

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
GRADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA
CURSO 2022-2023



Universidad de Oviedo

TRABAJO FIN DE GRADO

**EL CINE QUINQUI EN LA MÚSICA:
LA PROPUESTA DE 'EL COLETA' A TRAVÉS DEL VIDEOCLIP**

Autora: Beatriz Tascón Ramírez

Tutora: Diana Díaz González

Oviedo, mayo de 2023

Índice

1. Introducción	1
1.1. Justificación	2
1.2. Objetivos	3
1.3. Metodología	3
1.4. Estado de la cuestión	7
2. Desarrollo	9
2.1. Fundamentación teórica	9
2.1.1. Fenómeno quinqu: Contexto sociopolítico y cultural de la Transición Española a la Movida Madrileña	9
2.1.2. Los estilos de la música quinqu: Origen y perspectivas del <i>revival</i> y <i>retrofolk</i>	15
2.1.3. Ramsés Gallego, El Coleta: Rap macarra y controversias con el movimiento <i>neoquinqui</i>	20
2.2. Análisis de una selección de videoclips de Ramsés Gallego, El Coleta	23
2.2.1. “Quinqu Stars” (de la banda sonora de <i>Quinqu Stars</i> , 2018) y “Nonaino Naino” (<i>Yo, El Coleta</i> , 2013): Sinergias audiovisuales respecto al cine quinqu	24
2.2.2. “Esto es el principio” (<i>Yo, El Coleta</i> , 2013): Una aproximación a España en los años 80	30
2.2.3. “El Piko 3” en colaboración con Jarfaiter: Adaptación de <i>El pico</i> (Eloy de la Iglesia, 1983) y <i>El pico 2</i> (Eloy de la Iglesia, 1984)	33
3. Conclusiones	36
4. Referencias empleadas y filmografía	38
5. Anexos	42
Anexo I: Fichas técnicas de la selección de videoclips analizados	42

1. Introducción

En este estudio se abordará la influencia del cine quinquí en la música, centrándonos en las producciones audiovisuales de un artista en particular de la escena urbana nacional en la actualidad: Ramsés Gallego, El Coleta.

Para entrar en contexto con el cine quinquí, debemos situarnos en los años 70 en España, que se encuentra en un periodo que comienza con el fin del régimen franquista, y que se caracteriza por la transición a la democracia, siendo 1977 un año clave para España por la llegada de cambios culturales y sociales con relación a las modas, la música y las ideas. En 1981, al fracaso del Golpe de Estado de Tejero se le suma la victoria del partido político Partido Socialista Obrero Español en las elecciones de 1982, lo que provocó el origen de un nuevo fenómeno que trajo consigo figuras importantes, tanto para el cine como para la música, una nueva situación para España a nivel cultural que se denominó La Movida Madrileña.

Durante los años 70 y 80, surge el cine quinquí, el cual se compone de un conjunto de producciones que recogían la realidad social reflejando de este modo la situación del país, utilizando como actores a jóvenes marginales sin formación, que representaban, en algún caso, sus propias vivencias fruto de una época oscura marcada por la marginalidad, delincuencia juvenil, cambios políticos, paro y drogadicción, todo ello consecuencia de la crisis del petróleo de 1973, generando una cultura quinquí que terminaría hacia los años 90, junto con el establecimiento de los planes de conversión europea de 1986. La música cobró un papel protagonista en estos filmes, ya que se utilizaban músicas asociadas a la cultura quinquí y los espacios de reunión que frecuentaban los jóvenes de las barriadas, por lo que encontramos géneros musicales de carácter comunitario y participativo como la rumba o el flamenco, e incluso con el tiempo, de acuerdo con la situación sociopolítica en España, se utilizaron canciones de cantautor y del género rock, características de la época de La Movida.

La música de las películas de cine quinquí ha trascendido, y es a partir de la crisis de 2008 que comenzamos a ver en la escena de la música urbana española influencias del cine y la cultura quinquí en las producciones de los artistas nacionales, mayormente en el género rap, dentro del cual, en este estudio hemos escogido al artista referente del rap quinquí, Ramsés Gallego conocido como El Coleta.

Para entrar en contexto sobre las producciones audiovisuales de El Coleta, debemos comentar que es un rapero del barrio de Moratalaz (Madrid), cuya trayectoria musical y audiovisual está marcada por su metanarrativa, la cual caracteriza al artista por el uso de músicas e imaginario provenientes del cine quinquí, y La Movida Madrileña. El Coleta incluye en su música y creaciones elementos influenciados tanto del cine quinquí como del contexto histórico, sociopolítico y cultural que concierne a España en los años 70 y 80. A partir del análisis de una selección de estas producciones, podemos desglosar estas influencias y relacionar su obra con el *revival* de la cultura quinquí, recuperación de elementos del pasado que, actualmente, varios autores que serán mencionados en este trabajo definen como movimiento *neoquinquí*.

1.1. Justificación

Existen numerosos estudios e investigaciones sobre la música del cine quinquí, en cambio, no son tantos los estudios e investigaciones que aborden el cine quinquí o la cultura quinquí dentro de diferentes manifestaciones musicales. Fruto de esta observación nace este estudio, que teniendo como punto de partida la cultura quinquí, estudia la influencia de un artista en concreto: Ramsés Gallego, “El Coleta” considerado referente del rap quinquí.

Teniendo en cuenta los deseos del artista por ser director de cine y guionista, la mejor manera de abordar su trabajo es a partir de sus obras audiovisuales, de interés para investigadores y estudiosos de todas las ramas que conciernen la cultura quinquí (musical, estética, histórica, visual...), siendo tanto el artista como la metanarrativa que lo caracteriza, un tema de actualidad.

Se pretende demostrar que el uso de elementos de la cultura quinquí en fuentes audiovisuales ha logrado producir un fenómeno *revival* en estos últimos años. Este *revival* se traduce en la recuperación del interés por la “cultura quinquí”, recogida de diversas maneras en las producciones audiovisuales de El Coleta. El cine quinquí vuelve a estar de moda, hasta la plataforma Netflix llega a incluir algún título, el género resurge dando lugar a nuevas producciones como *Las leyes de la frontera* (Daniel Monzón, 2021), libros y exposiciones. La estética, la música, las películas y hasta las expresiones más características de los famosos quinquís del género cinematográfico están a la orden del día. Además, este estudio también es una forma de reflejar la importancia del estudio de cine español en las titulaciones en las que procede, ya que es patrimonio audiovisual de

nuestro país que contiene bandas sonoras útiles para estudios musicológicos, como se demuestra gracias a muchas de las fuentes utilizadas.

1.2. Objetivos

Con esta investigación se pretende mostrar la importancia de la influencia de un género cinematográfico en particular, el cine quinquí, para el desarrollo de la música de mayor actualidad. Se analiza el caso de Ramsés Gallego, El Coleta, autor de canciones y trabajos audiovisuales que conforman una recuperación de referencias del pasado. Sus obras constan de elementos relacionados con la historia de España en los años 70 y 80, el cine quinquí, y el macarrismo, a través de letras de canciones, uso de músicas de la época y videos que recrean escenas propias del cine quinquí.

El principal objetivo del estudio es el análisis de una selección de videoclips del artista conocido como El Coleta, que se relacionan con el cine quinquí significativamente. De esta forma, en consecuencia, se aportarán pruebas de cómo se enlazan los trabajos de este artista con el revival de la cultura quinquí, aportando información sobre este fenómeno de recuperación de la temática del cine quinquí de los años 70 y 80 en el medio audiovisual.

Por lo tanto, el trabajo consiste en el estudio del fenómeno neoquinquí, su contexto sociopolítico y músicas, que resulta estar relacionado con la cultura quinquí originada en la Transición Española. El objeto de estudio serán la música y producciones audiovisuales de El Coleta. A través de la metanarrativa del artista, las letras y músicas aplicadas a sus canciones, los elementos visuales y su estética, se establecerán relaciones entre el contenido audiovisual de El Coleta y el cine quinquí, la música y el contexto sociopolítico de España en los años 70 y 80. Además, gracias a que el artista El Coleta es una figura de referencia dentro del rap en relación con la cultura quinquí, estudiamos la adaptación de esta cultura en la música de nuestra época actual, refiriéndonos concretamente desde la primera década de los 2000.

1.3. Metodología

Para la realización de este estudio, en primer lugar, se ha tenido en cuenta la influencia e importancia de las músicas populares y urbanas en el cine quinquí, y la importancia de la música en la cultura quinquí, que era un reflejo social, por lo que tenía un papel protagonista. A partir de esa premisa, se ha tenido en cuenta cómo el cine quinquí

se ha filtrado en la música urbana (tanto en letras, como protagonistas, estética...), en este caso concreto, como tratamos en este trabajo, el rap, a partir del artista referente del rap quinquí, Ramsés Gallego, El Coleta. A través de esta información y teniendo en cuenta mi interés por el cine y la comunicación audiovisual, se ha enfocado este trabajo en el análisis de una selección de videoclips de este artista que se han escogido por la relación musical, visual, estética y léxica con el cine quinquí y la recuperación de elementos de esta cultura en las creaciones. Además, se tratará la influencia de El Coleta y su obra en la actualidad y cómo se inserta en el revival de la cultura quinquí.

Para tratar estos temas se han consultado estudios, libros y artículos académicos localizados en los recursos de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo, desde el portal académico de Dialnet, y la red social Academia.edu. Así consultamos monografías publicadas y adquiridas de forma física, artículos de revistas académicas y también culturales online. Agradecemos también las recomendaciones de los profesores Eduardo Viñuela, Teresa Fraile y Celsa Alonso. En cuanto a las fuentes audiovisuales, se han visionado las películas pertenecientes al género quinquí: *Yo, el Vaquilla* (José Antonio de la Loma, 1985), *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982), *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980), *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981), *El piko 1 y 2* (Eloy de la Iglesia, 1983, 1984), *Criando ratas* (Carlos Salado, 2016) y *Las leyes de la frontera* (Daniel Monzón, 2021), los documentales *Quinqui Stars* (Juan Vicente Córdoba, 2018) y *Los jóvenes de barrio* (Roca y Estival, 1982), debido a las relaciones existentes con los videoclips analizados respecto al contenido, género y contexto histórico al que pertenecen, a través de la plataforma FlixOlé y en formato físico. También se visionaron videoclips del canal de Youtube “El Coleta Dlito4life”: “Quinqui Stars” (*Neokinki*, 2018), “Nonaino Naina” (*Yo, El Coleta*, 2013), “Esto es el principio” (*Yo, El Coleta*, 2013), “M.O.vida Madrileña” (*M.O.vida Madrileña*, 2015), y “El piko 3” (*M.O.vida Madrileña*, 2015), éste en colaboración con Jarfáiter; por su relación con el contexto histórico de la época que trata este trabajo referente al cine quinquí, imaginario, elementos estéticos, música y letra referidos al género cinematográfico tratado y a España en los años 70 y 80. Los videoclips “Quinqui Stars” (*Neokinki*, 2018), “Nonaino Naina” (*Yo, El Coleta*, 2013), “Esto es el principio” (*Yo, El Coleta*, 2013) y “El piko 3” (*M.O.vida Madrileña*, 2015) son objeto de análisis en este estudio. Sobre el artista objeto de este trabajo se han leído y visionado entrevistas al artista publicadas en internet. Además, para esta investigación

se ha dado la posibilidad de realizar una entrevista semiestructurada, a El Coleta mediante la plataforma Google Meet, por mediación de la tutora de este trabajo, Diana Díaz González.

Se proporciona en este estudio un enlace a la transcripción completa de la entrevista, para consulta del lector/a ¹, y a lo largo del estudio se han incluido partes relevantes de forma justificada en apartados correspondientes para un desarrollo más completo. De este modo, no se contempla un apartado específico de resultados de entrevista, sino que los resultados se utilizan a lo largo del trabajo. Para la realización de la misma, se ha tenido en cuenta los temas tratados en el estudio, siendo estos el cine quinquí y la España de la transición democrática, el revival de la cultura quinquí, las músicas que rodean este género cinematográfico, el reciente movimiento reconocido por autores como Ernesto Castro (2019) o Iker Madrid y Pepe del Amo (2020) denominado movimiento o fenómeno *neoquinqui*, y por supuesto, cuestiones correspondientes a sus creaciones audiovisuales que posteriormente serán analizadas en este mismo trabajo. Como guía para la entrevista, se prepararon las siguientes preguntas: ¿De qué maneras el cine quinquí influye en su trabajo?, ¿En qué cree que consiste el movimiento neoquinqui? ¿Qué significa este fenómeno para usted? ¿Qué es para usted el rap quinquí?, ¿Puede explicar las referencias en su trabajo a la Movida Madrileña?, ¿Busca elementos tanto en la música como en lo visual que puedan acercar épocas?, ¿En qué se basa para la mezcla de estilos musicales en cada tema?, ¿Mezcla un género con otro según las referencias de las letras o surge sin planificar?, ¿Qué elementos destacaría en el imaginario visual de sus videoclips y por qué?, ¿Es “M.O.vida Madrileña” un discurso anti movida? Cabe destacar que durante la entrevista surgieron preguntas espontáneas relacionadas con las respuestas del artista a las que se puede acceder a través del enlace aportado.

