- Los acontecimientos pasados influyen directamente en la historia principal.
- La historia del pasado contribuye a dar forma a la trama principal.

Aunque el trasfondo del personaje no siempre se revele explícitamente al espectador, resulta crucial para el escritor porque lo ayuda a comprender mejor al personaje y a reflexionar sobre sus decisiones y actitudes. La biografía de un personaje suele dividirse en tres dimensiones:

- Fisiología: edad, sexo, apariencia, defectos físicos.
- Sociología: clase social, profesión, religión aficiones pasatiempos, afiliaciones políticas.
- Psicología: valores morales, ambiciones, frustraciones, complejos, actitud, temperamentos.

Si bien esta estructura es básica y útil, no debe limitar al escritor ni encasillar a sus personajes. Lo verdaderamente importante es que estos personajes evolucionen a lo largo de la historia.

En su obra, Linda Seger (1987)expone que todo personaje debe tener un papel fundamental dentro de la narración y debe aportar algo relevante, ya sea una pista, una información o un elemento que contribuya al desarrollo de la trama. En otras palabras, cada personaje necesita una justificación clara para permanecer en la historia. Las funciones de los personajes, según Seger, pueden dividirse en cuatro categorías principales.

Personajes principales: Son aquellos que impulsan la acción, conduce la historia y alrededor de los cuales gira la película. Representan el conflicto central y el espectador debe seguir su recorrido durante toda la obra. El protagonista no tiene que ser perfecto, puede cometer errores, ser percibido de forma negativa e incluso resultar poco simpático o empático.

Personaje de apoyo: El protagonista rara vez puede alcanzar sus objetivos sin la intervención de otros personajes que le brinden ayuda, consejo o información, o que simplemente actúen como catalizadores de la acción. Una de sus funciones más comunes es la de confidente, una figura en la que el protagonista deposita su confianza. Aunque este rol suele ser menos atractivo en el cine, en ocasiones se utiliza como recurso narrativo para transmitir al espectador información que sería difícil de mostrar dramáticamente.

Personajes que añaden otra dimensión: Si la narración fuera completamente lineal y el protagonista alcanzara su meta con la intervención de uno o dos catalizadores, la historia perdería interés. Por ello, ciertos personajes aportan dinamismo y profundidad, ya sea introduciendo un contraste con el protagonista o funcionando como elementos cómicos que alivian la tensión dramática. Gracias a ellos, la historia adquiere mayor riqueza y multidimensionalidad.

Personajes temáticos: Estos personajes cumplen la función de reforzar o contraponer el tema central de la película. Su actitud y sus acciones permiten al espectador comprender la tesis narrativa y ver “la cara de la otra moneda”. No obstante, Seger advierte que este recurso no debe interpretarse de forma rígida, pues lo esencial es que los personajes transmitan el tema sin forzar el discurso.

3.4 Los orígenes del cine “quinqui”

Para hablar del cine “quinqui” es necesario comprender el contexto social en el que surge. Durante las décadas de 1950 y 1960 tuvo lugar un fenómeno que transformó la vida en ciudades como Madrid y Barcelona: la emigración rural. Miles de personas abandonaron los pueblos en busca de mejores oportunidades en las grandes urbes, un hecho que marcaría profundamente las décadas siguientes (Rodríguez, 2020).

En España, a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, la sociedad atravesaba un momento histórico: la transición hacia la democracia. La época estuvo marcada por hitos trascendentales, desde la apertura hacia un sistema democrático hasta la implementación de medidas destinadas a modernizar el país y proyectar una imagen renovada ante Europa, con el fin de atraer turismo y legitimidad política. Sin embargo, la crisis del petróleo de 1973 había dejado a España debilitada.

En ese contexto, coexistían dos dinámicas sociales opuestas: por un lado, la ‘movida madrileña’, que buscaba exportar al extranjero la imagen de una España moderna y transgresora, y, por otro, un clima de conflictividad social, reflejado en huelgas obreras y en el auge de la delincuencia juvenil (Moral, 2019).

No obstante, resultaba imposible desligarse de los elevados niveles de marginalidad que persistían. La crisis afectaba a gran parte de la población, pero especialmente a las generaciones más jóvenes, quienes enfrentaban altas tasas de desempleo, represión salarial y un consumo creciente de drogas como la heroína.

En este caldo de cultivo, empezó a surgir un tipo de largometrajes que ofrecía imágenes incómodas para quienes mantenían la mirada puesta en un futuro esperanzador, pues confrontaban directamente ese relato de progreso con la crudeza de la marginalidad (Castelló Segarra, 2018).

En la actualidad, se ha vuelto a poner el foco en las películas de finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, aquellas que retrataron un contexto social muy característico de la época: el universo “quinqui”

Así lo menciona Daniel J. Ollero (2016) :

Lo quinquí en 2016 bebe de sus viejas fórmulas: Calza J'hayber, viste pantalones de pitillo y camiseta Weiss, su música recuerda a una guitarra rasgada y a la rumba carcelaria con arreglos electrónicos, sabe a litrona, huele a porro y se vive en un parque. Sin embargo, lo quinquí también ha tomado elementos modernos: beats, bases y cultura de rap impulsada por Youtube que ha ayudado a que el fenómeno resurja¹

Sin embargo, este fenómeno también implica la romantización de un grupo social gravemente afectado por una crisis. Numerosas voces han acusado a los artistas de crear a personajes inspirados en esta estética y utilizarlos como un simple producto de consumo. No obstante, lo verdaderamente necesario es generar un espacio que garantice la evolución de dicho grupo social.

En la actualidad, se han apropiado de los signos de pobreza y marginalidad, transformándolos en elementos de lujo para algunos sectores. La industria cultural, en su intento de capitalizar estas expresiones, ha llegado incluso a copiar estéticas surgidas al margen de la sociedad, como ocurre con la estética “quinqui”.

¹ Extraído de <https://www.elmundo.es/f5/2016/03/02/56d75efa22601dbc318b458e.html>

Ante esta situación, los entes académicos seleccionan estos fenómenos y los convierten en objeto de estudio, muchas veces desarraigándolos de su contexto original y despojándolos de su función principal: la reivindicación.

Según Layla Martínez (2019) para *El Salto*:

Después, la industria los convierte en objetos de consumo masivo, vaciándolos de sentido y conservando únicamente sus rasgos estéticos. Si el revival quinquí en forma de exposiciones, ciclos de cine, artículos en revistas especializadas y tesis doctorales de hace diez años puede entenderse como una absorción por parte de las clases medias, podemos preguntarnos si estamos viviendo ahora la siguiente fase: la venta masiva de lo quinquí, lo marginal y la vida de barrio.²

3.5 Definición del término “quinquí”

Para comprender en qué consiste el cine “quinquí” y cuáles son sus características, resulta necesario detenerse primero en la definición del término “quinquí”

Según la Real Academia Española RAE (2023) este concepto cuenta con dos significados principales, en primer lugar, alude a la “persona perteneciente a cierto grupo social marginado, que generalmente se gana la vida como quincallero ambulante”; y, en segundo lugar, lo describe como “persona que comete delitos o robos de poca importancia”.

En el siglo XIX la palabra “quinquí” ya era utilizada en España. En ese entonces derivaba de “quincallero”, un oficio real pero precario, que no se vinculaba con la delincuencia, sino con una situación de marginalidad laboral social. Más tarde en la década de 1950 la prensa comenzó a publicar noticieros sobre los “quincalleros”, para referirse de manera irónica y desconfiada a los quincalleros, asociándolos con la ilegalidad y a la estafa.

Este término es un préstamo lingüístico del francés *quincaille*, y en España, fue adquiriendo con el tiempo variantes semánticas y fonéticas. Estos cambios probablemente no fueran casuales, sino que respondieron a un intento de desvincular el término de la profesión original y transformarlo en un concepto con una carga marginal y despectiva.

² Extraído de: <https://www.elsaltodiario.com/culturas/glorificar-quinqui-nada-cambie>

Ya en el siglo XX, los españoles prefirieron emplear la forma “quinquillero” frente a “quincallero”. Con el paso de los años, el término “quinqui” quedó asociado a la delincuencia y al trapicheo, cargado de una fuerte repulsión hacia este grupo (Pérez-Rodríguez, 2020).

En sus orígenes, los “quinquis” fueron un grupo étnico también conocido como *mercheros*, caracterizado por un modo de vida nómada y estrategias de subsistencia basadas en el desplazamiento constante. Recibieron este apodo porque se dedicaban habitualmente a la venta de quincalla (objetos metálicos de escaso valor) (López, 2014).

Tras el abandono de las prácticas nómadas de los mercheros, en el siglo XX se abrevia a “quinqui” y comienza a asociarse con los jóvenes de los barrios periféricos. Estos barrios acogían a población rural llegada en busca de empleo durante el desarrollismo franquista, un proceso, que, a su vez, estuvo acompañado por el auge de los robos y del tráfico de drogas (Rando, 2023).