En cuanto al análisis de videoclip, se ha optado por una metodología de análisis basada en las propuestas de Viñuela (2009), y Rodríguez López y Aguaded-Gómez (2013). Se basa en un compendio de elementos que se incluyen en las etapas de análisis de Rodríguez López y Aguaded-Gómez (2013), a saber: todos los elementos presentes en el análisis formal (códigos visuales, gráficos, sonoros y sintácticos), que en este caso, se incluyen en las categorías: análisis musical, análisis visual e interrelaciones imagen-sonido, valoraciones semióticas y gesto audiovisual; dos elementos del análisis de la

¹https://drive.google.com/file/d/1HWAsCWXnPKZ2YITLrTOBgM1hi4jmJBj5/view?usp=share_link

representación (puesta en escena y espacio videográfico), incluidas en este estudio en el análisis visual y en interrelaciones imagen-sonido, valoraciones semióticas y gesto audiovisual; los elementos pertenecientes al análisis de la narración (Personajes y ambientes, y acontecimientos), aquí expuestos en análisis musical, análisis visual, análisis de letra y análisis de interrelaciones sonido-imagen, valoraciones semióticas y gesto audiovisual. Por último, se añade en el análisis de interrelaciones sonido-imagen, valoraciones semióticas y gesto audiovisual, contenidos relacionados con los trabajos de Viñuela (2009) sobre el gesto audiovisual, que actúa como forma de comunicación. Partiendo de la idea de que en el videoclip interactúan todos los tipos de lenguaje, se realiza un análisis que engloba todos los elementos existentes en el videoclip, como la expresión facial y corporal, el baile o performance, los movimientos de cámara, los planos y montaje, los espacios, música y texto sonoro, medios tecnológicos utilizados, procesos textuales...

Estas categorías mencionadas, se comprenden de: un análisis musical que tratará elementos musicales sobre la canción, *samples*, instrumentos, ritmos y géneros y/o estilos utilizados; un apartado de análisis visual que tratará aspectos de estética visual, el imaginario destacable, los planos y secuencias y la forma de conformación del videoclip relacionables con el cine quinquí; un apartado de análisis de letras y narrativa, que tendrá en cuenta la estructura de la canción, el léxico y los intertextos vinculados y utilizados en las producciones audiovisuales de cine quinquí, destacando versos que tienen relevancia por sus referencias, y, por último, un apartado de análisis que interrelaciona sonido-imagen y valoraciones desde la perspectiva semiótica atendiendo a los códigos tanto visuales como sonoros, haciendo uso también del gesto audiovisual (Viñuela, 2009), para cada videoclip.

De acuerdo con las características del trabajo, se ha hecho una selección de tres videoclips con alusión al cine quinquí y la recuperación de elementos de esta cultura. Quiero destacar que son muchos más los videoclips de este artista con esas relaciones, pero para adecuarme al límite de espacio se han escogido: “Quinqui Stars” (banda sonora) por las sinergias que tiene con “Nonaino Naino”, y por formar parte de un docu-ficción de cine quinquí reciente, *Quinqui Stars* (Juan Vicente Córdoba, 2018); “Esto es el principio”, por cuestiones vinculadas al cine quinquí y la metanarrativa del artista, como el imaginario, la ejecución del videoclip, sus personajes y letra, y, por último “El piko 3”

ft. Jarfaiter por contener un *remake*, o adaptación, de las películas *El Pico 1 y 2* (Eloy de la Iglesia, 1983 y 1984), y por la participación de Jarfaiter, artista vinculado también a la música quinqui. Aclarar, que “Nonaino Naino” no es un videoclip, sino la portada del álbum *Yo, El Coleta* (2013). La inclusión de esta producción, a pesar de carecer de video, es debido a su relación con el videoclip “Quinqui Stars” (*Neokinki*, 2018), debido a que comparten letra, y a la relación con “Esto es el principio” (*Yo, El Coleta*, 2013), cuyo videoclip está basado en la portada del álbum en el que encontramos el single “Nonaino Naino” (*Yo, El Coleta*, 2013) a modo de *cinemagraph*.

En la estructura de este trabajo de fin de grado encontramos la introducción de este trabajo, donde se clarifican los objetivos de la investigación, una metodología y un breve estado de la cuestión previo a la revisión teórica. El desarrollo se encuentra dividido en dos apartados, uno de revisión teórica donde se abordarán cuestiones sobre el fenómeno quinqui y todo su contexto para llegar al fenómeno de La Movida Madrileña y la música, las músicas de la cultura quinqui a través de las cuales llegaremos hasta el rap, desde el que derivaremos al artista objeto de estudio Ramsés Gallego, El Coleta. Como segundo apartado del desarrollo encontramos el bloque de análisis, en el que se utilizará la metodología ya expuesta para analizar los videoclips de El Coleta: “Quinqui Stars”, “Esto es el principio” y “El piko 3” los cuales se analizarán y relacionarán con la cultura quinqui, además de interrelacionar los dos primeros con la portada y canción “Nonaino Naino” por cuestiones visuales, musicales, y de letra; todo ello apoyado por el bloque de revisión teórica. Por último, se aportan unas conclusiones generales del trabajo, donde se tienen en cuenta los aspectos más destacados del análisis de la selección de videoclips, y cuestiones a subrayar respecto a la fundamentación teórica. Tras las conclusiones se encuentra la lista de referencias empleadas acompañada de una lista de videografía donde se incluyen videos, películas y documentales que se han visionado. Finalmente, apporto un anexo con las fichas técnicas de los videoclips analizados.

1.3. Estado de la cuestión

Existen cada vez más estudios orientados al universo quinqui en todas sus áreas, aunque es cierto que abundan los relacionados con el género de cine quinqui, su contexto histórico, político y social, los cuales aportan mucha información y nos ponen en contexto de una manera específica, ahondando desde la España de la dictadura franquista hasta el

fenómeno de la Movida Madrileña. Además de aportar estudios musicológicos y audiovisuales sobre las películas del género en cuestión. Es este el caso de publicaciones académicas como las de Rico Martínez (2020) titulado *La 'cara B' de la Transición: análisis del cine quinqu como un reflejo de la España de 1975 a 1990*; en el que encontramos de qué manera el cine quinqu reflejaba la verdad de la sociedad en esos años, y la situación sociopolítica de España durante la Transición Española; o de Robles Gutiérrez (2016) titulado *El quinqu explotación como fenómeno cinematográfico en España entre 1978-1985. Aspectos formales, temáticos y técnicos*, que aborda el fenómeno cinematográfico, lo estudia de forma técnica y temáticamente, lo relaciona con otras cinematografías, y estudia el fenómeno desde la perspectiva histórica.

Cabe destacar la obra editada por Florido (2015) titulada *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqu de la transición española*, de importante peso, ya que se comprende de artículos diversos sobre la cultura quinqu, siendo una obra imprescindible en cualquier estudio relacionado con la cultura quinqu, con la participación de historiadores y sociólogos. Localizamos un capítulo que incluye un análisis, enfocado mayormente a la parte visual, de uno de los videoclips seleccionados en este estudio, “Esto es el principio” (*Yo, El Coleta*, 2013) por Labrador; y aportaciones teóricas de Florido, J. sobre el nacimiento de la cultura quinqu y su música.

A pesar de ser menos en proporción, encontramos diversos estudios académicos sobre el fenómeno revival, y menciones al artista tratado en este estudio, Ramsés Gallego “El Coleta”. Son cada vez más, los trabajos musicológicos que incluyen aspectos sobre la cultura quinqu, la música quinqu y el fenómeno neoquinqui, entre ellos destacar el estudio de Jorge Domingo (2020) *Bloques ladrillo: definición y desarrollo de la música quinqu hasta la actualidad*, el cual es un trabajo académico muy completo que trata la música quinqu hasta la actualidad defendiendo la existencia de dos olas distintas, además de tratar el carácter revival. En Castro (2019), *El trap. Filosofía milenial para la crisis en España*, Se aborda el fenómeno de la recuperación de la España de los 80, los artistas influenciados por el cine quinqu y una asociación del panorama musical urbano actual con la Movida Madrileña desde la perspectiva del *retrofolk*, que se trata de una visión, por parte de los artistas, del pasado a modo de museo, “del folclore de ahora con referencias actuales proyectado hacia atrás” (Castro, 2019 citado en Díez, 2020: 117), y revistas culturales como *Kamchatka*, en la cual Díez (2020) aborda el fenómeno

neoquinqui entre otros aspectos y alude a varios artistas del panorama musical referentes de la cultura popular y marginal, dedicando unas páginas a El Coleta en su artículo: “Sobre rap, trap y calle: imágenes y fenómenos”.

Bien es cierto que no se encuentran aún estudios que analicen en profundidad las obras de este artista concreto y las relacionen con el movimiento neoquinqui o revival del universo quinqui, siendo este trabajo el primero en seleccionar videoclips de “El Coleta” para ser analizados de forma que los resultados nos aportan nueva información sobre su música, su contenido audiovisual, y su relación directa con el cine quinqui.

2. Desarrollo

2.1 Fundamentación teórica

2.1.1 Fenómeno quinqui: Contexto sociopolítico y cultural de la Transición Española a La Movida Madrileña.

Los quinquis eran un grupo étnico, también denominados más comúnmente “mercheros”, cuya forma de vida era nómada, y cuya única fuente de ingresos era la venta de “quincalla”, lo que se relaciona con la definición que aporta la RAE sobre “quinqui”: “Persona perteneciente a cierto grupo social marginado, que generalmente se gana la vida como quincallero ambulante”. Martín (2020) añade que los mercheros a los que se denominaban quincalleros eran un grupo nómada que solía recorrer las zonas rurales de Castilla y Extremadura reparando y comerciando con quincalla (metal de escaso valor). Autores como Fellone y Arias (2022) comentan que, por lo general, con el término quinqui se suele referir a delincuentes juveniles provenientes de los barrios periféricos de la clase obrera de las grandes ciudades cuya composición étnica se entremezcla con la gitana. Para autores como Caldito (2017), los quinquis no eran antihéroes sino jóvenes víctimas de la prisión y las drogas a causa de la precariedad que no tuvieron más opción que la delincuencia.

El denominado cine quinqui, según Castelló (2018) es un género popular cuya trama, generalmente a modo de biografía o pseudobiografía, son las aventuras y desventuras de adolescentes marginales. 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.

El cine quinqu tenía una decidida vocación documentalista de una realidad social “prosaica e incómoda de contemplar y contrastar con la España de las grandes esperanzas y miradas limpias al futuro que uno tiende a asociar con la Transición”, esto a poco que uno se deje llevar por la cultura hegemónica del momento. (Trashorras, 1998 citado en Castelló, 2018:114). Romero (2015) sugiere que la problemática fundamental que analiza las películas de cine quinqu proviene de la necesidad de afirmación individual, las consecuencias de la crisis económica en el empleo y las carencias del sistema educativo español para preparar a los jóvenes para el mundo laboral.

Es necesario tener en cuenta el impacto de la crisis del petróleo de 1973, cuyas consecuencias hicieron mella sobre todo en la parte de la población más vulnerable del país. España se vio afectada directamente por este cambio en el consumo de energía, no se produjo reducción en la importación de carburantes ni se fomentó el uso de otro tipo de energía en España, lo que provocó, en resumidas cuentas, una crisis que consigue una exclusión, en la mayoría de los casos, en el plano laboral para los jóvenes, por consiguiente, se aumenta la desigualdad social.

Ante el avance incontrolado de la destrucción de empleos, el gobierno socialista atajaría la cuestión aplicando las primeras medidas del plan de reconversión industrial. Un antídoto extremo que tuvo unos enormes costes sociales en las zonas industriales, especialmente entre los jóvenes, concretamente entre los hijos de la clase obrera que ocupaba unas fábricas que quebraron súbitamente, y con ellas una cultura de clase construida entre penalidades bajo el franquismo. En definitiva, no había futuro para los jóvenes que esperaban relevar a sus padres en la fábrica: ahora se enfrentaban al paro o un mercado laboral cada vez más precario, como en su día comprobó James Petras en su informe. Estos jóvenes, imbuidos de la sensación de abandono, vivieron de primera mano fenómenos desconocidos hasta el momento: la extensión de la heroína y la delincuencia, dos factores que contribuyeron al hundimiento de algunas zonas, convertidas en focos de marginación social. (Castelló 2018:118).²

El cine quinqu surge en España tras la dictadura militar del régimen franquista que termina con la muerte de Franco en 1975, suceso que dará lugar a un periodo de transición a la democracia en España (1975-1982), acompañado de la instauración de una monarquía parlamentaria, la Constitución de 1978 y el reinado de Juan Carlos I. Para entrar en contexto hay que tener en cuenta, los factores políticos, sociales y económicos durante la Transición Española que promovieron una realidad juvenil problemática e incómoda.

² Para el caso español, Castelló recomienda uno de los estudios más relevantes sobre la construcción cultural de la clase obrera: Domènech, X. (2012) La clase obrera bajo el franquismo. Aproximación a sus elementos formativos, *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 85, 201-225.

Según Fraile (2013), es el género cinematográfico que abordó la delincuencia juvenil española durante la transición a la democracia. Películas introducidas por la situación social que se vivía por aquellos años, donde el fin de la dictadura y la situación económica habían traído en consecuencia un aumento de la delincuencia y la inseguridad. De ahí, que se lleven a la pantalla las figuras de los delincuentes conocidos, como por ejemplo “El Torete”, “El Vaquilla” o “El Pirri”.

Castelló (2018) habla sobre la importancia de los espacios en este género, ya que es en los espacios carcomidos por la crisis urbana donde encontramos al quinqui, y ciertamente, son estos espacios los que nos encontramos reflejados en las producciones de cine quinqui. Romero (2020) consolida la idea de la importancia de los espacios añadiendo una ubicación concreta, los espacios de las afueras (chabolas, grandes edificios de viviendas construidas por la Administración franquista en los barrios circundantes que conformaban guetos, y los descampados como punto de encuentro entre los jóvenes). El coche robado, la cárcel y el cementerio, también son significativos para los quinkis.

Además, la acción del quinqui pivota sobre tres fenómenos, como explica Castelló (2018): la drogodependencia, algo muy abordado por el cine quinqui (como reflejan en especial las películas de Eloy de la Iglesia), debido a que en los años ochenta la drogodependencia se había convertido en una epidemia que arrasaba los suburbios de las grandes ciudades; debido, según apuntan varios autores, a la crisis económica, una deficitaria red sanitaria para tratar el problema y la fácil entrada de la heroína. Además, unido al consumo de las drogas apareció un nuevo personaje urbano, el *yonqui*. Otros fenómenos para la acción del cine quinqui son la delincuencia y la intermitente estancia en la cárcel.

Cabe destacar la importancia que adquiere la música en la configuración de estos espacios mencionados. Por ejemplo, en el documental *Los jóvenes de barrio* (Roca y Estival, 1982) se cuenta la forma de vida de los habitantes de Canyelles, un polígono con viviendas, en el cuál muchas familias sufren de desempleo o carecen de plaza escolar para sus hijos. Los habitantes de este barrio cuentan con dos locales en los cuales los jóvenes de Canyelles se reúnen, ya que no tienen acceso a otros recursos culturales, y en ellos se observa el protagonismo que adquiere la música en las reuniones:

Existe una estrecha relación entre la acústica de los diferentes lugares que conforman el entorno urbano y la música que interpretan los que viven en él. Algo que, sumado

al carácter grupal que posee la música quinquí a través de la participación activa de cada uno de los presentes en la performance, termina estableciendo ciertos lugares de las barriadas en habituales puntos de encuentro. De este modo, los locales comunitarios eran perfectos para jóvenes como los de Canyelles, pues no solo ofrecía un espacio lo suficientemente amplio para reunirse, sino una reverberación especial para las palmas y el canto. (Domingo, 2020, min. 2:29)³

Herederó (1998) argumenta que, en octubre de 1982, tras la victoria electoral del PSOE, y una vez se produce la toma de poder de Felipe González, el relevo político llega también a la Dirección General de Cinematografía a finales de diciembre de ese mismo año. Pilar Miró accede al puesto de mando, su acceso a la Dirección General de Cinematografía abre una nueva y bien diferenciada etapa que aparece marcada por una política de protección, una gestión y un talante que acabarán ligando estrechamente todo el periodo al apellido de la directora. Sus iniciativas fueron el decreto regulador de las películas “X” y su exhibición en salas comerciales, acuerdos firmados con Televisión Española y las asociaciones de productores cinematográficos, donde se pactaba la compra de derechos de antena, la emisión de cine español en la pequeña pantalla y la producción delegada de películas o de series televisivas. La consecuencia inmediata de la legalización condicional del cine pornográfico fue la desaparición del cine “S”, cuya presencia ocupaba un porcentaje importante de la producción anual.

Es la película *Perros callejeros* (1977), de José Antonio de la Loma, la que se considera primera producción dentro de este género, en el cual destacan figuras como Eloy de la Iglesia y Carlos Saura. La aparición del cine quinquí se remonta a los años setenta, en los que se comienza a hablar del nuevo cine español, y con la llegada de la Transición Española el cine sufre un cambio, pues a España llegan nuevas modas, músicas e ideas.

Como explica González (2020), el decreto-ley de diciembre de 1983 creaba nuevas fórmulas y mecanismos para la nueva administración de las subvenciones públicas en apoyo a la producción⁴. El objetivo de la ley era mayormente facilitar la producción de películas de calidad que dieran visibilidad al país en el exterior, las cuales eran elegidas por un comité que seleccionaba los proyectos. La ley daba especial apoyo a las películas

³ Véase: Roca, L. y Estival, A. (directores). (1982). *Los jóvenes del barrio* [Documental]. España: Video Nou / Servei de Vídeo Comunitari. (min. 17:00).

⁴ Para conocer más sobre la Ley Miró consultar Herederó, C. (1998). La Ley Miró. *Nosferatu. Revista de cine*. (28):42-51

con “un interés especial” y a los “proyectos de nuevos realizadores o de carácter experimental”. La consecuencia de todo este nuevo sistema de financiación fue inequívoca, se acabó con las “películas de bajo presupuesto y rédito inmediato” típicas de los años 70. El cambio que trajo la ley afectó sobre todo a la industria. El cine quinquí, en cambio, fue uno de los escasos géneros que salieron beneficiados por este decreto, ya que se nutrió de las subvenciones que se otorgaban por esta ley. Se realizaban muchas producciones de cine quinquí, y se obtenían beneficios de ellas, el público español había cambiado sus gustos y hacía taquilleras a películas de este género, mientras que el cine “S”, el cine de terror, el cine de ciencia ficción o los géneros populares desaparecían, siendo el cine español dependiente del Estado. Si para Eloy de la Iglesia supuso ayudas, para otros profesionales fue un veto económico. No obstante, cuando Miró dimitió, a Eloy de la Iglesia se le cerró el acceso al proteccionismo del Estado, por lo que a este director se le dificultó realizar más producciones, siendo *La Estanquera de Vallecas* (Eloy de la Iglesia, 1987) la última película de cine quinquí del director.

Como sugiere Caldito (2017), sobre 1982, bajo el mandato de Felipe González, se buscó dejar atrás la imagen de España dictatorial, atrasada y oscura, para proyectar, sobre todo hacia Europa, una España democrática, cultural, libre y abierta. Los jóvenes buscan su propia seña de identidad, y con ello nace el fenómeno cultural de la Movida Madrileña como una representación del discurso de la Transición Española, un símbolo de nuevos estilos de vida de los jóvenes creados a partir de prácticas culturales. La cultura quinquí es social y culturalmente lo opuesto a La Movida, mientras que la cultura quinquí estaba oscurecida por un periodo postdictadura, una época de crisis económica y unas consecuencias entre las que destacaban una juventud sin trabajo que se buscaba la vida a través del vandalismo, la cultura de La Movida estaba iluminada por un discurso hacia nuevos significados, tiempo libre, identidades y referentes, movimientos artísticos y ocio traducido en una alocada vida nocturna.

Fouce (2000) explica que La Movida nace como movimiento *underground*⁵ para luego ser capitalizada como imagen lúdica del cambio político a través de los medios de comunicación. Se instala en un presente perpetuo frente a un pasado que no merece ser recordado y a un futuro que no tiene ninguna garantía de llegar tal y como se ha

⁵ O contracultura, haciendo alusión a un movimiento formado por personas que no se conforman con los parámetros sociales de la época y establecen una ruptura con los conceptos tradicionales de profesión, familia, educación y moral. (Gómez Pino, 2015)

imaginado. Esta inmediatez siempre ha estado presente en la cultura juvenil, ha nutrido la tradición del rock y fue llevado de nuevo al primer plano cuando los punks gritan “No future” tras el desmoronamiento de las utopías hippies. La Movida Madrileña no es una mimesis de otras subculturas, sino que lo que produce es el resultado de la introducción de la tradición subcultural de la cultura juvenil en un entorno que había sido ajeno a ella. Por ello, los géneros musicales son redefinidos, y es el punk el que domina las primeras producciones de La Movida. Pero el punk de las primeras producciones de la movida no es el mismo que había surgido un poco antes en las calles de Londres, a pesar de que comparten algunas características, sus contextos políticos son opuestos. El punk español destila menos rabia y derrocha más humor y contenido paródico, sufriendo mutaciones para adaptarse a los nuevos contextos culturales. Esta nueva música se revelaba contra lo que se producía en aquel momento, es básica, directa y sin virtuosismo.

Explica Gómez Pino (2015) que La Movida se utilizó como imagen de la joven democracia española, siendo el origen de este grupo el situarse frente a diversas tendencias del momento como los cantautores políticamente comprometidos (Luis Eduardo Aute, Víctor Manuel...), el rock sinfónico (Burning), el rock andaluz (Triana) y el rock *laietano* catalán (Compañía Eléctrica Dharma, Orquesta Mirasol...), estilos punteros en el estrecho marco del *underground*, mientras que las listas comerciales estaban dominadas todavía por la canción española, los ídolos de fans adolescentes y la música disco. Musicalmente, tomaron elementos de su entorno cercano para utilizarlos en el contexto primero madrileño y luego español.

Domingo (2020) diferencia entre dos olas en la música quinqueni, una primera, de 1977 a 1987, de acuerdo con Florido (2015), en la que predomina el género de la rumba; y una segunda, desde 2008 al presente, en la que el autor destaca el rap. Ambas originadas tras crisis de innegable impacto en la estructura sociopolítica española. El autor explica que el cine de Eloy de la Iglesia o José Antonio de la Loma documentaba las habituales quedadas de los jóvenes en las que la música tenía un papel protagonista, mostrándose además otros lugares donde era habitual el desarrollo de la música de la primera ola. Un ejemplo muy representativo sería *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) cuya narrativa se desarrolla en gran parte en el descampado cercano a las casas de los protagonistas, donde se tramaban nuevos planes para conseguir dinero y se cantan y bailan temas que sonaban en su radio portátil (min 18:16). En la película *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982), Antonio

Flores toca la guitarra sentado en la barandilla de las escaleras, acompañado de las palmas y coros de otros jóvenes (min 20:25). (Domingo, 2020:29).

2.1.2. Los estilos de la música quinquí: Origen y perspectivas del *revival* y *retrofolk*

La música quinquí no es un género en sí mismo que sea pueda definir, ya que no tiene características determinadas, sino que se nutre de ciertos géneros que la identifican. La temática de la música quinquí gira en torno a los deseos de libertad, el amor a una pareja, la crítica social, fechorías, marginalidad, la fugacidad de la vida de estos personajes o el dolor por la pérdida de un ser querido. En definitiva, son letras dotadas de carga dramática con origen en entornos precarios, cuya musicalidad proviene de géneros asociados a los espacios que frecuentan los quinquís, espacios característicos por su acústica, acorde con las interpretaciones que se realizan, algo que Domingo (2020) une con el carácter grupal que posee la música quinquí, convirtiendo en puntos de encuentro de los jóvenes ciertos lugares de las barriadas.

La rumba y el nuevo flamenco serán los elementos con más presencia y protagonismo en este tipo de filmes ya que se sirven de la música para reflejar un tipo de sociedad concreta. Destacarán grupos como Los Chichos, Los Chunguitos o Bordón 4, ya que ponían letra al estilo de vida de los personajes reforzando el mensaje de denuncia social que servía de trasfondo a las tramas en relación con cuestiones como la droga, la delincuencia juvenil o los desajustes del sistema judicial. El origen de estos grupos denominados de Nuevo Flamenco era el mismo o muy similar al de los protagonistas, siendo en su mayoría grupos de origen gitano o quinquillero cuyas residencias se encontraban en los entornos periféricos de la ciudad. Se trata de una nueva subcultura andaluza emigrada a entornos de grandes ciudades como Barcelona y Madrid que entremezcla el flamenco con el rock, el pop y la música urbana. (Poochyeeh, 2020:51)

Al hablar de rumba como género más identificativo de la música quinquí, debemos diferenciar entre la rumba catalana, la rumba flamenca y la rumba suburbana, entre las que existen conexiones, pero también diferencias fundamentales para su ubicación en la música quinquí.