3.6 Del barrio a la pantalla

Durante años, el régimen franquista se encargó de ocultar los datos de delincuencia y tras la llegada de la democracia esta información fue transparente para el público, esto provocó una falsa sensación de inseguridad y la prensa se aprovechó de ello (Cosío, 2021).

La exposición mediática en torno al aumento de la delincuencia juvenil estuvo impulsada principalmente por los medios sensacionalistas, cuyo interés era obtener un beneficio económico a costa de estos sucesos. Durante aquellos años de cambios, la prensa otorgaba una atención desmedida a la delincuencia, lo que provocaba reacciones encontradas: algunos sentían nostalgia por el pasado, mientras que otros deseaban con urgencia un cambio. En ese clima de confusión social, los medios tradicionales terminaron por convertir en celebridades a ciertos delincuentes muy jóvenes. Este reconocimiento mediático abrió la puerta a la creación de un cine inspirado en esas figuras ya reconocibles para el público (Domínguez, 2023).

No resulta extraño que la industria cinematográfica aprovechara este fenómeno para producir películas “quinqui”, explotando tanto el morbo que despertaba en la sociedad de la época como la rentabilidad derivada de trabajar con presupuestos bajos.

De este modo, la realidad social, la fascinación mediática y el interés económico convergieron en un subgénero que marcaría profundamente la cultura popular española.

Así lo explica Caldito (2017):

Toda una generación de películas y cineastas que quisieron narrar una realidad incómoda para aquella década de falsos perdones y alegría desatada, donde no entraban los sobrantes de las barriadas periféricas. No fueron mitos, no fueron antihéroes. Fueron jóvenes pobres de extrarradio, víctimas de la prisión y la heroína, a quienes sin empleo y sin futuro no se les dejaba más opción que la delincuencia.³

Las películas de la época despertaron un notable rechazo entre la crítica cinematográfica. Para muchos críticos, este tipo de largometrajes no era más que un producto meramente comercial, desvalorizado por su bajo presupuesto y por el hecho de, literalmente, ‘convertir en héroes a los delincuentes’. No obstante, con el paso de los años, el público más joven ha desarrollado un creciente interés por este tipo de historias, revalorizándolas como parte de la memoria cultural y social de aquella época (Cabrera, 2020)

En este sentido, en el cine quinquí puede ser entendido como un contrato desigual en tanto que: desde una posición dominante, el director lleva a cabo su trabajo y, los quinquís, desde una posición de subordinación, se aseguran la consagración de su leyenda. (Castelló Segarra, 2018, p. 3)

3.7 Características principales del cine “quinquí”

El cine “quinquí” se caracterizó por ser un subgénero popular que abordaba, en forma de biografía o pseudobiografía, las historias de adolescentes marginales. Los títulos de cine quinquí: “eran películas de adolescentes y para adolescentes, muchas veces concebidas con el propósito de hacer taquilla, derrochando así tremendismo, sensacionalismo, acción, sexo y drogadicción de forma explícita”(Castelló Segarra, 2018, p. 114).

Este tipo de cine se consolidó por su bajo presupuesto, por tratar temas tabúes y emplear una estética cercana al documental. Algunas de estas películas estaban protagonizadas por actores *amateurs*, mientras que en otras los protagonistas se interpretaban a sí mismos. Esta práctica generó polémicas. Por un lado, se criticaba la

³ Extraído de <https://www.revistalacomuna.com/cultura-y-memoria/cine-quinqui-el-otro-relato/>

falta de experiencia en los actores, y por otro, se valoraba el realismo y el valor documental que aportaba a las narrativas.

Este cine no se empeñaba en conseguir una visión o un guion excepcionales, su objetivo real era ser lo más fiel posible a la realidad que se intentaba ocultar. Por ello el cine “quinqui” fue un subgénero cinematográfico que estaba ligado a lo social (Martínez Peña, 2022).

Por otra parte, el cine “quinqui” se distingue por el uso de la jerga juvenil de la época, definida por Francisco Umbral con el término “cheli”, quien publicó la obra *Diccionario Cheli* (García Ródenas, 2019). Posteriormente, Lázaro Carreter (1979, pp. 6-7) caracterizó esta jerga a través de una serie de rasgos como:

- Generalmente hablado por varones de hasta 25 años
- Se truecan palabras, frases incompletas, deformación de vocablos y distorsiones sintácticas
- Estilo muy directo con vocativos expresivos del estilo: macho, tío, pollo, tronco, colega.
- Aspiración de las /s/ finales que se convertían en jotas delante de las consonantes velares.
- Tendencia al laísmo
- Elisión de la /d/ intervocálica
- Insultos muy extendidos y piropos creativos
- Fricción meridional de la /tʃ/
- Arrastramiento de la /s/

3.7.1 Abuso de poder y corrupción.

En estas películas se refleja con claridad el abuso de poder ejercido por las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado. En muchos casos, los directores optaron por mostrar de forma intensificada los métodos que estas autoridades empleaban hacia los delincuentes a modo de crítica social, prácticas que aún permanecerían ancladas en el franquismo: cacheos, torturas o amenazas.

No obstante, la crítica no se limita únicamente a la policía o la Guardia Civil, sino que también se extiende a las políticas e instituciones públicas, como las cárceles o los centros de menores.

El incremento de delincuencia provocó la masificación de las prisiones, lo que transformó estos espacios en lugares prácticamente inhabitables, donde la limitada política de reinserción quedaba anulada. Ante esta situación, los directores recurrieron al cine para denunciar y cuestionar dichas realidades (Martínez Sicilia, 2023).

En el cine quinquí, confluyen una reivindicación de libertad, formalizada como grito de rebeldía contra lo que más representa el antiguo régimen, sus “cuerpos represivos” como se decía entonces (Policía, Guardia Civil, pero también instituciones penitenciarias: cárceles, reformatorios, Escuelas Tutelares de Menores) y una mitificación de los protagonistas de esta rebeldía, esos jóvenes delincuentes elevados a categoría de nuevos héroes, protagonistas de una lucha desesperada, entre la supervivencia social y la rebelión absoluta. (Imbert, 2015, p. 80)

Por otra parte, el deseo de los espectadores era identificarse con los perdedores y los criminales, como una respuesta al hartazgo provocado por el control policial, los métodos represivos y las torturas.

En el cine “quinquí” se establece una clara diferencia entre quienes están fuera de la ley y quienes la representan. Los protagonistas son jóvenes delincuentes concebidos como héroes trágicos, capaces de ganarse la simpatía del espectador. En lado puesto se encuentra la ley, representada por policías, guardias civiles o militares, que actúan como los antagonistas de la trama (Robles Gutiérrez, 2024).

3.7.2 Delincuencia y drogadicción

Este subgénero se forjó a partir de la figura de jóvenes antihéroes que atravesaban una precariedad heredada del desarrollismo franquista, marcada por promesas políticas incumplidas y un deseo frustrado de transformación. Esta situación convirtió a los jóvenes empobrecidos en un producto de consumo, sin llegar a politizar el discurso. La criminalización de la juventud, la marginalidad y la exclusión fueron explotadas por la industria audiovisual, sin ofrecerles una verdadera salida de la marginalidad (Herrera Sánchez, 2024).

Las películas del cine “quinquí” muestran casi a modo de documental los delitos que cometían estos jóvenes, tirones de bolso, robos de coches, atracos a farmacias o bancos, robos con fuerza y, en ocasiones, homicidios. Sin embargo, al mismo tiempo que se retratan estos actos delincuentes, también se exponen los motivos que llevaban a los jóvenes a delinquir (Cabrera, 2020).

El fenómeno “quinqui” estuvo profundamente ligado a la drogodependencia, un tema recurrente en este tipo de cine. Durante los años ochenta, la heroína se convirtió en una auténtica epidemia en los suburbios urbanos, impulsada por tres factores: la crisis económica, la deficiencia del sistema sanitario para tratar la drogadicción durante una década y el fácil acceso a esta droga. En este contexto surgió la figura del *yonqui*, un personaje que pasó a asociarse con universo “quinqui”. A su vez, el consumo de heroína se vinculó directamente con el aumento de la delincuencia (Castelló Segarra, 2018).

La apertura internacional de España supuso también la entrada del negocio de la droga, y los traficantes identificaron al país como un lugar estratégico para la distribución, en especial de heroína. La ciudad de Madrid fue una de las más afectadas: no solo creció el número de *yonquis*, sino que además la droga destrozó familias, amistades y vidas. Como consecuencia, el problema de las drogas pasó a ser considerado una cuestión de orden público (Caravella Castillo, 2023).

3.7.3 Música del cine “quinqui”

Uno de los rasgos fundamentales del cine “quinqui” es la música, que en la actualidad aún conserva la capacidad de transportar al público a aquella época y a la realidad social que representaba.

Tras el fin del régimen franquista, la música en España experimentó transformaciones significativas. Estilos como el *punk* llegaron desde fuera, en una etapa marcada también por la llegada de la heroína. Otro de los cambios más representativos fue el nacimiento de la ‘movida madrileña’, movimiento que situó a Madrid como epicentro cultural con grupos como *Alaska y los pegamoides*, *Hombres G* o *Radio futura*.

Paralelamente, el rock urbano también se consolidó gracias a bandas como *Asfalto*, *Topo* o *Burning*. Este género, muy vinculado a los barrios proletarios de las grandes ciudades, fue consumido principalmente por jóvenes de familias humildes, lo que lo convirtió en una de las corrientes musicales más presentes en el cine “quinqui”.

A su vez, la rumba, derivada del flamenco, vivió su auge en los años ochenta y se convirtió en el estilo más ligado al subgénero. Sus letras abordaban temas de amor, desamor, drogas, atracos delincuentes famosos e incluso asesinatos. En ese sentido, grupos como Los Chichos acompañaron la película *Yo, el Vaquilla* (José Antonio de la Loma, 1985), Los Chunguitos aportaron *Me quedo contigo* como tema principal de

Deprisa, deprisa (Carlos Saura, 1981) y *Rumba 3* participó en *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) con *Y no te quedan lágrimas*. Años más tarde, la rumba experimentó un proceso de renovación y fusión con nuevos estilos, dando lugar a la rumba catalana, de la que surgieron grupos emblemáticos (Leal García, 2018).

Estas canciones se convirtieron en el sello de identidad de los barrios marginales, y en el cine no solo funcionaban como acompañamiento musical, sino como un recurso narrativo que otorgaba contexto social y emocional. El cine “quinqui” se nutrió de los géneros musicales propios del entorno de sus protagonistas y, además de dotar de veracidad y carga emocional a las historias, aportaba un aire callejero. En esencia, la música ayudaba a que el espectador empatizara con los personajes, al reflejar la marginalidad y la delincuencia desde dentro (Treintaycinco, 2024).

En la actualidad, el universo “quinqui” ha trascendido a nuevos ámbitos de la industria cultural, como los videoclips y el cine contemporáneo. Artistas como C. Tangana o Rosalía han recuperado esa influencia: el primero con temas como *Bien duro* o *Tocarte*, y la segunda con su interpretación de *Me quedo contigo* (banda sonora de la película *Deprisa, deprisa*) en la gala de los Premios Goya en 2019.

3.8 Inicios y recorrido del cine “quinqui”

Desde sus inicios, el cine “quinqui” pretendió ser una ventana directa hacia los sectores más olvidados y marginales de la sociedad, marcados por la injusticia, la delincuencia, la pobreza y la violencia. Aunque este fenómeno apenas duró una década y su relevancia fue limitada, algunos títulos lograron destacar y permanecer en la memoria colectiva.

Uno de los motivos de la brevedad de este subgénero fue la percepción de que estas películas, al tener un carácter sensacionalista, enfatizaban el sexo, las drogas y la acción, lo que llevó a catalogarlas como un cine “sobre y para adolescentes” (Caravella Castillo, 2023, p. 14).

En su momento, los cineastas no contaron con el apoyo de la sociedad, que buscaba distanciarse de un pasado incómodo. Sin embargo, con el tiempo, el cine “quinqui” se consolidó como el mejor retrato de la realidad social durante los años de la Transición.

Los máximos referentes del subgénero fueron Eloy de la Iglesia y José Antonio de la Loma, aunque también destacaron directores como Carlos Saura, Vicente Aranda o Gil Carretero.

José Antonio de la Loma dirigió *Perros callejeros* (1977), donde se consolidó la figura de El Torete, un joven que sobrevivía a base de hurtos. Tras el éxito, estrenó *Perros callejeros II* (1979) y, un año después, *Los últimos golpes del Torete (Perros callejeros III)*. En 1985 regresó con *Perras callejeras*. Otro de los títulos más reconocidos fue *Yo, “el Vaquilla”*, que narraba la historia de Juan José Moreno Cuenca “El Vaquilla”, interpretado por Raúl García Losada. En esta película, incluso El Torete participó, encarnando a un abogado. De esa época también destacan *De tripas corazón* (Julio Sánchez Valdés, 1985) y *27 horas* (Montxo Armendáriz, 1966).

Por su parte, Eloy de la Iglesia comenzó a explorar estas temáticas con *El diputado* (1978) y *Miedo a salir de noche* (1980). Su gran reconocimiento llegó con *Navajeros* (1980). Posteriormente, dirigió *Colegas* (1982), con Antonio y Rosario Flores y *El pico* (1983), junto a José Luis Manzano. El éxito de este último motivó la secuela *El pico 2* (1984). Uno de sus títulos más recordados fue *La estanquera de Vallecas* (1987), con un elenco encabezado por José Luis Gómez, Emma Penella, Maribel Verdú y el propio Manzano. Tras este filme, Eloy no volvió a rodar hasta 2003. Paralelamente, otros directores se adentraron en el género. Gil Carretero con *Chocolate* (1980) y Francisco Lara Polop con *La patria del “Rata”* (1980).

Carlos Saura ya había retratado la marginalidad en *Los golfos* (1959), y en 1981 marcó a toda una generación con *Deprisa, deprisa*. Asimismo, la historia de El Lute fue llevada al cine por Vicente Aranda en *El Lute: camina o revienta* (1987) y su continuación *El Lute: mañana seré libre* (1988), con Imanol Arias en el papel de Eleuterio Sánchez Rodríguez.

En los años noventa, el cine “quinqui” se revitalizó con títulos como *Makinavaja, el último choriso* (Carlos Suárez, 1992), *¡Semos peligrosos!* (Carlos Suárez, 1993) e *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995), que ofreció una visión renovada del macarrismo juvenil.

Durante los 2000 surgieron nuevos dramas urbanos como *7 vírgenes* (Alberto Rodríguez, 2005) o *Volando voy* (Miguel Albaladejo, 2006). Más adelante, Alfonso Sánchez propuso un relevo generacional entre “quinkis” y canis con *El mundo es nuestro*

(2012), mientras que Carlos Salado rememoró los momentos más duros de la época con *Criando ratas* (2016).

Finalmente, en 2021, Daniel Monzón llevó al cine la novela de Javier Cercas *Las Leyes de la frontera*, un título que confirma la vigencia y la capacidad de renovación del universo “quinqui” (Rosado, 2021).

4. PROPUESTA CREATIVA

4.1 Título:

Balada del Jaca

4.2 Storyline

Año 1981. El Jaca, un joven *quinqui* cumple sus años en la cárcel, allí otro preso le habla acerca de alguien, de un jubilado que tiene mucho dinero. Nada más salir acude a su hermana Lola para pedirle ayuda, pues el hombre al que busca está en el mismo pueblo que el de Lola. Finalmente llegan a un acuerdo y para ello El Jaca extrae información de los jubilados que pasan el día en el Hogar del Jubilado, el bar en el que trabaja Lola. Al pueblo también llega un joven policía que le mandan ahí como su primer destino como policía.

Tras encontrar a Ramiro, el hombre que estaban buscando, se cuela en su casa, mientras él pasa la noche en las ferias del pueblo. Una vez allí los dos hermanos descubren que Ramiro es un antiguo nazi que con la ayuda del régimen franquista fue acogido en España para huir de la justicia. Una vecina avisa a la policía de que se está produciendo un robo y la policía va directa. Los hermanos no encuentran nada, la sirena alarma a Jaca, quien se va sin su hermana y sin el dinero. Finalmente lo arrestan y descubre la relación del preso que fue su compañero en la cárcel con Ramiro, mientras Lola se queda con el dinero.

4.3 Tratamiento del guion

En un pequeño pueblo de no más de mil habitantes vive LOLA (19) una joven “quinqui” que trabaja en el hogar del jubilado y vive con su madre y su hermana en las afueras. Desde hacer un par de años atiende el bar del lugar, por lo que conoce a todo el mundo.

Una tarde, al cerrar el local se cruza en coche con alguien que no logra identificar del todo, aunque le resulta familiar. A la mañana siguiente, mientras trabaja, aparece por la puerta. EL JACA (22), su hermano mayor, recién salido de prisión tras cumplir condena por varios delitos. Su primer encuentro se da a través de una partida de cartas con los jubilados. El Jaca busca a Lola para pedirle ayuda, ella duda al principio, pero termina aceptando con la condición de quedarse con la mitad del dinero.

El Jaca comienza a integrarse con los jubilados, ganándose poco a poco su confianza, mientras Lola le pone al tanto de la gente del pueblo. Con el paso de los días, aprende sus costumbres y aprovecha las charlas descuidadas de los clientes para sonsacar información. En una de esas conversaciones, los hombres mencionan a alguien que coincide con las características del hombre que él anda buscando.