En primer lugar, como explica Domingo (2020), son varios los factores que relacionan la música quinquí con la rumba catalana, siendo el primero de ellos el estrecho vínculo de la etnia gitana con las barriadas de bloques ladrillo característicos del

“chabolismo vertical”. Artistas como El Pescaílla, o Los Chichos más adelante, no solo eran gitanos, sino que luchaban por paliar las discriminaciones contra de los de su etnia. En ellos encontramos los casos de muchos de los gitanos que tuvieron que afrontar las inestabilidades económicas que sufrió España en la segunda mitad del siglo XX y encontraron asilo en la industria musical. Son numerosas las barriadas de Madrid, País Vasco o Barcelona que han escrito las líneas de su historia junto a la etnia gitana. El desarrollo de este género en los barrios marginales, los altos niveles de paro que afectaban a la desescolarización y la desestructuración familiar, la búsqueda de identidad de los jóvenes afectados, la participación que requiere la performance a través de las palmas, los coros, las onomatopeyas, los diálogos, fueron factores determinantes para la inclusión de la rumba catalana en el universo quinqué.

Retomando la línea de los espacios y la música sugerida por Domingo (2020), es necesario destacar la influencia que llegó a conservar la música en la construcción de identidades, así como la influencia de las expresiones artísticas como los grafitis, son inherentes de la expresión social de denuncia, crítica o valores, y como tal, forman parte del contexto cultural de los jóvenes. Por ejemplo, en el documental *Los jóvenes del barrio* (Roca y Estival, 1982), podemos observar una pintada de una pared de los bloques ladrillo en la que se menciona a una de las principales agrupaciones escuchadas en el lugar, Los Chichos, por lo tanto, encontramos ambas expresiones artísticas interrelacionadas.

Por otro lado, Martín (2020:108) comenta que la rumba suburbana tiene una estrecha conexión con la rumba catalana, variante de la rumba flamenca forjada en los barrios gitanos barceloneses a mediados del siglo XX y que se caracteriza por su tono festivo, así como por su particular forma de realizar la percusión y el rasgueo de la guitarra. La rumba suburbana, no obstante, está dominada por un *pathos* muy diferente, marcado por la expresión del desencanto y el lamento ante la adversidad. Además, la incorporación de aspectos propios de la música pop y rock le confiere una cierta modernidad que ni la rumba flamenca ni la catalana poseían. Así, grupos como Los Chichos, Los Chunguitos o, más tarde, Los Calis expresaban y producían a través de este género la experiencia e identidad, tanto subjetiva como colectiva, de buena parte de la clase obrera que habitaba la periferia urbana española. La mayoría de estos músicos provenían de la comunidad gitana y, como tales, eran portadores de una rica tradición musical flamenca, compartida con payos de origen andaluz y extremeño. Con un bagaje

cultural esencialmente rural y tradicional, los inmigrantes del Sur encuentran en la rumba el ritmo adecuado para verbalizar y hacer comprensible su precaria experiencia de la ciudad y de sus formas de interacción social.

La rumba suburbana es heredera de la rumba flamenca, entra dentro de los cantos de ida y vuelta del flamenco. Al igual que la copla andaluza o la canción española fue instrumentalizada por el populismo franquista para promover la autenticidad de España, pero el orientalismo ibérico contribuyó a reforzar la discriminación de los gitanos que quedaron cosificados en su representación social, por lo que la rumba que emerge en la periferia urbana aprovecha para cuestionar en sus letras la desigualdad social que afecta a un sector de la población, recuperando el tono de denuncia social característico del flamenco tradicional.

Al igual que el flamenco tradicional, este género parte de un locus enunciativo periférico que la cultura hegemónica etiquetará como marginal. A través de su ritmo rápido, su intensidad emocional y su visión desilusionada del presente, la rumba es un intento de dar sentido al descentramiento de un sujeto cuya experiencia no responde al sistema de relaciones de la modernidad urbana, pero tampoco ya al de la tradición rural. (Viñao, 2009, citado en Martín, 2020: 113).

Al igual que en el trabajo de Domingo (2020), la existencia de este bloque viene unida al creciente interés por los elementos de la cultura quinqueni del pasado, entre los que destacamos la música. Este autor divide la música quinqueni en dos olas con diferentes tendencias musicales, una primera ubicada entre los años 1977-1987 y una segunda, caracterizada por su reactivación en 2008. Esta segunda ola, será la que enmarque este trabajo, la cual se define por el *revival*, formándose por canciones quinquenis cuya base temática o musical bebe de los elementos de la primera ola, la cual se identifica con la rumba, que hemos tratado anteriormente.

Al hablar de reactivación de la música quinqueni en la segunda ola, tenemos en cuenta la perspectiva del *revival*. Fraile (2014) trata la cuestión de revival musical como un fenómeno de recuperación de canciones de periodos del pasado, que se convierten en textos nostálgicos que aluden al pasado a través de recursos estilísticos. Esta música es al mismo tiempo un rastro del pasado y seña de nuestro presente, formando parte de un proceso cultural que nos aproxima al pasado, contribuyendo a la creación de una identidad nacional, postmoderna y glocal. Esto sucede debido a que tanto en la literatura, como en los medios de comunicación o en la música, hemos experimentado una reavivación, desde finales de los noventa, de vuelta al pasado, generalmente de manera subjetiva. Es en las

producciones audiovisuales, en las que se rescatan los elementos más nostálgicos del pasado, se entra en contacto con un público capaz de descifrar los códigos y el discurso de estas obras.

Respecto al *revival* de la música quinquí, ya comenta Domingo (2020) que en la primera década del siglo XXI, esta cultura experimenta una recuperación impulsada por la atracción estética hacia el imaginario quinquí creado, en su día, por directores como Eloy de la Iglesia o José Antonio de la Loma. Esta resurrección de la cultura quinquí viene acontecida también por eventos como la exposición *Quinquis dels 80: cinema, premsa i carrer*, realizada de mayo a septiembre de 2009 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), comisariada por Amanda Cuesta. Progresivamente, la cultura quinquí comenzó a tener una mayor presencia en la sociedad española, en ocasiones rememorando el cine y la música que definieron el mito entre los años setenta y ochenta y, en otras, creando nuevas obras literarias, cinematográficas o musicales.

Para entrar en materia sobre la música quinquí de la segunda ola, que dataría del 2008 al presente, cabe destacar que uno de los elementos más característicos de esta nueva ola de música quinquí es su reafirmación en otros géneros musicales, ya que así, además de continuar presente en géneros anteriores como la rumba catalana o el flamenco, se aloja en otros que tuvieron su llegada a España en el período de congelación de la música quinquí o posteriores, como el rap, el trap y el EDM. (Domingo, 2020:54)

En el caso del rap, que será el género que trataremos en este trabajo debido a que el artista objeto de estudio hace rap quinquí, nace en un contexto socioeconómico marcado por la crisis, en el que los protagonistas son jóvenes que afrontan los problemas del desempleo, las drogas y la delincuencia; en este caso el rap se convierte en vía de escape frente al racismo, las desigualdades o la violencia. A nivel organológico, contaban con instrumentos asequibles según los medios económicos con los que contaban en el momento. Por estas cuestiones contextuales, podemos establecer relaciones entre la música quinquí como la rumba o el flamenco y el rap. Domingo (2020) explica que se podría establecer un claro paralelismo entre la facilidad de acceso de la guitarra española o las palmas en los jóvenes españoles de los barrios marginales de las décadas de 1970-1980 y el tocadiscos, el radiocasete y el *beatboxing* de los estadounidenses de los años 80. En la actualidad, aquellos jóvenes que en su día encontraban en la guitarra y las palmas un medio para interpretar la música en las calles, ahora lo hallan en el móvil y, más

concretamente, en aquel género que en su día se practicaba en las calles neoyorkinas. A la facilidad de acceso de los medios se le suma, al igual que en el caso de la rumba catalana, la carente necesidad de conocimientos armónicos o melódicos avanzados para la interpretación de las canciones rap; pues no se necesita más que una base instrumental realizada mediante el *beatboxing* o grabaciones prefabricadas con el móvil. En la entrevista realizada por la autora de este trabajo a Ramsés Gallego se comentó que el artista se dedicaba a hacer rap ya que le parece lo más accesible: “Intento hacer los estilos que me gustan y a los que, sin tener un registro musical, porque no se cantar ni tocar, adonde puedo llegar.” (Fragmento de la entrevista a Ramsés Gallego). Por lo tanto, confirmamos que El Coleta escogió rapear debido a la carencia de conocimientos musicales avanzados.

En la crisis de 2008, el rap en España ya se había convertido en una de las principales formas de expresión musical entre los jóvenes de los barrios desfavorecidos. El carácter político-reivindicativo se adaptó al contexto del país, sustituyendo los elementos raciales utilizados por los afroamericanos para luchar contra la segregación racial, por temáticas políticas. Además, una gran referencia era la canción protesta desarrollada en las dos últimas décadas de la dictadura, con representantes como Paco Ibáñez (Sandín, 2015 citado en Domingo, 2020:60).

El carácter reivindicativo del género rap ha dejado su huella en la música quinqu. Por un lado, en las canciones de la segunda ola se puede apreciar el uso de un lenguaje más directo y de mayor agresividad, generalizándose más que en sus predecesoras la crítica contra el gobierno o ciertos colectivos. Por otro lado, las características sociopolíticas de lo quinqu siguen estando presentes en las canciones de rap, marcando así una clara diferencia entre aquellas pertenecientes a la escena de música quinqu y las restantes del mismo género. De esta manera, pese a expresar una fuerte crítica hacia las fuerzas dominantes, sigue sin existir una posición clara y coordinada de tumbar el poder hegemónico. (Domingo, 2020:60)

Según Castro (2019), la manera en que la cultura pop se convierte en cultura popular es por medio de un doble ejercicio de aproximación y distanciamiento: por un lado, la aproximación consistente en actualizar el formato en que se presenta esa cultura y, por otro lado, el distanciamiento implícito en considerarla algo del pasado que se puede exponer dentro de una vitrina, a esto lo denomina *retrofolk*, un concepto que sigue las ideas del crítico musical Simon Reynolds sobre la “retromanía” y la nueva adicción al archivo de la vanguardia musical. Los artistas ven el pasado a modo de museo, el folclore de ahora con referencias actuales proyectado hacia atrás, lo que “fetichiza la pobreza de

ayer y erotiza la precariedad de hoy” (Castro, 2019 citado en Díez, 2020: 117). De hecho, comenta que el ejemplo más claro de *retrofolk* en España es la manera en que se han abordado los años ochenta, de hecho, afirma que el caso más evidente de este fenómeno se da en la escena urbana nacional, pero en este caso, Castro alude más a los traperos que han heredado el imaginario quinquí de los ochenta. En este estudio, se sostiene que no existe realmente escena como tal, de acuerdo con la opinión del artista entrevistado para este trabajo, y que esta escena, en caso de existir, estaría relacionada con la escena urbana en general, siendo más evidente en las producciones de rap. Por este motivo, en este estudio se reivindicará esta idea por medio de ejemplos audiovisuales de El Coleta.

2.1.3. Ramsés Gallego, El Coleta: Rap macarra y controversias con el movimiento neoquinqui

El Coleta es el artista objeto de este estudio, conocido por ser el exponente del rap quinquí o como él denomina su música: rap macarra. Ramsés Gallego es un rapero madrileño del barrio de Moratalaz, que además de hacer música y ser un verdadero cinéfilo, ha participado como actor secundario en la serie española *Cuéntame cómo pasó* y en el docu-ficción de *Quinqui Stars* (Juan Vicente Córdoba, 2018), además cuenta con proyectos propios como el corto *Gol'90* (Ramsés Gallego, 2022) y proyectos de dirección enfocados al cine.

Sin grandes apoyos en la industria, El Coleta comienza en solitario a hacer música. Este artista ha construido su metanarrativa a través de elementos ibéricos, recuperando la estética, películas, incluso diálogos de películas para sus letras en las que incluye su propia participación, y referentes históricos y culturales del pasado, entre los que encuentra paralelismos, sobre todo de cara a la situación política. De acuerdo con la temática de este estudio, se debe destacar que es a partir de su álbum *D-Litocrazia* (2008) cuando se asienta su estilo, siendo *Iberikan Stafford* (2009) el álbum que marcará el resto de su obra, ya que como comenta para una entrevista a la revista digital *Binary*, en este álbum busca hacer lo que sería rap gangsta americano, pero como se haría en España.

El Coleta cuenta con numerosas colaboraciones con artistas del panorama de rap español como, por ejemplo, Broder Chegar, Mala Rodríguez o Jarfaiter. Conforme al análisis que se expone en este estudio y la entrevista realizada al artista, es importante tener en cuenta las producciones del álbum *Yo, el Coleta* (2013) y *Neokinki* (2018).

Dentro de lo macarra está lo quinquí, no soy máximo exponente, sino que no hay nadie que lo haga. Hay algunas referencias, pero en la movida con mucha influencia de cine quinquí somos Jarfajter y yo. Jarfajter mete más cosas actuales, yo más antiguas. Ya se habían hecho referencias en el rap, por ejemplo, el Toscano o el Petaca son artistas muy quinquís, que siempre han hablado del barrio español, los Chunguitos... pero del apartado quinquí retro no hay escena, no hay gente que lo haya tocado. Que llamen rap quinquí a cosas porque sus cantantes tengan pintas macarras no quiere decir que sea rap quinquí. (Fragmento de la entrevista realizada a Ramsés Gallego).