Ese hombre es Ramiro, un jubilado que acude cada tarde a última hora a comprar una cajetilla de tabaco y tomarse un chupito. El Jaca comparte su plan con Lola para comprobar que realmente se trata de él. En prisión, un compañero le había contado que Ramiro, además de cojear y tener dinero, es daltónico.

Cuando el anciano entra en el bar, El Jaca lo invita a compartir un chupito. Entre los dos hermanos le ponen a prueba, finalmente es el propio Ramiro quien se delata al elegir equivocadamente los vasos.

Apenas se marcha el jubilado, Lola y el Jaca cierran el local y se encierran dentro hasta la caída de la noche, para evitar que sean vistos. Después, se dirigen en la casa del anciano. Desde el coche de El Jaca esperan a que Ramiro salga rumbo a la plaza del pueblo, atraído por la feria. La música de fondo se convierte en la cortina perfecta para el robo.

El Jaca trepa por la terraza, fuerza el marco de una ventana con su navaja y, una vez dentro, ayuda a su hermana a colarse en la vivienda. La casa guarda un secreto inesperado: reliquias, documentos y símbolos que revelan que Ramiro fue un antiguo nazi, refugiado en España con la ayuda del régimen franquista para escapar de la justicia tras la Segunda Guerra Mundial.

Los hermanos, sin embargo, ignoran aquellas pruebas históricas. Para ellos, Ramiro solo fue un hombre de la guerra, lo único que buscan es dinero.

Una vecina, alertada por ruidos extraños, llama a la comisaría. El teléfono lo atiende un policía joven, uno de los pocos que no es corrupto, quien sale corriendo hacia la casa. Las sirenas se escuchan cada vez más cerca. Mientras tanto, Lola se queda absorta mirando un objeto en la chimenea que le llama la atención. El Jaca huye solo, pero la policía consigue arrestarlo, Lola escapa y pasa la noche escondida en la fábrica para no ser vinculada con el robo.

En la comisaria, durante una conversación con el policía, El Jaca descubre que el preso que le habló de Ramiro lo conocía porque había descubierto que aquel jubilado era un antiguo nazi exiliado en España. Junto con varios policías corruptos, se las arreglaron para mantenerlo callado en prisión. Finalmente, El Jaca vuelve otra vez a prisión y es Lola quien se queda con todo el dinero.

4.4 Biblia de personajes

Lola: es una joven “quinqui” de 19 años que vive un pequeño pueblo de poco más de mil habitantes. Vive con su madre y su hermana pequeña en las afueras del pueblo. Su padre y su hermano llevan años en prisión por distintos delitos, lo último que sabe de ellos es que su padre logró escapar de la cárcel y que a su hermano le queda poco tiempo para salir.

Nunca ha ido a visitarlos con su madre, pues la relación con ambos es prácticamente nula. En su adolescencia participó en varios robos junto a su familia. En el último estuvo a punto de ir también a prisión. Desde entonces intenta mantenerse al margen, aunque sabe que nunca se corta del todo con ese mundo.

Su hermano, en cambio, no consiguió dejar atrás esa vida. Acabó envuelto en robos, huidas y drogas, lo que finalmente lo llevó a prisión. Fue entonces cuando Lola, junto a su madre y su hermana, decidió irse a vivir a otro pueblo. Desde que se instalaron en Zancara, Lola trabaja en el hogar del jubilado, donde ya conoce a la mayoría de los habitantes. Pasa mucho tiempo allí, hace largas jornadas, juega con los ancianos y aspira a quedarse con el local porque la dueña es una mujer mayor que quiere cerrar ya el bar.

Lola es muy inteligente. No es una muchacha ingenua que se deja engañar con facilidad, al contrario, siempre ha sido observadora, atenta y consciente de todo lo que ocurre a su alrededor. No se deja llevar por sus impulsos, aunque le pierde la paciencia. Le cuesta olvidar cuando alguien le ha fallado y eso ha hecho que no confíe demasiado en las personas.

El Jaca cuyo verdadero nombre es Juan José, es un joven “quinqui” de 22 años que acaba de salir de prisión, tras cumplir una condena de cuatro años por múltiples delitos. Su último golpe fue el detonante de su encierro: un robo con rehenes y una huida en coche que terminó con la muerte de una persona.

Durante su estancia en la prisión, otro recluso le habló de alguien del pueblo, un hombre que tenía mucho dinero. Desde entonces, El Jaca esperó el momento de salir para localizarlo. Una vez libre, acude a Lola en busca de ayuda.

A diferencia de su hermana, El Jaca es extrovertido, impulsivo y egoísta, tiende a pensar más en sí mismo que en los demás. Es alguien astuto y sereno, seguro de sus actos y sus decisiones, también se caracteriza por ser observador, al igual que su hermana. Siempre lleva consigo una navajilla, recuerdo de su mejor amigo, muerto por sobredosis. Ese objeto tiene un enorme valor sentimental para él. Tras aquella pérdida, dejó de tener contacto con el resto de su antiguo grupo y desde entonces actúa en solitario. En términos generales es reactivo a lo que ocurre a su alrededor y solo mira por sus intereses.

El apodo de “El Jaca” se lo pusieron sus amigos porque consumía jaco (heroína), y con el tiempo terminó por sustituir a su verdadero nombre. Ahora todo el mundo lo llama así.

5. CONCLUSIONES

Durante la elaboración de este TFM he podido profundizar en la estética y las temáticas propias del cine “quinqui”, un subgénero que nació de una realidad social muy concreta y que, a pesar de su carácter marginal, se convirtió en un reflejo de la España de finales del franquismo e inicios de la Transición.

El proceso de creación de este guion ha supuesto un ejercicio de diálogo entre pasado y presente. Este trabajo me ha permitido conocer más a fondo las nociones básicas para la escritura de un guion, las funciones del diálogo, la estructura narrativa y la construcción de personajes tan particulares como los del cine “quinqui”, que en su momento lograron conquistar a gran parte del público español.

El cine “quinqui” no solo narraba historias de delincuencia, sino que además mostraba las contradicciones de un país en transformación, una España que convivía entre la modernidad y el pasado.

Por otro lado, el objetivo principal era mantener los elementos más característicos del subgénero a través de una narrativa original, es decir, reivindicar su esencia mediante la ficción, del mismo modo que en su época muchas de aquellas películas se inspiraban en las biografías de los propios jóvenes.

En este proceso también ha sido clave la construcción de personajes: entender qué elementos los hacen creíbles y cómo encajan dentro de un universo narrativo tan marcado por la marginalidad. De esta manera, la elaboración de la biblia de personajes ha servido como una herramienta de apoyo fundamental, ya que permitió dar coherencia a sus motivaciones y trayectorias.

A lo largo de este TFM se ha intentado que la escritura del guion literario no se limitara a repetir fórmulas ya conocidas, sino a replantear cómo representar a un grupo social que durante años fue retratado desde el estereotipo. Esta reflexión ha permitido explorar nuevas formas de narrar sin perder la esencia del cine “quinqui”.

Otro aspecto que ha enriquecido el proyecto ha sido el trabajo con los diálogos y en especial con la jerga. Más allá de reproducir un lenguaje coloquial, el reto consiste en lograr que el diálogo aporte naturalidad y realismo. Para ello, investigar el contexto histórico ha permitido comprender que este subgénero no nació de la nada, sino de un

momento social concreto en el que convivían la modernidad, la represión heredada del franquismo y la exclusión de los barrios periféricos.

Finalmente, investigar el recorrido histórico del cine quinquí y sus particularidades, ha servido para situar este proyecto en una línea de continuidad, y al mismo tiempo, de actualización.

En definitiva, este cortometraje pretende ser tanto un homenaje a este subgénero como una actualización que lo mantenga vivo. Más allá de recrear una estética, busca generar una reflexión sobre la marginalidad, la exclusión social; problemáticas que, aunque han cambiado de forma, siguen presentes en la sociedad actual.