Como explica Díez (2020), el Coleta es uno de los mejores representantes del fenómeno quinquí, ya que permanece en el rap con un sonido duro, mezclando *samples* de rumbas de Las Grecas, Los Chichos o rock de barrio con la calle y un universo de cultura delinquir tanto transicional como demográfica. Ha derivado en una enorme ristra de referencias sobre la transición, hitos históricos o culturales de décadas pasadas con un objetivo que puede leerse de diferente manera. Por ejemplo, Castro (2019) explica esta vuelta a lo quinquí con el *retrofolk*, un concepto que sigue las ideas del crítico musical Simon Reynolds sobre la “retromanía” y la nueva adicción al archivo de la vanguardia musical, pero hay quien ve un ejercicio relacionado con la memoria:

En el panorama *underground* del rap español, frente a ciertas modalidades del *Spanish gansta* que, imitando los códigos estadounidenses, ofrecen un culto literario a ciudades sin ley pero con armas, drogas, lujo y esclavas sexuales, El Coleta representa una mirada comprometida con la problemática local, al defender que, en nuestros propios barrios, cabe una mitología autóctona, la que se asocia al neorrealismo quinquí y a su archivo de películas, rumbas y testimonios proyectados sobre el paisaje icónico de la transición democrática. Retorno de lo quinquí, pues, como metáfora de un pasado barrial violento y delincuente, cuyos signos biopolíticos (dictadura y complejidad desarrollistas) y códigos urbanos (ropas, joyas y cueros) adornan el personaje poético, voluntariamente anacrónico, de El Coleta [...]. (Labrador en Florido Berrocal, 2015: 28)

Según Fernández (2017) El Coleta realiza una crítica histórica y cultural construida a partir de una reutilización visual, temática y sonora del imaginario quinquí. A finales de los años 1970, la aparición mediática de los quinquís proporcionó uno de los primeros contrarrelatos de la Transición española: frente a la "modernidad" y "estabilidad" social defendidas por el gobierno, estos jóvenes hacían visibles la marginalidad y la exclusión de ciertos sectores de la población (Rodríguez Fracasó citado en Fernández, 2017). La figura del quinquí le permite a El Coleta recuperar una tradición (rumba, rock urbano, flamenco) más atenta a la vida cotidiana de los grupos marginales, pero también establecer una crítica fundamental al discurso hedonista de la Movida, en especial en lo

relativo al consumo de drogas: frente al espíritu de modernidad del consumidor artístico, lúdico y curioso, en ocasiones apático. (Fouce, 2002 citado en Fernández, 2017:15)

Siguiendo la línea crítica de El Coleta, los años de la poscrisis de 2008 marcan un periodo histórico y sociopolítico similar al de la década de la transición a la democracia en España, debido a un gran índice de paro juvenil o cambios políticos como la fundación de nuevos partidos alrededor de los años 2014-2015. Es por eso, que actualmente podríamos empezar a hablar de un fenómeno *neoquinqui*⁶, con quinquis de la España contemporánea, cine *neoquinqui* y artistas *neoquinquis*. De hecho, como comenta Díez (2020:120), cuando en 2016 Carlos Salado estrena *Criando ratas*, la película revelación del cine *neoquinqui* con un presupuesto mínimo y actores no profesionales de Colonia Requena en Alicante, revela que hay quinquis en pleno siglo XXI y que muchos no cantan. En una reseña de este film, se señala la reactualización de este cine anacrónico para tratar los contextos marginales de hoy añadiendo nuevas estéticas, mediante unas “tensiones” entre ficción y realidad que se alejan de prototipos, tomando individuos familiarizados con la delincuencia, que en la película representan personajes en un continuo estado de supervivencia, drogas y lumpen, en un ambiente atravesado por una violencia orgánica que les impide crear relaciones afectivas sólidas más allá del dinero. La falta de moraleja junto a la representación realista “permite abrir la reflexión sobre las formas de marginalidad en la actualidad y las posibles vías para combatirla” (García del Río, 2018 citado en Díez, 2020:120). Díez (2020) explica que Salado realizó un breve *spin off* en 2018, *Mala ruina*, junto a Yung Beef. Si la banda sonora del cine quinqui solía ser la rumba de historias callejeras o amor desgarrado, en el caso de *Mala Ruina* sería “Lil Romeo”, canción del artista de trap dedicada a su hijo, que ejecuta la identificación entre ambas tradiciones musicales. Ahora, las historias sobre la calle que acompañan a este cine no solo las narran la rumba o el flamenco, también el trap español. Sin embargo, El Coleta, en la entrevista concedida a la autora de este trabajo, opina que: “la época del

⁶ “Quinqui Stars: vuelven los perros callejeros” (*Público*, 30/11/2018); “De Los Chichos al trap de Yung Beef: el ejemplo de ‘Mala Ruina’” (*El Periódico*, 30/11/2018); “Glorificar lo quinqui para que nada cambie” (*El Salto*, 04/05/2019); “Quinqui de guardería” (*Vice*, 08/07/2013); “El día en que Pxxr Gvng conocieron a Los Chichos” (*El País*, 08/06/2016); o “La era quinqui revive en los ritmos urbanos” (*El Periódico*, 30/11/2018).

trap ha pasado. Yo por lo que he vivido en esos años, la gente de los barrios no escuchaba trap español, en realidad escuchaban más trap latino.”

En contraposición a los autores que sostienen la existencia de un movimiento *neoquinqui*, Madrid y del Amo (2020) comentan que El Coleta considera que no hay una influencia *neoquinqui*, que el mundo quinquí de los ochenta se originó por las condiciones concretas y específicas de un momento determinado. La peculiaridad del cine quinquí era que se nutría de los chavales de clases proletarias, que abandonaban sus estudios a los catorce y no podían trabajar hasta los dieciséis a consecuencia de la legalidad vigente; ese tiempo vacío fue lo que acaba ocasionando la espiral de delincuencia y drogadicción, tirones de bolso y jeringuillas. Aunque en los barrios obreros y populares siga habiendo, y más tras la crisis del ladrillo, problemas económicos, delincuencia, paro, consumo de drogas y miseria material, no existen ya las peculiaridades y los rasgos particulares que hicieron eclosionar el cosmos quinquí original. (Madrid y del Amo, 2020)

Está Carlos Salado que cuando sacó *Criando Ratas* lo llamó película neoquinqui, pero cómo puedes llamar al realismo neorrealismo, porque en verdad él está volviendo a utilizar a gente de la calle como actores, por eso lo llamarán neoquinqui, pero no creo que de verdad haya una influencia. (Fragmento de la entrevista a Ramsés Gallego)

Para comprender mejor a este artista y su obra, se procederá al análisis de la selección de los videos musicales de su repertorio para explicar con ejemplos la metanarrativa del artista y su relación con la cultura quinquí.

Previamente, cabe comentar dos aspectos respecto al material que se va a analizar. Por un lado, hay que explicar que la estructura de las canciones de rap suele estar formada por entre 2 y 4 versos, formados por aproximadamente cuatro líneas, un estribillo, de 2 a 4 versos de nuevo y estribillo. A pesar de ser la estructura general, a veces nos encontramos introducciones, puentes previos al estribillo y otros elementos que dependen de la creatividad del artista. Respecto a los videos musicales, cabe introducir a través de Viñuela (2002-2003), que el videoclip relaciona dos lenguajes diferentes como son la música y la imagen. Gracias a esta relación, el videoclip es objeto de estudio para distintos ámbitos académicos por lo que cada vez hay mayor número de investigaciones sobre diferentes aspectos que afectan al video musical.

2.2. Análisis de una selección de videoclips de Ramsés Gallego, El Coleta

2.2.1. “Quinqui Stars” (de la banda sonora de *Quinqui Stars*, 2018) y “Nonaino Naino” (*Yo, El Coleta*, 2013): Sinergias audiovisuales respecto al cine quinqui

Análisis musical

El tema “Quinqui Stars” de 2018 es una canción que forma parte de la banda sonora original del docu-ficción *Quinqui Stars* de 2018 protagonizado por Ramsés Gallego, El Coleta, y dirigido por Juan Vicente Córdoba. Es el cuarto sencillo del álbum *Neokinki*, publicado en el mismo año como un compendio de música popular de finales del siglo XX, en el que podemos encontrar temas con *samples* y bases de punk, bakalao, rumba, flamenco...

En esta canción nos encontramos con una introducción rítmica que mezcla palmas y guitarra española con un ritmo aflamencado, haciendo referencia a la rumba, por lo que ya podemos reconocer un género musical de gran importancia en la cultura quinqui de los años 70/80, que junto a otros ha sido comentado en la revisión teórica de este estudio. Este género nos acerca hacia una ubicación periférica, una época, un discurso y una construcción musical determinada, la rumba flamenca. El Coleta se decanta por la rumba flamenca, debido a que es un *single* de su álbum *Neokinki*, en el cual buscaba musicalmente utilizar bases de músicas populares urbanas que siempre han sido “peor consideradas”, en opinión del propio artista.

Intento hacer los estilos que me gustan y a los que, sin tener un registro musical, porque no sé cantar ni tocar, adonde puedo llegar. En *Neokinki* hablo de la música que estaba peor considerada dentro de los géneros, como es la rumba dentro del flamenco, el cante chico, en la gama del rock and roll, lo peor es el punk... Y la música electrónica, el “bakalao” está mal considerado. Es la música popular, me limito a los años 70, 80, 90. Utilizo esa música popular. (Entrevista realizada a Ramsés Gallego)

Es por eso, que en los demás *singles* del álbum encontramos temas como “Vota PDR (el Partido de la Ruta), en el que colabora con El Niño de Elche, y cuya base instrumental es de “bakalao”; o “Antídoto 4life”, en el que colabora con Jarfajter y Raúl Santos creando una auténtica canción de punk. En el caso de “Quinqui Stars”, escuchamos rumba flamenca, junto al “Nonaino naino” de Las Grecas bajo los rítmicos versos del Coleta, que arranca en el estribillo “aflamencando” su cante, todo ello “preso” del espacio de “La Modelo”.

La estructura de la canción está formada por una introducción instrumental a cargo de la guitarra, con carácter rítmico por la introducción de palmas. Tras el quinto verso

nos encontramos con un puente que actúa como conexión entre el final de los versos y el estribillo. Este puente es de género mixto, aparecen voces e instrumentos, la voz de El Coleta y otra más que se añade como coro, la guitarra española, un sintetizador que produce la melodía, la guitarra española y las palmas. La letra del puente carece de significado, dice: “Nonaino Nonaino Naino”, y aparece también después del estribillo funcionando como *outro*⁷, y hace referencia a la famosa onomatopeya de Las Grecas⁸ que también da nombre a un tema del artista que lanza en 2013: “Nonaino Naino” de su álbum *Yo, El Coleta*.

El tema de la banda sonora de *Quinqui Stars*, se trata de una reproducción de la canción “Nonaino Naino”, al que añade un video musical de temática acorde con la película documental de la que forma parte. Lo que en la canción de 2013 funciona como *beat* o base musical de la canción, es en el tema de “Quinqui Stars” (2018) donde la onomatopeya funciona como puente. La letra de ambos temas es la misma, incluso en el mismo orden, exceptuando el estribillo “Somos perros callejeros, y decimos qué más da, llamaron a los maderos y tuvimos que najar”, que en el tema de 2013 también aparece al principio de la canción.

Existen diferencias musicales entre “Quinqui Stars” y “Nonaino Naino”, ya que, en la primera canción no encontramos ningún *sample* de Las Grecas, sino que la onomatopeya es cantada por El Coleta en el estribillo. En “Quinqui Stars” El Coleta rapea la letra que comparten las dos canciones, pero es en esta canción en la que le aporta vocalmente sonoridad flamenca, con carácter desgarrado acompañado de gesto audiovisual, como veremos en las siguientes categorías de análisis. En los puentes, la voz de El Coleta está doblada por otra más aguda que suena por debajo de la suya. En cambio, en “Nonaino Naino” el *beat* de la canción que acompaña al *sample* mantiene el estilo flamenco rock de Las Grecas ya que añade instrumentos como guitarra eléctrica, batería, palmas y acelera el ritmo original acercándonos a la rumba suburbana. El Coleta rapea su letra sobre un *sample* modificado del “Nonaino” de Las Grecas, añadiendo incluso diálogos, ya que al principio del tema (min 0:30) escuchamos su voz que utiliza la expresión “¡Esas Grecas guapas!”

⁷ Un *outro* es la conclusión de una pieza de música, literatura o programa de televisión. Es lo opuesto de la intro. "Outro" es una fusión o contracción que reemplaza el elemento "in" de "intro" por su opuesto "out", para crear este neologismo.

⁸ Onomatopeya utilizada en su tema “Orgullo” de 1975.

Análisis de la letra y narrativa

Sobre la letra de ambos temas cabe destacar las señaladas referencias que El Coleta utiliza para sus canciones. Debido a la extensión, me centraré en los intertextos en relación con la temática de este estudio.