6. FUENTES Y REFERENCIAS

6.1 Bibliografía

- Aristóteles. (1998). *Poética* (V. García Yebra, Trad.). Gredos. (Obra original publicada ca. 335 a. C.)
- Cabrera, J. (2020, diciembre 22). *El cine «quinqui», un retrato de la Transición*. OCR. <https://www.comunistasrevolucionarios.org/el-cine-quinqui-un-retrato-de-la-transicion/>
- Caldito, A. (2017). *Cine quinquí. El otro relato de la Transición*. *Revista la Comuna*. <https://www.revistalacomuna.com/cultura-y-memoria/cine-quinqui-el-otro-relato/>
- Caravella Castillo, M. V. (2023). *Desenterrando a los quinquis: análisis quinquí de Yonquis y yanquis y Salvajes de José Luis Alonso de Santos* [Universidad de Sevilla]. <https://hdl.handle.net/11441/149382>
- Carreter, L. (1979). *Una jerga juvenil: el cheli*. ABC.
- Clouet, D. (2020). *Estructuras narrativas: El viaje del héroe*. (una editora). <https://www.unaeditora.com/estructuras-narrativas-el-viaje-del-heroe/>
- Clouet, D. (2021, marzo 3). *Estructuras narrativas: los 15 story beats de Blake Snyder*. (una editora). <https://www.unaeditora.com/estructuras-narrativas-los-15-story-beats-de-blake-snyder/>
- Cosío, S. (2021). *Crónicas de pánico y circo (III)*. *ctxt*. <https://ctxt.es/es/20210701/Firmas/36643/panico-circo-peligro-jovenes-quinqui-coronavirus.htm>
- Domínguez, I. (2023). *Arriba las manos: crónica del cine quinquí*. *ethic*. <https://ethic.es/2023/02/arriba-las-manos-cronica-del-cine-quinqui/>
- Field, S. (1995). *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso* (M. Heras, Trad.). Plot.
- García Ródenas, M. (2019). *El cine quinquí: Transgresión en las masculinidades retratadas en el cine postfranquista de la Transición*. Faculty of Auburn University.
- Herrera Sánchez, S. (2024). *El legado del cine quinquí*. *Pikara Magazine*. <https://www.pikaramagazine.com/2024/07/el-legado-del-cine-quinqui/>
- Imbert, G. (2015). *Cine quinquí ¿subgénero cinematográfico o discurso reivindicativo de actualidad?* *Libre Pensamiento*, 78-84.
- J.Ollero, D. (2016). *Lo quinquí vuelve a estar de moda*. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/f5/2016/03/02/56d75efa22601dbc318b458e.html>
- Lavandier, Y. (1994). *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, televisión, cómic*. Ediciones Internacionales Universitarias, S.A.

- Leal García, J. (2018). *Música y cine Quinqui. Contextualización y análisis de la banda sonora de las películas de Eloy de la Iglesia: Navajeros (1980) y Colegas (1982). Cuadernos de Etnomusicología*. <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-julia-leal.pdf>
- López, A. (2014). *¿Cuál es el origen de la palabra «quinqui»?* 20minutos. <https://www.20minutos.es/cultura/blogs/yaestaellistoquetodolosabe/cual-es-origen-palabra-quinqui-5626313/>
- Martínez, L. (2019). *Glorificar lo quinqui para que nada cambie*. El Salto. <https://www.elsaltodiario.com/culturas/glorificar-quinqui-nada-cambie>
- Martínez Peña, M. (2022). *El cine quinqui: un género de crítica social que dejó cadáveres a su paso*. Noticias Salamanca. <https://noticiassalamanca.com/cultura/el-cine-quinqui-un-genero-de-critica-social-que-dejo-cadaveres-a-su-paso/>
- Martínez Sicilia, D. (2023). *El cine neoquinqui: similitudes y diferencia con el cine quinqui*. Universidad de Almería.
- Mckee, R. (2018). *El diálogo: El arte de hablar en la página, la escena y la pantalla* (M. Berástegui Rubio, Trad.). ALBA.
- Moral, P. (2019). *Heroína y crónica negra: guía básica del cine quinqui*. Cinemania. <https://www.20minutos.es/cinemania/noticias/heroína-y-cronica-negra-guia-basica-del-cine-quinqui-115823/>
- Pérez-Rodríguez, P. (2020). *Historia conceptual del quinqui. Pluriempleo, policía, prensa y mito*. Kamchatka. *Revista de análisis cultural*, 56-91. <https://doi.org/https://doi.org/10.7203/KAM.16.16606>
- RAE. (2023). *Real Academia Española*. <https://dle.rae.es>
- Rando, A. M. (2023). *Cine quinqui: héroes de los bajos fondos*. Facultad Filosofía y Letras.
- Robles Gutiérrez, R. (2024). *A este lado de la ley: Abogados, comisarios, jueces y fiscales en el cine quinqui, el cine de delincuentes juveniles de la Transición española* (1.ª ed.). Colex.
- Rodríguez, X. (2020). *El cine quinqui: un género que reflejó la marginalidad en España*. Treintaycinco. <https://35mm.es/cine-quinqui/>
- Rosado, R. (2021). *Las mejores películas del cine quinqui*. Fotogramas. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a25366500/cine-quinqui-stars-mejores-peliculas-coleta/>
- Segarra Castelló, J. (2018). *Cine quinqui. La pobreza como espectáculo de masas* (Vol. 28, pp. 113-128). FILMHISTORIA.
- Seger, L. (1987). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. (4.ª ed.). EDICIONES RIALP, S.A.
- Seger, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables*. Ediciones Paidós Iberica, S.A.

Snyder, B. (2005). *¡Salva al gato!* (I. Villaro, Trad.; 1.^a ed.). ALBA EDITORIAL.

Treintaycinco. (2024). *Sonidos marginales: el papel de la música en el cine quinquí*. Treintaycinco. <https://35mm.es/cine-quinqui/>

6.2 Filmografía

Albaladejo, M. (Dirección). (2006). *Volando voy* [Película].

Aranda, V. (Dirección). (1987). *El Lute: Camina o revienta (1987)* [Película].

Aranda, V. (Dirección). (1988). *El Lute: Mañana seré libre* [Película].

Armendáriz, M. (Dirección). (1986). *27 horas* [Película].

Armendáriz, M. (Dirección). (1995). *Historias del Kronen* [Película].

Carretero, G. (Dirección). (1980). *Chocolate* [Película].

Iglesia, E. d. (Dirección). (1978). *El diputado* [Película].

Iglesia, E. d. (Dirección). (1980). *Miedo al salir de noche* [Película].

Iglesia, E. d. (Dirección). (1980). *Navajeros* [Película].

Iglesia, E. d. (Dirección). (1981). *Deprisa, deprisa* [Película].

Iglesia, E. d. (Dirección). (1982). *Colegas* [Película].

Iglesia, E. d. (Dirección). (1984). *El Pico 2* [Película].

Iglesia, E. d. (Dirección). (1987). *La estanquera de Vallecas* [Película].

Loma, J. A. (Dirección). (1977). *Perros Callejeros* [Película].

Loma, J. A. (Dirección). (1979). *Perros Callejeros II* [Película].

Loma, J. A. (Dirección). (1984). *Los últimos golpes del Torete (Perros Callejeros III)* [Película].

Loma, J. A. (Dirección). (1985). *Perras callejeras* [Película].

Loma, J. A. (Dirección). (1985). *Yo, "El Vaquilla"* [Película].

Monzón, D. (Dirección). (2021). *Las leyes de la frontera* [Película].

Polop, F. L. (Dirección). (1980). *La patria de "El Rata"* [Película].

- Rodríguez, A. (Dirección). (2005). *7 vírgenes* [Película].
- Salado, C. (Dirección). (2016). *Criando ratas* [Película].
- Sánchez, A. (Dirección). (2012). *El mundo es nuestro* [Película].
- Saura, C. (Dirección). (1959). *Los golfos* [Película].
- Suárez, C. (Dirección). (1992). *Makinavaja, el último choriso* [Película].
- Suárez, C. (Dirección). (1993). *¡Semos peligrosos!* [Película].
- Valdés, J. S. (Dirección). (1985). *De tripas corazón* [Película].

7. ANEXO: GUION LITERARIO

Tras este proceso de análisis y creación, el resultado se materializa en el guion que se presenta a continuación, donde se concretan las ideas, temáticas y estéticas trabajadas a lo largo del TFM.

BALADAA DEL JACA

Written by

Cristina Rojas Gutiérrez

Copyright (c) 2025

Draft
information

Contact
information

INT. HOGAR DEL JUBILADO. DÍA

Es agosto, mediodía. El bar está casi lleno, el ambiente cargado de humo de tabaco. De fondo suena la radio y el murmullo de las mesas.

LOLA (19) LOLA (19) lleva una camiseta algo ajustada, corta y de color negra, aunque manchada de trabajar y unos vaqueros de tiro alto cambia el barril de cerveza. Un hombre la observa apoyado en la barra.

CLIENTE

¡Venga niña! que me vas a hacer perder dinero.

Lola se acerca a la barra y deja una caña.

LOLA

Anda ya Antonio, si siempre te dan pa'l pelo.

El hombre rebusca en el bolsillo del pantalón. Saca un reloj y se lo enseña.

CLIENTE

Del otro día, cuando remonté.

LOLA

Ese peluco se le cayó al Ángel y vi cómo te lo guardabas.

CLIENTE

¡Qué cosas tienes niña; ¡Toma!

Deja un par de monedas en la barra y se va a la mesa a jugar.

EXT. HOGAR DEL JUBILADO. ATARDECER

Lola baja la persiana para cerrar el local. A un lado, ROSA (62) cuenta billetes. Lola se acerca a la mujer y Rosa le da el dinero.

ROSA

Lo del último mes. Mañana veinte más temprano.

LOLA

(Riendo)

Pero si siempre me toca a mi palmar. Te quedas hasta las tantas pimplando con tus amigas y rajando de to'l pueblo.

ROSA

Venga tira que ya llego tarde.

Lola y Rosa suben al coche. En la radio suenan Los Chichos. Llegan al portal de Rosa y se despiden.

Lola arranca de vuelta a su casa. La radio empieza hacer ruidos extraños hasta que se corta del todo. Lola golpea la radio con rabia.

LOLA

¡Puto coche de los cojones!

Levanta la vista a la carretera. Se cruza con otro coche, ambos se miran mutuamente, pero el sol le da en la cara a Lola y entrecierra los ojos, intentando reconocerlo. Mira el retrovisor un instante y sigue conduciendo.

EXT.CASA DE LOLA.ATARDECER

La casa está a las afueras del pueblo, sin vecinos cerca. Alrededor hay juguetes rotos, electrodomésticos viejos y un coche desguazado al que le faltan piezas. Lola aparca al lado

A lo lejos, su hermana juega con otra niña. No se da cuenta de la llegada de Lola, que entra directamente a la casa.

INT. CASA DE LOLA. COCINA. ATARDECER

La cocina es pequeña, aunque muy luminosa, tiene una puerta que da a un pequeño patio. En una de las paredes cuelga un reloj muy grande y al lado algún que otro cuadro de la imagen de alguna Virgen.

CARMEN (54) tararea una canción irreconocible, está preparando la cena mientras termina de fumar un cigarrillo.

Lola entra, se apoya en el marco de la pared mientras se suelta el pelo.

LOLA

¿Cuándo fue la última vez que viste al Jaca en el talego?

Carmen mira a su hija, da una calada y suelta el humo mientras apaga el cigarro.

CARMEN

Que sé yo hija..., ¿hace dos meses o así?, ¿qué pasa?

LOLA

(molesta)
Na' no pasa na' ¿vale?

CARMEN
¿Te han soltao' ya lo del mes?

Lola deja los billetes sobre la mesa.

LOLA
Sí, toma, pa' que te lo fundas en
cajetillas.

INT.HOGAR DEL JUBILADO.DÍA.

Es temprano, el bar está casi vacío, salvo por dos jubilados que desde primera hora andan jugando y bebiendo chupitos.

Lola seca unos vasos con un trapo viejo y los coloca en el estante.

Desde fuera, un coche derrapa y rompe el silencio. Se escucha un portazo.

Lola gira la cabeza hacia la puerta. EL JACA (22) entra. Se miran por un instante. Él se sienta con los hombres a jugar y ella le sigue con la mirada, sin dejar de secar los vasos.

Los tres hablan entre ellos, pero no se escucha lo que dicen, Lola no les quita ojo.

JOSE
(levantando la voz)
¡Lolita!, ponle un sol y sombra al
chaval

Lola no contesta, prepara la bebida y la lleva a la mesa

PACO
Nos falta a otro para jugar.

LOLA
(Seria)
Sabes que estoy currando.

PACO
Pero si la Rosita no entra hasta la
una. Venga que vas conmigo.

Lola mira al Jaca. Finalmente se sienta. JOSE(69) reparte
cuatro
cartas a cada uno. Todos miran sus cartas.

PACO (cont'd)

Hay mus

JOSE

Hay mus

LOLA

Hay mus

JACA

No hay mus

Todos lo miran.

PACO

¡Venga ya, muchacho!

Da un golpe seco en la mesa sin soltar las cartas.

Siguen con la misma mano. PACO (68) no va, pero, Jose, Lola y el Jaca apuestan. Al levantar las cartas, Jose gana la mano. Nueva ronda.

JOSE

Paco, no te dejes ganar por unos críos
¡coño!

PACO

¡Qué no puedo! Estos tienen las cartas
buenas.

De uno en uno muestran las cartas, esta vez gana El Jaca y se toma el chupito.

Antes de que el Jaca dijera algo aparece Rosa. Lola deja las cartas y se levanta hacia la barra.

LOLA

(susurrando)

Anoche la dejarían colgada las
amigas.

ROSA

Lolita, que te he escuchado...

El Jaca se levanta y se marcha.

JACA

Queda pendiente otra partida.

EXT.CALLE. NOCHE

Lola sale del bar. Camina unos segundos hasta que se da cuenta de que el coche con el que se cruzó el día anterior, está aparcado.

Se acerca. De lejos, se distingue a alguien dentro fumando. El humo sale por la ventanilla, un brazo asoma para sacudir la ceniza.

INT.COCHE. NOCHE

Lola abre la puerta y se sienta al lado.

LOLA
¿Cuándo has salido?

EL JACA
Hace unas semanas.

Le ofrece un cigarro. Lola mira el paquete y niega con la cabeza.

LOLA

¿Qué quieres?

EL JACA
Busco a un viejo del pueblo ¿vale?
Uno con pelas a saco.

LOLA
¿Tú flipas o qué? ¿No has chupao' ya bastante talego? No sabes cómo ha estado la vieja todo este tiempo...

EL JACA
(Alza la voz)
Debo pasta, tronca. ¿O cómo crees que he salido antes, eh?

LOLA
(nerviosa)
Me importa una mierda tus movidas, Jaca.

EL JACA
Necesito tu ayuda Lolita, tú controlas a tos los viejos del pueblo.

Lola suspira, coge un cigarrillo de la cajetilla. El Jaca le da el mechero.

LOLA

¿Cuál es tu plan, Jaca? ¿qué me
enchironen a mí también? ¿Eso
quieres?

EL JACA

Si los guindillas estarán tol'día en
el tugurio, tronca.

LOLA

¿Y qué?, ¿vas a colarte en toas' las
casas del pueblo?

El Jaca escupe por la ventana, apaga el cigarro y empieza a
abrir y a cerrar una navajilla.

EL JACA

Un taleguero me contó de un viejo de
aquí que tiene pasta. Y también que
cojea.

LOLA

Bah, en el pueblo muchos cojean, es
lo que hay.

EL JACA

Por eso necesito pasar más tiempo en
tu bar. Jugar con ellos, conocerlos,
sacarles información. Y tú también
me vas a tener que soltar cosas.

Lola se toma unos segundos para pensar

LOLA

Mitad de la pasta es pa' mi.

EL JACA

Bueno... eso ya lo veremos.

LOLA

No, o la mitad o nada, tronco

EL JACA toquetea los cables del coche para arrancarlo. Lo
intenta una vez, pero no funciona

LOLA (cont'd)

Y cuando tengas lo que buscas, te
largas del pueblo.

EL JACA

Lo que tu digas Lolita.

EXT. CALLE.NOCHE

Lola sale del coche y camina hacia el suyo. El Jaca arranca y pasa a su lado. Saca la cabeza de la ventanilla.

EL JACA
(Gritando y con una
sonrisa pícara)
¡Mañana volvemos a las andadas
hermanilla!

Lola no responde, le saca el dedo y se lo planta en toda la cara al pasar.

EXT.ANTRO. NOCHE

El Jaca aparca el coche robado frente al antro. De fondo retumba la música del local, mientras unos chavales forcejean con la puerta de un coche para abrirlo.

EL JACA
¡Eh! ¿En este pueblucho no os enseñan
a sacaros unas pelas bien?

Uno de los chavales suelta la manilla y se encara.

JÓVEN
¿tú quién eres, gilipollas?

EL JACA
Aparta, niño.

Se quita la chaqueta, se la enrolla en la mano y revienta el cristal de un puñetazo. Los chavales abren el coche y entran.

EL JACA (cont'd)
Como os vea hacer algo a mi coche os
descuartizo a navajazos.

El Jaca entra al local.

INT. ANTRO. NOCHE

El antro es pequeño y huele a tabaco. Luces de neón medio fundidas. Hay más prostitutas que clientes. El volumen de la música está alto, pero no obliga a la gente a gritar para hablar.

El Jaca echa un vistazo rápido al antro. De lejos ve a PACO (68), lleva una chaqueta de pana verde, una camisa blanca y unos vaqueros, está sentado al final de la barra. Paco, lo reconoce y le hace un gesto con la mano para que se acerque.

EL JACA

Pensaba que tu parienta había vuelto

PACO

Sí, pero ha vuelto más insoportable que antes.

Una mujer detrás de la barra se acerca a ellos.

PACO (cont'd)

¿Qué quieres Jaca?, Te invito a esta.

EL JACA

Un cubalibre.

La camarera asiente y se va a preparar la copa

PACO

Nunca te había visto por aquí. Ni por el pueblo.

EL JACA

Ya ves.. tengo movidas que arreglar. No conozco a nadie.

PACO

Bueno, ya me conoces a mí.

La camarera vuelve y deja el cubata. El Jaca le pega un trago largo.

EL JACA

¿Y el resto? ¿También son del pueblo?

PACO

Los cuatro mataos que no salen de aquí... y alguno que se estrena hoy.

EL JACA

¿Y tú qué?

PACO

Yo vengo de vez en cuando... pero ahora tendré que aflojar.

El Jaca clava la vista hacia una mesa al fondo: tres tíos rodeados de prostitutas.