La primera línea (“Esto es la historia de un Juan Castillo”) comienza haciendo referencia al tema de Los Chichos, grupo que relataba en muchas ocasiones la vida de los quinquis de las películas del género cuyas canciones aparecen en las mismas, ya que eran de las principales agrupaciones de rumba suburbana del momento. En el segundo verso encontramos intertextos que aluden a figuras del “macarrismo”⁹ (“José María “el Tempranillo” / la picardía del Lazarillo/ la joyería de Bravo Murillo/ garrote vil y paseillo”). En primer lugar, hace referencia al bandolero español, en segundo al pícaro de la novela anónima *El Lazarillo de Tormes*, después, la joyería que atracó Eleuterio Sánchez “El Lute”¹⁰ y en cuarto lugar a Salvador Puig Antich, anarquista y antifascista español que muere en 1974 por garrote vil en “La Modelo”. En la letra encontramos alusiones a la droga (“Fue casa baja a pillar caballo”) y a estereotipos españoles como la tauromaquia (“o te va a pillar el toro como al Yiyo”¹¹). Por último, el estribillo (“Somos perros callejeros y decimos qué más da”) es una conexión entre la película *Perros Callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977) que protagoniza El Torete y al grupo Los Chunguitos que escribe una canción llamada “Soy un perro callejero” (1980) para la película *Perros Callejeros II* (José Antonio de la Loma, 1979) cuyo estribillo es: “Soy un perro callejero/ y yo digo que más da/ vivo solo y como puedo/ soy muy duro de pelar”. Al final de la canción, utiliza la palabra “najar”, una palabra del lenguaje quinquí que significa “irse, largarse”. (Escudero, 2011, citado en Poochyeeh, 2020)

Análisis visual

En el tema “Quinqui Stars”, el videoclip transcurre en diferentes espacios del centro penitenciario La Modelo¹², en Barcelona. Encontramos como protagonista a El Coleta

⁹ Para saber más sobre el macarrismo, consultar el artículo: *Breve Historia del “Macarrismo”* de Iñaki Domínguez (2022), en <https://ethic.es/2022/01/breve-historia-del-macarrismo/> (Consultado por última vez el 7 de abril de 2023).

¹⁰ Eleuterio Sánchez conocido como “El Lute”, es un abogado y escritor español de origen mercheño que se hizo famoso tras ser condenado por atraco y asesinato durante el régimen franquista. Se convirtió en un personaje del cine quinquí ya que su historia es llevada al cine en los 80 con las películas *El Lute: camina o revienta* (Vicente Aranda, 1987) y *El Lute II: mañana seré libre*. (Vicente Aranda, 1988).

¹¹ Referencia a José Cubero Sánchez, torero español que murió herido por asta de toro en 1985.

¹² Centro Penitenciario de Hombres de Barcelona, conocido popularmente como Cárcel Modelo, que permanece cerrado desde 2017.

que se pasea por diferentes estancias de la cárcel, pasillos, celdas, patio... En este caso, ampliaré información en el análisis de interrelaciones sonido-imagen y valoraciones semióticas, dada la importancia del gesto audiovisual.

Como no podría ser de otra forma, la estética propia de las producciones de El Coleta se encuentra también presente en la portada del álbum del que forma parte “Nonaino Naino” (*Yo, el Coleta*, 2013), que se trata de una fotografía analógica (Véase Figura 1) en cuyo centro aparece El Coleta sentado en una silla con un radiocasete a sus pies, en un salón con elementos retro. En este espacio aparecen seis personas más emulando actividades “propias” de los quinquis como prepararse un *pico*¹³. Cabe comentar que los personajes que le acompañan en la fotografía son personas de su entorno que han colaborado en otros videoclips anteriores junto al artista, por ejemplo, en la parte izquierda de la imagen, podemos ver a dos personas que representan a Ángela y Pablo, los cuales encontramos en el videoclip de “Deprisa, deprisa”, haciendo referencia a la película de Carlos Saura (1981), Ángela con sudadera gris, bigote falso y gafas y Pablo con pasamontañas a su izquierda.

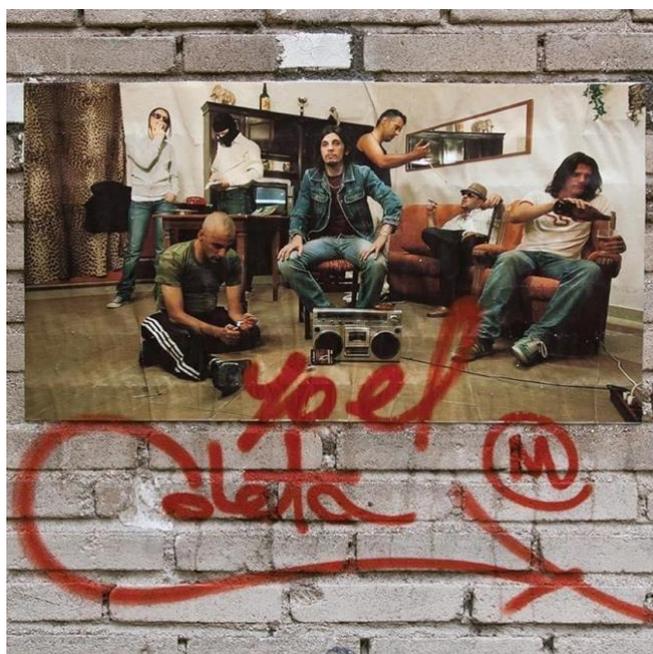


Figura 1. Portada del álbum *Yo, el Coleta* (2013)
(Fuente: SelectorMarx, 2013)¹⁴

¹³ Proceso de preparación de una inyección de heroína, también puede prepararse para ser inhalado o fumado, pero el término “pico” se refiere al pinchazo de la jeringuilla.

¹⁴ <https://www.flickr.com/photos/selectormarx/10167808715>.

Esta fotografía aparece superpuesta sobre un muro de ladrillo en el que con *spray* rojo hay una pintada que da nombre al álbum *Yo, El Coleta* añadiendo una M que se entrelaza con una O haciendo referencia a su barrio Moratalaz. Es interesante la referencia a la película de cine quinqu *Yo, El Vaquilla* (José Antonio de la Loma, 1985), y destacar la campaña de *crowdfunding* que propuso para sacar tanto este álbum como los dos anteriores (*Iberikan Stafford* (2009) y *Más cornás da el hambre* (2011)) en físico, campaña que denominó “Kinkifounding”, que utiliza para financiar su carrera. Con éxito, el LP de *Yo, El Coleta* se agota el día del lanzamiento.

Interrelación sonido-imagen, valoraciones semióticas y gesto audiovisual

Este apartado, en este caso, está destinado únicamente a la canción que cuenta con videoclip: “Quinqui Stars”, debido a que la relación sonido-imagen y valoraciones semióticas unida a la teoría del gesto audiovisual solo es posible si existen lenguajes visual y sonoro que actúen como un solo lenguaje.

Musicalmente, *El Coleta* nos introduce en la cultura suburbana de los 80 con el uso de bases instrumentales y *samples* que nos transportan a las cintas y CD’s de la juventud española en esa época. Por lo tanto, he aquí un trasfondo musical que busca llamar la atención del espectador y creando el interés por el pasado con un compendio musical propio de la cultura quinqu, invitándonos a sentir la atmósfera del patio de la cárcel. En conclusión, en “Quinqui Stars” la rumba flamenca no está escogida por azar, sino por cuestiones relacionadas, como se comenta previamente en este trabajo, la rumba flamenca está forjada en los barrios gitanos barceloneses a mediados del siglo XX. De esta manera, era propio que fuera de los géneros más escuchados por quinquis que acababan presos en “La Modelo”, como por ejemplo *El Vaquilla*. “El conocido como “cine quinqu” de los ochenta, no se entiende sin *La Modelo*.” (Cadena de Ondas Populares Españolas [COPE], 2017)

En cuanto al videoclip, está grabado en “La Modelo”. Dado que en el videoclip nada es aleatorio, el artista sitúa al espectador en esta cárcel por la relación con personajes del cine quinqu que estuvieron presos allí, por escenas de películas que se grabaron en ese centro, y el docu-ficción de Juan Vicente Córdoba, que transcurre en Barcelona, ya que esta capital de comunidad autónoma es de gran relevancia para el cine quinqu, sobre todo por los barrios periféricos y de clase obrera como el barrio de “La Mina”, en el cual

se filman escenas de películas de cine quinqueni como *Perros Callejeros* (Jose Antonio de la Loma, 1977). En este barrio, el artista también graba el videoclip del tema “Música para pegar tirones” (*M.O.vida Madrileña*, 2015).

De esta forma, a pesar de que el videoclip se grabe en los espacios de un solo lugar, el significado trae consigo muchas referencias tanto a películas, como a personajes o ubicaciones geográficas de referencia al “macarrismo” español, una especialidad de El Coleta; también, los códigos visuales que se refieren a lo ibérico, un concepto en el cual El Coleta incluye cualquier elemento referido a España, tanto desde su historia, como mitos, macarrismo, estereotipos, política, imaginario típico, costumbres, etc.

Cabe destacar en relación con el estudio de Viñuela (2009), la importancia del gesto audiovisual en esta producción. Es un videoclip que nos introduce en el espacio a través de planos descriptivos de partes de la fachada de “La Modelo”, y tras los títulos de crédito aparece El Coleta en el patio de la cárcel caminando, y da comienzo la letra. Son muy importantes en este videoclip las miradas fijas a cámara, sobre todo en los planos contrapicados mientras El Coleta camina, dirigiéndose al espectador directamente con un travelling retro¹⁵. Nos hace partícipes del video en numerosas ocasiones, creando una ruptura de la cuarta pared. La forma en que agarra los barrotes de las celdas y meneas los brazos crean la sensación de que se encuentra encarcelado realmente.

Además, los movimientos corporales muchas veces subrayan el texto, como por ejemplo en (“contra los malos siempre a degüello”), mientras repasa su cuello de lado a lado. Es notable cómo en el puente y en el estribillo los movimientos corporales son más amplios y sueltos, más liberados. La canción termina y con ello El Coleta se da la vuelta dándonos la espalda, después de haber mantenido la mirada hacia nosotros prácticamente todo el tiempo; es una despedida, el video termina con el mismo plano fijo del patio de la cárcel en el que El Coleta camina hacia un lado y hacia otro, con este fondo, aparecen los créditos y agradecimientos.

¹⁵ La cámara se sitúa delante del rostro del sujeto, mientras la cámara retrocede a medida que el sujeto avanza.

2.2.2. “Esto es el principio” (*Yo, El Coleta*, 2013): Una aproximación a España en los años 80

Análisis musical

El tema “Esto es el principio”, perteneciente al álbum *Yo, El Coleta* (2013), no está relacionado ni léxica ni musicalmente con los anteriores, solo está relacionado visualmente con “Nonaino Naino”, de hecho, El Coleta escribe en la descripción de “Esto es el principio” (*Yo, el Coleta*, 2013) en YouTube: “La portada es el vídeo, el vídeo es la portada”

En la intro de esta canción escuchamos una grabación de Juan José Moreno Cuenca, más conocido como El Vaquilla diciendo, “Dije una vez, que, si me condenaban en el juicio anterior, iba a ser el peor delincuente, ¿vale? Esto es el principio”. Esta última frase da nombre al tema y hace referencia al Vaquilla, cuya historia se llevó al cine con la película *Yo, el Vaquilla* (José Antonio de la Loma, 1985) que pertenece al género quinquí. Esta grabación, de la cual destacamos la frase “Esto es el principio” funciona como intertexto en el videoclip, se relaciona el título de la canción y álbum con la película y mito quinquí de “El Vaquilla”.

Musicalmente lo primero que detectamos es la presencia de un sintetizador que interpreta un riff durante todo el tema, que se repite también una octava más agudo, tenemos elementos propios del rap y el trap como la presencia de *hi-hats*, o *charles* de batería, y ritmos de *drums* de batería. Sobre esta base, los versos rapeados por El Coleta.

Análisis de la letra y narrativa

En este tema encontramos mucho contexto histórico sobre España en la década de los 80. En el primer coro, que funciona como inicio y final del tema a modo de estribillo, se hace un guiño al Fary (“Camelan Darle a la lejía”) cuando explica cómo se le ocurrió la idea de componer “La Mandanga”. Sigue con una frase de “El Jaro” en *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) (“Abajo la policía, Arriba la golfería”). “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, que también da título a un poema de Federico García Lorca sobre el torero español. En los versos siguientes encontramos alusiones a los miembros de GAL¹⁶, a Felipe González como “Isidoro”, lo que nos sitúa en el momento en que el PSOE estaba ilegalizado durante la dictadura. Y una cómica referencia de la película *Balada Triste de*

¹⁶ Grupos Antiterroristas de Liberación. Agrupaciones parapoliciales que practicaron terrorismo de Estado contra la organización terrorista Euskadi Ta Askatasuna (ETA).

Trompeta (Álex de la Iglesia, 2010) en la que uno de los protagonistas presencia el atentado que sufrió Carrero Blanco y pregunta al grupo terrorista ETA en qué circo trabajan, de ahí su línea (“Aerolíneas Carrero, de qué circo sois”). El Coleta nos vuelve a recordar su pasión por el cine.

No faltan guiños a su música bien encuadrados en la letra (“Alegres bandoleros, ¡Olé!”) haciendo referencia a dos temas que incluye en el álbum *Más Cornas da el Hambre* (2011). (“Quinquis, mercheros” / “Droga en la puerta del cole” / “De la Rosa, el Jero” / “Manuel y Lole”), dos formas de denominar a los macarras, y mención especial a artistas de grupos de flamenco; posteriormente en el verso siguiente también dedica una línea a Rocío Jurado y Camarón. Pero el flamenco no es el único género que se menciona, ya que alude a Mariscal Romero, Leño, Ñu, Coz artistas de uno de los géneros de mayor éxito en los 80, el rock urbano.

Análisis visual

En este videoclip la introducción muestra cómo se coloca la fotografía analógica de la portada en esa pared de ladrillos y a un hombre haciendo un *graffiti*. Esta fotografía analógica que hemos descrito anteriormente se convierte en un video, un espacio que podría estar sacado de un piso de bloques de extrarradio, foto en la que en un principio los personajes aparecen estáticos, pero existe movimiento ya que por ejemplo la tele está emitiendo imagen, el personaje del pasamontañas mueve el dinero de sus manos, la cadena que sujeta el hombre situado tras El Coleta se balancea, las páginas de una revista encima de la mesa se mueven... Como comenta Labrador en Florido (2015), es una forma de “congelar el tiempo”, lo cual entra en la metanarrativa de El Coleta y su contenido basado en el pasado. A continuación, se nos van mostrando planos detalle en los que hay movimiento y se nos muestran elementos característicos: el meñique de El Coleta se mueve hacia arriba y hacia abajo, el mechero calienta una cuchara, la cerveza cae de la litrona al vaso, las agujas del reloj se mueven, el humo sale de la boca, la cadena y el dinero siguen en movimiento, el personaje del pasamontaña pestañea... Es interesante cómo se cuidan los detalles del imaginario: los billetes y las monedas son pesetas, la revista que se nos muestra data del 9 de marzo de 1981, es la revista *Cambio16*¹⁷, en cuya portada aparece el rey Juan Carlos I con el título “El rey y sus leales” y cuesta 90 pesetas

¹⁷ Revista típica de la transición, fundada en 1971 por el periodista español Juan Tomás de Salas, cuyo objetivo era servir de plataforma para combatir el franquismo y reivindicar la España democrática.

por lo que la parte visual nos sitúa en una época muy concreta. El video finaliza con un plano de El Coleta que ahora se encuentra situado al lado de la televisión en la que van apareciendo nombres como créditos.

Interrelación sonido-imagen, valoraciones semióticas y gesto audiovisual

En “Esto es el principio” lo más importante es el montaje, la composición fotográfica, la movilidad y el imaginario, además de la narrativa.

SelectorMarx, me dijo: me gustaría hacerte un videoclip que fuese como una foto con movimiento. Y él no se refería a lo que yo hice luego, él se refería a un plano secuencia de plano fijo. Yo busqué en internet foto con movimiento, llegué a esto del *cinemagraph*, vi un videoclip que me gustaría referenciar, pero no lo tengo localizado, pero utilizaban esta técnica en un corto guapísimo, con más producción de la que uso yo, me pareció la hostia y decidí hacer esto. Es un videoclip que es un trabajo artesanal porque cuando tú haces esto, el *cinemagraph*, hay que saber superponer y es muy difícil, en este videoclip hay mucho *frame* superpuesto. Es un videoclip que me parece la hostia por el curro que tiene y lo conseguido estéticamente que está, además de ser un videoclip narrativo.¹⁸ (Fragmento de la entrevista a Ramsés Gallego).

En la introducción del videoclip, la fotografía analógica pegada en la pared y el *graffiti* nos lleva a los espacios de los bloques ladrillos propios de la periferia de las ciudades donde se manifestaba la cultura quinquí a través también de las pintadas. El *graffiti Yo, El Coleta*, funciona como intertexto aludiendo a la película biográfica de El Vaquilla. En el vídeo van apareciendo planos detalle de los elementos móviles, de manera que en algún caso la escena subraya el texto, por ejemplo, cuando se refiere a la E.T.A. (“Aerolíneas Carrero, de qué circo sois”), aparece el plano detalle del personaje con pasamontañas, en cuyo caso, la parte móvil son los ojos que se abren y cierran. El último plano corresponde a El Coleta mirando fijo a cámara, mientras el pelo de su larga coleta se mueve, al lado de la televisión en la que van apareciendo los nombres de los personajes que colaboran en sus videoclips.

De nuevo encontramos intertextos en el vídeo referidos, en este caso, a su música, ya que junto al radiocasete hay una cinta del álbum *Iberikan Sttaford* (2009), y en el plano detalle de la revista *Cambio 16* aparecen tarjetas del mismo álbum en el cual se define su estilo “ibérico”.

¹⁸ *Cinemagraph*: Combinación de una imagen fija y un video, donde la mayor parte de la escena es estacionaria, mientras que una sección se mueve en un bucle continuo.

2.2.3. “El Piko 3” en colaboración con Jarfaiter: Adaptación de *El piko* (Eloy de la Iglesia, 1983) y *El piko 2* (Eloy de la Iglesia, 1984)

Análisis musical

“El piko 3” es el quinto sencillo del álbum *M.O.vida Madrileña*, publicado en 2015 por El Coleta, en el que colabora con Jarfaiter. “El piko 3” es considerado por ambos artistas un cortometraje, y establecen que esta canción es la canción principal de la banda sonora de *El piko 3*. Se trata de un videoclip a modo de corto que transcurre en la antigua cárcel de Segovia, que seguiría a las películas de cine quinqué *El piko* (Eloy de la Iglesia, 1983) y *El piko 2* (Eloy de la Iglesia, 1984). De hecho, en la letra de la propia canción añaden: “Remake del piko con el Coleta y el Jarfa”.

La canción cuenta con cuatro versos interpretados por Jarfaiter de cuatro líneas con rimas mayormente consonantes, que nos llevan a un puente a modo de diálogo para introducirnos en el estribillo, repetido dos veces e interpretado por ambos artistas, lo que da paso a los versos del El Coleta, de mismas características que el anterior. De nuevo un puente a modo de diálogo para dar paso al coro final.

En la introducción cuenta con la importancia de los ruidos diegéticos como las llaves del personal de seguridad de la cárcel, el sonido de las puertas de las celdas, y la ausencia de sonido que les envuelve. La base instrumental está creada por Ben Yart¹⁹ y está formada por percusión, una flauta de piko que aporta la melodía, acordes de piano, y un *sample* de “Debajo del olivo” de Tamara Salazar y Terremoto, de la banda sonora original de la película de *El piko* (Eloy de la Iglesia, 1983), el cual tiene una base instrumental similar debido al uso de los acordes de piano y la melodía de la flauta, lo que hacen que el *sample* no desentone apenas de la base de Ben Yart, a pesar de que su creación es más acelerada y carece de elementos flamencos del tema original, como la guitarra española o la rítmica de las palmas.

Análisis de la letra y narrativa

En este caso, los cuatro primeros versos son rapeados por Jarfaiter, y destacaré que hace referencias a las películas de *El piko* y sus tramas: (“El Paco quitándole a su viejo la pistola”) siendo Paco el protagonista de ambas películas, interpretado por José Luis Manzano. (“Me mola, como Andrea Albani en bolas”) haciendo alusión a la actriz que interpreta a Betty en las películas. (“Rajarse la tripa pa’ salir de la trena”) hablando sobre

¹⁹ Artista musical de la escena trap nacional, perteneciente al colectivo musical Chill Mafia.

el plan de “el lendakari”, interpretado por Jaume Valls, y su compañero para salir de la cárcel en la segunda película. En los siguientes versos hace mención al Tejas, El Pirri y el Urko²⁰. La característica de los puentes de este tema es que están formados por frases que funcionan a modo de diálogo, sacadas de las expresiones de los quinquis de las películas. (- ¿Qué? ¿nos hacemos un pico? - Joe, que *flash* - Ese Tejas, maricona).

El estribillo o coro, es siempre el mismo, y busca llamar la atención del espectador como si se dirigiera a él de forma increpante: (“Eh, eh, eh tú, tú, tú, qué, qué”), acompañado de versos que nos recuerdan lo que estamos viendo (“Esto es el Piko 3”).

En los siguientes versos rapea El Coleta, el cual introduce, como es habitual en su música, referencias al cine quinquini, además de dar pinceladas a nombres de grupos musicales como “Arpaviejas”²¹, y por supuesto, referencias a las películas de *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983 y 1984).

Análisis visual

El videoclip de “El piko 3” está presentado a modo de cortometraje. En primer lugar, hay que comentar que, en la descripción del vídeo, El Coleta añade contenido y sinopsis acerca el video: “Realizado por Ramsés Gallego con Selector Marx a cargo de la dirección de fotografía. Protagonizado por Jarfaiter y el Coleta, este drama carcelario cuenta la estancia en prisión de dos jóvenes adictos a la heroína durante la década de los 80. La canción principal de la banda sonora es "El Piko 3", está escrita e interpretada por los protagonistas y se incluirá en el próximo disco de El Coleta, *M.O.vida Madrileña*, exclusivo del Iberikan Pack MK2”.

El “cortometraje” comienza con la transición de dos imágenes de la cárcel de Segovia²², la cual ha sido alquilada por El Coleta para la ocasión. A continuación, se nos introduce en la cárcel, y, a las espaldas de un funcionario de prisiones aparece el título que da nombre a la obra “El Piko 3”, mientras éste abre la puerta de rejas para ingresar a un nuevo prisionero que resulta ser Jarfaiter. Además, se nos introducen unos títulos de crédito (“una película de Ramsés Gallego & SelectorMarx”) sobre un fondo negro. La

²⁰Personaje de *El pico 2* (Eloy de la Iglesia, 1984) interpretado por Valentín Paredes; José Luis Fernández Eguía, apodado *El Pirri* por su afición al fútbol, detenido en 1987 por atraco, encarcelado en Carabanchel, personaje de películas de cine quinquini como *El pico 2* (Eloy de la Iglesia, 1984); Personaje interpretado por Javier García en *El pico 2* (Eloy de la Iglesia, 1984)

²¹ Grupo de punk rock de los 2000. En la letra hace referencia al tema “La jaula” de 2003.

²² Centro penitenciario utilizado en numerosos rodajes como escenario, por ejemplo, en la serie española *Cuéntame cómo pasó*, *Las chicas del cable*, *Vivir sin permiso*, entre otras series, películas y videoclips.

puerta de una celda es cerrada, y junto con la música comienza la acción, en la cual podemos encontrar todo el imaginario típico de las cárceles y sus celdas, dentro de las cuales los dos protagonistas hacen vida allí dentro con otros presos, lidiando con problemas de drogadicción y peleas, y apoyándose moralmente como amigos.

Interrelación sonido-imagen, valoraciones semióticas y gesto audiovisual

El símbolo <3 es una mezcla del signo “menor que” (<) y el número 3 utilizada en redes sociales, cuyo significado es un corazón ya que visto de forma vertical lo simula, por tanto, es un signo de ternura y amor. El pico 3 (<3), puede referirse al amor o a un corazón, mientras que para El Coleta y Jarfaiter se trata de la heroína. Este videoclip es, como ellos indican, de un *remake* de las películas de *El Pico*, por lo que visionamos la recreación de escenas de la película *El Pico 2* (Eloy de la Iglesia, 1984), en este caso interpretadas por otros actores, siendo protagonistas estos dos artistas del panorama urbano, los cuales comparten imaginario quinquí, y representan a El Pirri (interpretado por El Coleta) y al Jaro (interpretado por Jarfaiter). Es un videoclip narrativo en el que audio e imagen se complementan con la historia.

Encontramos varios tipos de intertextos: referidos a su música, El Coleta nos deja un poster, dentro de una de las celdas, escondido entre unos posters de chicas desnudas, de su *single* “Nanai Nanaina”, lanzado 3 años antes, y una escena dentro de la cárcel en la que aparece con una camiseta que pone “Nanai Nanaina”, que forma parte del *merchandising* del “Iberikan pack” que El Coleta sacó en 2013. Además, en la trama del videoclip de “Nanaina Naina”, “El Coleta y su banda” se buscan la vida de cualquier manera, con actos delictivos y escenas de tirones de bolsos típicas de la película *Yo, El Vaquilla* (José Antonio de la Loma, 1985); un contenido que nos alude, de nuevo, a su música, concretamente *Yo, El Coleta* (2013), por los intertextos que encontramos en las canciones de ese álbum. También encontramos al Coleta en otras escenas del video con una camiseta de la marca *Weiss*, haciendo alusión al Pirri en el *Pico 2* (Eloy de la Iglesia, 1984), que lleva una igual. Otro tipo de intertexto serían los diálogos que funcionan de puente en la estructura musical, ya que son diálogos utilizados por los protagonistas de las películas de *El Pico*, a los cuales representan, por lo que nos llevan una vez más, al cine quinquí.