EL JACA
¿Y esos notas de ahí?

Paco levanta la vista para mirar a quien se refiere.

PACO
(bajando la voz)
La secreta... se creen los reyes del
pueblo, pero el chaval ni puta idea.
Dicen que es su primer destino.

El Jaca los observa de nuevo.

PACO (cont'd)
También me han dicho que el crío no
se deja comprar. Los otros dos hacen
lo que les sale de los cojones. Yo
que tu no me cruzaba con ninguno,
Jaca.

EL JACA
Déjalo, Paco. Ahora vengo.

El Jaca entra al baño. El suelo esta pegajoso y cruje al
andar, no hay nadie. Las paredes están cubiertas de azulejos
mugrientos, y pegatinas de grupos musicales.

Se mira en un espejo rajado por la mitad. El lavabo gotea.
Saca del bolsillo una bolsita pequeña transparente, con
varias pastillas dentro. Coge una de ellas, la toma con un
trago del cubata. Se enjuaga la cara y sale del baño.

INT.COCHÉ DÍA

Es temprano. El Jaca duerme en la parte trasera de su
coche, usando una chaqueta como almohada. Los asientos están
llenos de latas vacías y ropa vieja.

Unos golpes secos en la ventanilla sobresaltan a Jaca. Es
Lola.

LOLA
Venga, tronco. Arriba. Tenemos que
Hablar.

El Jaca se lleva las manos a la cabeza y mira la hora en su
reloj: son las siete de la mañana.

INT.EL HOGAR DEL JUBILADO.DÍA

EL Jaca entra medio reventado, ojeroso. Se sienta en una de
las mesas. Lola le deja un café y se sienta frente a él

LOLA
¿Dónde estuviste anoche?

El Jaca le da un sorbo al café y se quema.

EL JACA
Joder, tronca... ¡está ardiendo!

LOLA
Que contestes, Jaca.

EL JACA
En el antro ¿vale?

LOLA
Anda que has tardao´

EL JACA
No hice nada, joder. Solo quería saber quién se mueve por ahí. Me crucé con Paco y con uno nuevo de la secreta. Hay que andarse fino con ese.

Lola lo mira fijamente unos segundos sin decir nada.

LOLA
Olvídate de ese, lo nuestro es otra Cosa.

EL JACA
¿Y cómo coño piensas sacarlo?

LOLA
Como siempre: escuchando. Esos viejos sueltan hasta lo que no les preguntas. Tú solo juega con ellas.

EL JACA
Bah, eso son chorradas de viejos.

LOLA
Pues entre tanto y tanto se les escapa cosas. Tu déjales hablar.

El Jaca no dice nada y le da otro trago al café. De repente, un cliente entra por la puerta. Es el joven policía que estuvo la noche anterior en el antro.

POLICIA
¿Ya está abierto?

LOLA

Abrimos a y media, pero dime ¿qué te pongo?

Lola se acerca ala barra. El Jaca permanece en silencio.

POLICÍA

Un cortado y una tostada, por favor.

LOLA

Marchando.

Lola prepara el desayuno.

LOLA (cont'd)

Nunca te he visto por aquí.

POLICIA

Me mandan aquí... es mi primer destino.

LOLA

Ah, eras tú el nuevo. Pues ya te aviso... aquí poco lío vas a tener.

POLICIA

Créeme..., siempre hay algo.

Deja unas monedas sobre la barra.

POLICIA (cont'd)

Quédate con lo que sobra.

Se sienta en la mesa al lado del Jaca. Los primeros jubilados empiezan a entrar al local. Jaca da un trago largo hasta terminar el café, se levanta y mira a Lolita.

EL JACA

Al lío. Ponme una cerveza Lolita.

Al sentarse con los hombres, les da un golpe en el hombro, a modo de saludo, como si los conociera de toda la vida.

INT.HOGAR DEL JUBILADO.DÍA

Los mismos jubilados, pero otro ambiente, distinto juego. Sobre la mesa, vasos de vino barato, y varias cartas para cada jugador.

JUBILADO 1

(mostrando las cartas, riendo (MORE))

JUBILADO 1 (cont'd)
 ¡Dos parejas! Parecéis nuevos...
 hasta el Jaca os da una paliza.

JUBILADO 2
 Pero si siempre te las apañas para
 ganar.

JUBILADO 1
 ¿Insinúas que hago trampas?

JUBILADO 3
 Si fue el Juanca el que te enseñó a
 hacerlas.

JUBILADO 1
 El Juanca es un rata, por eso siempre
 ganaba y apostaba bien poco.

EL JACA
 (Fumando)
 Estaría hasta la boca de pelas.

JUBILADO 1
 Para que luego un sobrino le
 terminara estafando y se quedara con
 todo su dinero... tiene cojones.

EL JACA
 O sea que estaba forrao.

JUBILADO 3
 Muchos aquí tienen más de lo que
 dicen.

SECUENCIA DE MONTAJE:

Pasan varias partidas en distintos días. A cada día que
 pasa el ambiente es parecido. Jaca va conociendo a los
 jubilados. Gana unas manos, pierde otras. Entre partidas, se
 acerca a la barra y habla con Lola.

INT.HOGAR DEL JUBILADO. TARDE

El Jaca está sentado con otros jubilados, con un cigarro en
 la boca mientras cuenta el dinero que acaba de ganar en una
 partida.

JUBILADO 4
 Jaca deja ya de timarnos. ¿Por qué no
 vas a por otros con más pelas?

EL JACA

Porque no tengo ni puta idea de quienes son... solo venís los mismos de siempre.

JUBILADO 5

Que va Jaca. Vienen otros, lo que pasa es que siempre vienes a la misma hora.

EL JACA

Que va, hombre... solo que ando en otros líos.

JUBILADO 4

(Riendo)

Si... en el antro y vendiendo droga a los chavales. Ahora para las ferias te estarás forrando. Anda Jaca, el cuento a otro.

EL JACA

Entonces... ¿a quién me levanto?

Los jubilados se quedan en silencio unos segundos, se miran Cómplices.

JUBILADO 5

¡No le metas en líos al chaval!

EL JACA

Juan, ni puto caso a este.

JUBILADO 4

¿Has visto al hombre que tiene mal la pierna y que viene siempre a ultima hora, a por una cajetilla de tabaco ...

EL JACA

... y a por un chupito?, sí.

JUBILADO 5

Ese es el RAMIRO (71). Antes se echaba unas cartas, pero tuvo un encontronazo con otro del pueblo y dejó de venir.

JUBILADO 4

Desde entonces apenas viene a jugar y se empezó a relacionar con algunos policías.

14.JUBILADO 5

La gente de bien solo se junta entre ellos. Siempre lo negaba, pero todo el pueblo lo sabía.

EL JACA

¿No tiene mujer?

JUBILADO 5

Que va, nunca se llegó a casar.

El Jaca baraja las cartas y se las da a uno de los jubilados para que las reparta.

EL JACA

Venga, la última antes de iros, voy a por otra birra.

Se levanta y se acerca a donde está Lola. Ella termina de servir a unos clientes y se acerca a donde E Jaca.

EL JACA (cont'd)

Creo que ya sé quién es, pero no estoy seguro del to'. Ponme otra birra.

Lola abre la nevera que tiene debajo y saca un tercio y lo abre.

LOLA

¿Es uno de esos dos?

Señala con la cabeza a donde estaba sentado El Jaca niega con la cabeza.

EL JACA

No, tronca no está aquí, pero viene todos los días, el Ramiro este que siempre te pide tabaco y un chupito.

LOLA

¿Y cómo sabes qué es ese pavo?

Se apoya en la barra para acercarse a Lola un poco más.

EL JACA

El del talego me dijo que el viejo no ve bien, que confundía los colores. Por eso, cuando venga y le pongas el chupito, el menda te pedirá otro distinto. A ver cuál pillas.

LOLA

Tú déjame a mí.

El Jaca coge la cerveza y vuelve a terminar su partida con los otros jubilados.

INT. HOGAR DEL JUBILADO.TARDE (ÚLTIMA HORA)

Los jubilados van saliendo del local, se escucha el murmullo de los hombres quejándose de la partida.

El Jaca se acerca a la barra. Como todos los días, Ramiro aparece por la puerta. Los dos hermanos lo miran y se giran para mirarse mutuamente. El Jaca arrastra con la pierna una silla hacia el para sentarse.

RAMIRO

Lola... Lo de siempre.

EL JACA

Venga, abuelo. Uno pa'ti y otro pa'
mi

Lola acerca los dos chupitos a la barra.

Ramiro coge el chupito de la derecha sin pensárselo mucho. Ambos brindan y beben a la vez, Ramiro cambia la cara.

RAMIRO

Lola ¿no era de hierbas?

LOLA

Ese es el de tu izquierda, Ramiro.

Ramiro no dice nada y arrastra con la mano las monedas para dárselas a Lola.