3. Conclusiones

La bibliografía sobre la influencia de la música en el cine es más amplia que la de la influencia del cine en la música. Debe escrutarse en ambas direcciones, y por tanto, me parece oportuno este estudio. De acuerdo con los análisis de los videoclips del artista Ramsés Gallego conocido como El Coleta, se demuestra la influencia que ejerce el cine español de hace décadas en la música urbana española de actualidad. Esta recuperación supone un *revival* de la cultura quinquí a través del uso de elementos estéticos, músicas y narrativa del cine quinquí junto al contexto histórico que lo enmarca: la España de los años 70 y 80. Sus videoclips, producidos a modo de cortometrajes, recogen un imaginario de la cultura quinquí de la Transición Española, dando gran importancia a la narrativa, que mezclada con las músicas populares urbanas de la época, más la presencia de intertextos que aluden al cine quinquí, las letras de rap con referencias históricas y crítica social del pasado, conforman producciones audiovisuales que le convierten en el máximo exponente del rap quinquí dentro de la música urbana nacional. Este subgénero dentro del rap, que no cuenta con una “escena” como tal, contribuye al estudio del *revival* de la cultura quinquí en la comunicación audiovisual actual.

Cabe destacar la importancia del estudio de las músicas populares urbanas en el contexto nacional, ya que es un campo con muchas posibilidades a explorar. Encontramos relación entre las músicas quinquís originarias y la música quinquí actual. En primer lugar, se confirma que no existe una evolución en cuanto a establecer un solo género definido de la música quinquí. Ésta es un compendio de géneros caracterizados por la identificación cultural según el contexto social de la época en que se encuentre. Actualmente, el rap o el trap serían dos posibles géneros de la música quinquí de nuestra época, ya que comparten elementos con los estilos de la música quinquí originaria. Estos elementos comunes corresponderían a origen, temáticas, espacios, alusiones a estilos de vida que incluyen drogas, delincuencia y marginalidad, o su relación con la cultura *underground*.

De acuerdo con el trabajo de Domingo (2020), la música quinquí originaria y la actual comparten una serie de rasgos comunes e inherentes a la escena en cuestión, con una gran cantidad de participantes, cada uno comprometido en un diferente grado. Por tanto, se consideraría a El Coleta, un portador perteneciente a la segunda ola de la música quinquí, concibiendo ésta como “una escena glocal” (referida tanto a factores tanto

globales como locales), que ha estado y se encuentra sometida a las transformaciones propias del paso del tiempo, tales como las geográficas, las sociopolíticas y las tecnológicas.

La cultura quinqu ha experimentado definitivamente un *revival* a partir de 2008, ya que cada vez aumentan las representaciones de esta cultura que podemos encontrar, por ejemplo: en la exposición de Amanda Cuesta *Quinquis de los 80. Cine, prensa y calle* (2009), uno de los eventos pioneros en la recuperación de archivo de esta época; el docuficción *Quinqui Stars* (Juan Vicente Córdoba, 2018); la película *Las leyes de la frontera* (Daniel Monzón, 2021), una adaptación de la novela de 2012 de Javier Cercas; *Gol 90'* (Ramsés Gallego, 2023); o el primer ciclo de cultura quinqu *Cicle Cultura Quinqu* que se realizará en Espai La Figa, Hospitalet de Llobregat, Barcelona (mayo-junio, 2023). Estos ejemplos, permiten deducir que, con el paso de los años, aumenta el interés por esta cultura, su cine y su música debido a casos como el de El Coleta. Este artista, a través de su música, sus videos, sus colaboraciones y aportaciones a la gran pantalla provoca una recuperación del interés, tanto en antiguas como en nuevas generaciones, sobre el pasado cultural nacional.

Según los resultados obtenidos en este TFG, no concebimos la existencia como tal de un movimiento *neoquinqu*. La cultura quinqu se originó por unas causas específicas, y a pesar de existir actualmente algunas parecidas, no comparten la casuística del origen de la cultura quinqu de los años 70, como apreciaba el entrevistado. Por ello, la creencia de que exista un movimiento *neoquinqu* debería ser acorde a las causas, época, músicas, estética, y problemáticas que lo englobasen. Por consiguiente, esta cultura actual no debería calificarse directamente como una nueva cultura quinqu heredada de la original, sino una nueva denominación que identifique sus características propias.

4. Referencias empleadas y filmografía

Arias, M.y Fellone, U. (2022). Dealers y consumidores en la música española actual: intersecciones entre géneros, identidades y drogas. En Villaplana, V y León, A. (Eds.), *#NetNarcocultura. Estudios de Género y Juventud en la sociedad red* (pp. 147-164). InCom-UAB Publicaciones.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8640308>

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/>

Castelló, J. (2018) Cine quinquí. La pobreza como espectáculo de masas. *FILMHISTORIA*. Vol. 28, 1-2 (113-128). <https://revistes.ub.edu>

Castro, E. (2019). *El trap. Filosofía milenial para la crisis en España*. Madrid: Errata Naturae.

Domingo, J. (2020). *Bloques Ladrillo. Definición y desarrollo de la música quinquí hasta la actualidad*. [Tesis de Grado inédita]. Universidad Complutense de Madrid.

Fernández, F. (2017). “Voy a empeñar la Edad de Oro”: Historia, música y política en la crisis española (2011–2016). *Romance Quarterly*, 64, 135-146. <http://doi.10.1080/08831157.2017.1321344>

Florido Berrocal, J; Martín Cabrera, L; Matos-Martín, E. y Robles Valencia, R. (eds.) (2015). *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. Granada: Comares.

Fouce, H. (2000). La cultura juvenil como fenómeno dialógico: reflexiones en torno a la movida madrileña. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, (5), 267-275. <https://www.redalyc.org/pdf/935/93500515.pdf>

Fraile Prieto, T. (2014). Nostalgia, revival y músicas populares en el último cine español. *Quaderns De Cine*, 9 (9), 107–114.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4832677>

Gómez Pino, G. (2015). *Canción, performance y estereotipos de género en la “Movida” Madrileña*. [Trabajo fin de grado], Universidad de Valladolid. https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/15553/TFG_F_2015_2.pdf?sequence=1&isAllowed=y

González, A. (2020). La ley Miró y el inicio del desapego de los españoles por el cine español. *Revista digital Valencia Plaza*. <https://valenciaplaza.com/la-ley-miro-y-el-inicio-del-desapego-de-los-espanoles-por-el-cine-espanol>

Herederó, C. (1998). La Ley Miró. *Nosferatu. Revista de cine*. (28), 42-51. https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41099/NOSFERATU_028_007.pdf?sequence=4

Madrid, I., y Del Amo, J. (2020). Pasos por el rap de El Coleta y el universo quinquí. *Contracultura.cc*. <https://contracultura.cc/2020/11/05/pasos-por-el-rap-de-el-coleta-y-el-universo-quinqui/>

Martín Sevillano, A.B. (2020): Son ilusiones: identidad cultural en la periferia urbana española desde Los Chichos hasta Estopa. *Cultura, Lenguaje y Representación*, Vol. XXIV, 105–121. <http://dx.doi.org/10.6035/clr.2020.24.6>

Díez, S. (16 de diciembre 2020): Sobre rap, trap y calle: imágenes y fenómenos. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*.

<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/16627/1660>

Poochyeeh, (2020). *Cine Quinquí: retrato de una sociedad a través de la música*. Madrid: Inflamavle.

Radio Popular S.A. Cadena de Ondas Populares Españolas. (21 de febrero de 2017, actualizado a 22 de marzo de 2017). *Cinco ‘presos ilustres’ de la cárcel ‘Modelo’*. https://www.cope.es/actualidad/noticias/cinco-presos-ilustres-carcel-modelo-20170221_36902

Rico Martínez, D. (2020) “La ‘cara B’ de la Transición: análisis del cine quinquí como un reflejo de la España de 1975 a 1990”. [Trabajo final de grado]. Universitat Politècnica de València. Riunet.upv.

<https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/149794/Rico%20-%20La%20%20cara%20B%20%20de%20la%20Transición%3A%20análisis%20del%20cine%20quinqui%20como%20un%20reflejo%20de%20la%20España%20de%201975%20a%201990.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Robles Gutiérrez, R. (2016). *El quinquí explotación como fenómeno cinematográfico en España entre 1978-1985. Aspectos formales, temáticos y técnicos*. [Tesis doctoral]. Universidad de Málaga. Dialnet.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=152036>

Rodríguez López, J. y Aguaded-Gómez, J. (2013). Propuesta metodológica para el análisis del vídeo musical. *Quaderns del CAC*, vol. XVI (39), 63-70. https://www.cac.cat/sites/default/files/2019-01/Q39_Rodriguez_Aguaded_ES.pdf

Romero Córdoba, M. (2015). *Creando barrios. Vecindarios, cine y poesía. La concepción del espacio urbano en España. 1970-1985*. [Tesis doctoral]. City University of New York (CUNY). Academic Works CUNY.

https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2123&context=gc_etds

T, A. (4 de febrero de 2020). El Coleta: ‘Haría películas a cambio de no volver a grabar canciones’. *Binary*. <https://binarymag.es/musica/el-coleta-canciones/>

Viñuela Suárez, E. (2002) El videoclip como producto de la interacción con otros géneros y medios audiovisuales y lingüísticos. *Archivum*, (52-53), 539-550. Consultado a partir de: <https://reunido.uniovi.es/index.php/RFF/article/view/116>

Viñuela Suárez, E. (2009). *El videoclip en España (1980-1995)*. *Gesto audiovisual, discurso y mercado*. ICCMU.

Córdoba, J. (Director). (2018). *Quinqui Stars*. [Película]. Dexiderius Producciones Audiovisuales S.L, Promarfi Futuro 2010, Galoproduction

De la Iglesia, E. (Director). (1982). *Colegas*. [Película]. Ópalo Films.

De la Iglesia, E. (Director). (1980). *Navajeros*. [Película]. Coproducción España-México; Acuaris Films, Figaró Films, Producciones Fenix

De la Iglesia, E. (Director). (1983). *El pico* [Película]. Ópalo Films.

De la Iglesia, E. (Director). (1984). *El pico 2* [Película]. Ópalo Films.

De la Loma, J. (Director). (1985). *Yo, el vaquilla*. [Película]. Golden Sun S.A., Jet Films S.A., InCine S.A.

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

Roca, L. y Estival, A., 1982. (Directores). (1982). *Los jóvenes de barrio*. [Película]. Ajuntament de Barcelona.

Salado, C. (Director). (2016). *Criando ratas* [Película]. Rubén Ferrández.

Saura, C. (Director). (1981). *Deprisa, deprisa*. [Película]. Coproducción España-Francia; Elías Querejeta, Les Films Molière

SelectorMarx. (2013). El Coleta – Esto es el principio (Yo, El Coleta). [Fotografía]. Flickr. <https://www.flickr.com/photos/selectormarx/10167808715>

El Coleta Dlito4life. (13 de noviembre de 2018). *Quinqui Stars* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=iQQ9VversrE>

El Coleta Dlito4life. (15 de octubre de 2013). *Nonaino Naino*. [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=4IP6KS78EMY>

El Coleta Dlito4life. (9 de octubre de 2013). *Esto es el principio* [Vídeo]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=4Yy2tACk_2o

El Coleta Dlito4life. (9 de febrero de 2016). *M.O.vida Madrileña* [Vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=zKNIMgVDqSA>

El Coleta Dlito4life. (1 de octubre de 2014). *El piko 3* [Vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=o5zy0ASRWkY>

5. Anexos

Anexo I: Fichas técnicas de la selección de videoclips analizados

Título: “Nonaino Naino”

Fecha: 15 de octubre de 2013

Álbum: *Yo, El Coleta*

Portada: SelectorMARx.

Música: Ramsés Gallego

Título: “Quinqui Stars”

Fecha: 13 de noviembre de 2018

Álbum: *Neokinki*

Dirección, Montaje y Vídeo: Ramsés Gallego

Música: Maxi Jeremías (Sweet barrio), Raúl Santos y Bafle

Grabación, Mezcla y Masterización: Raúl Santos en SantosRamos

Dirección de fotografía: David Andrés

Ubicación: Centro Penitenciario La Modelo, Barcelona.

Título: “Esto es el principio”

Fecha: 9 de octubre de 2013

Álbum: *Yo, El Coleta*

Dirección de fotografía: SelectorMarx

Edición y montaje: Ramsés Gallego

Música: Ramsés Gallego

Título: “El Piko 3” ft. Jarfaiter

Fecha: 1 de octubre de 2014

Álbum: *M.O.vida Madrileña*

Dirección: Ramsés Gallego

Música: Ben Yart

Producción: Falcata Films

Dirección de fotografía: SelectorMarx

Ubicación: Cárcel de Segovia