LOLA (cont'd)

Venga, que te pongo otro para que
vayas calentito a la feria.

Se lo rellena y Ramiro se lo bebe, esta vez es el correcto.

Cuando Ramiro sale de la puerta los dos hermanos se miran.

EL JACA

Ve a cerrar anda, que tenemos que
hablar.

Lola saca unas llaves y va a cerrar la puerta para que nadie más entre. Ambos bajan las persianas del local, asegurándose de que nadie vea que están dentro.

EXT.CALLE. NOCHE

Los dos hermanos están metidos en el coche de Jaca, cerca de la casa de Ramiro, esperando a que salga.

De fondo suena la música de las ferias y un grupo de chavales sube la calle, pero no se dan cuenta de que los hermanos están en el coche.

A los pocos minutos, se deja de escuchar a los chavales y Ramiro sale de su casa en dirección a la plaza, mientras se termina de abrochar su reloj de mano.

Los dos hermanos apartan la vista del hombre para que no se sienta observado. El hombre ya se ha alejado, Jaca mira por el retrovisor del coche y ve a Ramiro girar la calle.

EL JACA

Ya se ha pirao´

Los dos salen del coche, Lola lleva una bolsa para guardar el dinero. Llegan a la casa y ambos miran hacia arriba, hacia la terraza.

EL JACA (cont'd)

Yo primero, tu al loro.

Jaca empieza a trepar hasta llegar a la terraza. Lola se gira para mirar si alguien pasa por allí. Jaca tantea la ventana del balcón, abre la navaja y la mete en el marco para hacer palanca. La madera cruje y se queda un segundo quieto.

LOLA

(en voz baja)

¡Venga hostia!

Jaca empuja más fuerte hasta que el pestillo cede. El sonido retumba en la calle, pero la música lo medio camufla.

Lola se asoma para ver si alguien los ha visto. Jaca corre hasta la esquina de la terraza para ayudar a Lola a subir.

EL JACA

Deprisa, coño, coge mi mano.

Jaca le extiende la mano para que Lola suba más rápido.
Ambos
ya están arriba y entran por la ventana.

17.INT.HABITACIÓN DE RAMIRO.NOCHE

La habitación es un poco pequeña, todo está ordenado y cada mueble elegido al detalle. La cama perfectamente hecha, y en la mesilla hay un reloj de bolsillo y unas gafas.

En la cómoda tiene unos libros amontonados uno encima de otro, pero no están en español, están escritos en otro idioma.

Lola abre el libro y lo pone boca bajo mientras pasa rápidamente las hojas. De entre ellas cae una foto.

Lola la coge y ve unas siglas, le da la vuelta y aparece Ramiro de joven con otro hombre, vestido de militar. En el traje se ve una esvástica nazi.

LOLA

El puto viejo, estuvo en la guerra.

El Jaca, abre rápidamente los cajones, uno por uno. En el segundo, encuentra una pistola.

EL JACA

Y tenía una pipa.

Se la guarda. Los dos siguen rebuscando por la habitación, pero no encuentran nada.

EL JACA (cont'd)

Aquí no hay na', joder, vamos abajo corre.

Jaca sale primero y Lola lo sigue.

INT.COMISARIA. NOCHE

La comisaría está completamente vacía y a oscuras. Una luz ilumina la mesa del joven policía, que duerme encima de unos papeles.

Todo está desorganizado, hay una taza vacía y al lado un teléfono que empieza a sonar. El policía se despierta sobresaltado y coge el teléfono.

POLICIA

Dígame...

No se escucha lo que dice la voz al otro lado. El policía cuelga sin decir nada y se marcha rápidamente.

18.INT.SALÓN DE LA CASA DE RAMIRO.NOCHE

El salón es amplio, conectado a la cocina por un arco sin puerta. Todo está ordenado, excepto la mesa que tiene varias cartas abiertas que ya han sido leídas. Hay una chimenea en la esquina y varios cuadros colgados en las paredes.

Jaca y Lola buscan por todos lados, detrás de los cuadros , entre los asientos del sofá, dentro de los muebles. Nada.

Jaca cada vez se pone más nervioso.

LOLA

El ficha que te habló del viejo no
tiene ni puta idea.

EL JACA

Le voy a matar a navajazos.

Lola se acerca a mirar los papeles de la mesa. Varias cartas están firmadas bajo las mismas siglas que la foto del libro.

De lejos se escucha la sirena de la policía.

EL JACA (cont'd)

No me jodas, hostia... seguro que ha
sido la vecina

Lola se acerca a la chimenea y observa unas medallas enmarcadas. Cada vez se escucha más cerca la sirena.

EL JACA (cont'd)

Venga Lolita, tira.

Lola no hace caso y sigue mirando las medallas de la chimenea. El Jaca le agarra del brazo e intenta arrastrarla pero Lola logra soltarse y vuelve a fijarse en la chimenea.

EL JACA (cont'd)

Pues ahí te quedas

Jaca sale corriendo. Desde dentro se escucha se escucha como arranca el coche, las ruedas chirrían por toda la calle.

Lola se mete rápidamente dentro de la chimenea para mirar. En una de las paredes hay una bolsa. La sirena del otro coche de policía se oye más cerca.

Dentro hay varios documentos de identidad e informes. Los mira rápidamente y los ignora Y sigue buscando al fondo de la bolsa. Escucha unas voces y huye.

19.EXT.CALLE. NOCHE

Lola sale por la parte trasera de la casa para que nadie la vea. Se la ve correr por la calle hasta girar en otra. Nadie la ha visto de hecho nadie la sigue, pero corre a toda prisa.

EXT. CASA DE RAMIRO. NOCHE

Un coche de policía, con la sirena puesta, se detiene de golpe frente a la casa de Ramiro. El policía sale corriendo del asiento copiloto y se dirige a entrar en la casa. El coche acelera de golpe, haciendo ruido.

INT. SALÓN. CASA DE RAMIRO. NOCHE

El policía, con la pistola en la mano, entra en la casa de Ramiro. El salón está completamente desordenado: los cajones abiertos, cosas tiradas por el suelo, papeles por todas partes, y en el suelo de la chimenea, una bolsa.

El policía deja la pistola sobre la mesa y se acerca a la bolsa. Ve los documentos de identidad esparcidos.

EXT.FÁBRICA ABQANDONADA.NOCHE

Lola llega a la fábrica abandonada del pueblo, jadea del cansancio y se mete dentro para esconderse. Se sienta y se apoya en la pared para pasar toda la noche allí.

EXT.CAMPO CERRADO. DÍA

Lola se acerca a un coche escondido entre la maleza y la hierba alta. El cristal trasero está roto y la puerta del piloto abierta.

Se asoma para mirar el interior: dentro hay un par de mecheros, una cajetilla de tabaco y la navaja de Jaca.

Lola coge la navaja y se la guarda.

INT.COMISARIA. DÍA

En la comisaria solo está El Jaca, esposado y sentado delante de una mesa desordenada y llena de papeles.

El policía entra a la sala con una carpeta cerrada en la mano, se sienta al otro lado de la mesa y abre la carpeta.

EL POLICIA

Estuviste en la cárcel por varios
atracos, algunos de ellos con rehenes
y todo

El Jaca le mira y no dice nada. El policía pasa las hojas.

EL POLICIA (cont'd)

Y ahora eres aficionado a colarte en
las casas.

EL JACA

El viejo ese tenía pelas.

EL POLICIA

Eso fue lo que te dijeron ¿no? Y
ahora tendrás que ir otra vez a
prisión.

EL JACA

Pero no tenía una mierda.

El policía saca una foto de un preso y se la muestra a Jaca.

EL POLICIA

Zacarías Romero, le conoces ¿verdad?

El Jaca mira la foto, pero no dice nada.

EL POLICIA

Fue detenido aquí hace tres años y
está relacionado con Ramiro.

EL JACA

¿Conocía al viejo ese?

EL POLICIA

Hemos estado investigando en la casa
de Ramiro y digamos que Zacarias
conocía la otra cara del viejo.

EL JACA

¿Y qué pinta El Zaca en todo esto?

El Jaca se acomoda y se inclina hacia la mesa.

EL POLICIA

Zacarías descubrió su anterior
identidad y Ramiro junto con sus
colegas los policías, se encargaron
de mantenerlo callado en la cárcel.

EL JACA

Que el Ramiro no es trigo limpio

El policía asiente moviendo la cabeza.

EL JACA (cont'd)

Vamos que el Zaca me la ha liao' por
lo que le hicieron y el viejo no
tenía na'

EL POLICIA

Ah no, Ramiro sí que tenía dinero
pero alguien se lo ha llevado.

El Jaca no dice nada.

INT. HOGAR DEL JUBILADO. DIA

El local está cerrado para que nadie vea que Lola está ella sola dentro. Esta apoyada en la barra, con un cigarro en la boca, mientras cuenta el dinero que ha robado de la casa de Ramiro.

FIN.