



¿Qué pasa, tronco? Oralidad de clase en las jergas juveniles de la Transición, entre la comedia madrileña y el cine quinquí (1977-1982)

David Fuentesfría Rodríguez

Universidad de La Laguna 

Váleri Codesido-Linares

Universidad Rey Juan Carlos <https://dx.doi.org/10.5209/arab.103042>

Recibido: 20/05/2025 • Aceptado: 02/09/2025

ES Resumen. Este artículo explora las divergencias representativas de la autenticidad y lo transgresor, en la oralidad del “cine quinquí” y la “comedia madrileña”, durante una doble transición: la democrática en España y la de la implantación del sonido directo. Con un enfoque cualitativo y comparativo, a caballo entre el análisis de discurso y los estudios culturales, se analizan las jergas presentes en *Tigres de Papel* (Fernando Colomo, 1977), *Ópera prima* (Fernando Trueba, 1980) y *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982). La confrontación revela una brecha inexplorada en términos de clase social, agencia lingüística y acceso/aceptación de medios para la representación oral. Proponemos que estos *slangs* no sólo constituyen una forma secundaria de oralidad, en el sentido técnico, sino que constan como un poderoso archivo identitario juvenil, en los recorridos orales iniciales de una época todavía frágil para la libertad en España.

Palabras clave: oralidad; jerga; transición democrática; sonido directo; comedia madrileña; cine quinquí.

EN *What's up, dude? Class-Based Orality in Youth Slangs during the Spanish Transition, between the Madrid Comedy and Cine Quinquí (1977-1982)*

EN Abstract. This paper examines the divergent representations of authenticity and transgression in the orality of *cine quinquí* and “Madrid comedy” during a double transitional period: Spain’s democratization and the advent of direct sound recording. Through a qualitative, comparative approach—situated between discourse analysis and cultural studies—the paper analyzes the youth slangs used in *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977), *Ópera prima* (Fernando Trueba, 1980), and *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982). The contrast between these films reveals an underexplored divide shaped by social class, linguistic agency, and differential access to the means of oral representation. We argue that these slangs are not merely instances of secondary orality in a technical sense, but also serve as repositories of youth identity in an era when freedom of expression in Spain remained nascent and precarious.

Keywords: Orality; slang; Spanish transition; direct sound; Madrid comedy; *cine quinquí*.

Sumario: 1. Introducción. 2. Marco teórico. 3. Metodología. 4. Análisis. 5. Conclusiones. Bibliografía

Cómo citar: Fuentefría Rodríguez, D.; Codesido-Linares, V. (2025). *¿Qué pasa, tronco? Oralidad de clase en las jergas juveniles de la Transición, entre la comedia madrileña y el cine quinquí (1977-1982). Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 25(3), 359-373.

1. Introducción

Disciplinas diversas, entre las que caben la lingüística y la antropología, se han ocupado del análisis de la oralidad en el cine. Durante la Transición democrática (1975-1982), la progresiva adopción del sonido directo en detrimento del pregrabado abrió renovadas vías para un mayor grado de representación, tanto de voces particulares como de los discursos de los diferentes grupos sociales. Jódar (2015), por ejemplo, estudia la idea del *cinema vérité* en documentales transicionales como *Después de...* (Bartolomé & Bartolomé, 1979-1981), donde el cambio sonoro permitió capturar testimonios militantes, ahitos de espontaneidad y realismo, que reflejaban la diversidad cultural y lingüística de una sociedad en transformación.

En realidad, medios como el cine siempre han coadyuvado a preservar y transmitir determinadas formas de expresión oral, para la construcción de narrativas culturales compartidas. Con la introducción del sonido directo durante la Transición, sin embargo, nuevas narrativas se fortalecen, precisamente al producirse un incremento representativo tanto en las industrias creativas como en el discurso mediático, alumbrando profundas renovaciones estéticas y socioculturales. Este artículo tratará de estudiarlas a través de tres películas emblemáticas del período: *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977), *Ópera prima* (Fernando Trueba, 1980) y *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982). Desarrolladas en Madrid —nodo central del proceso mutativo—, y con señas propias de oralidad expresadas a través de modismos y argots específicos, todas ofrecen, con unas concesiones al doblaje prácticamente nulas, diferentes perspectivas sobre la juventud y la clase social en la España transicional. Las dos primeras, de hecho, suponen canónicos ejemplos de “comedia madrileña”, cuyo denominativo, cabe recordar, surge entre otras razones a causa de la innovación sonora. Como el propio Fernando Colomo apuntaría sobre la etiqueta: “eran películas rodadas con presupuesto no muy alto, con actores que no eran estrellas, y utilizaban un poco su forma de hablar, con sonido directo, que en aquella época todavía era raro, y con localizaciones naturales en casas de amigos” (Lara, 2011, p. 75).

Así, mientras *Colegas* emplea jergas de la marginalidad vitola del “cine quinquí”, en *Ópera prima* el *slang* vehicula ironías y estilizaciones culturales de nuevo cuño, con claras influencias exteriores. *Tigres de papel*, por último, se situaría en un punto intermedio, prevaleciendo un lenguaje más común, aunque salpicado de expresiones típicas de jóvenes cercanos al proletariado, entre la estabilidad vital y una clara vocación rupturista.

El cruce, por ende, de dos transiciones clave para nuestro cine —la técnica y la política— justificarían el presente estudio sobre estas oralidades poco exploradas y sus modulaciones sociales, en calidad de marcadores de clase e identidad dentro del cine de la época. Mediante un análisis cuantitativo y cualitativo-comparado, se pretende demostrar que las elecciones lingüísticas, en los filmes objeto de estudio, revelan no sólo filiaciones concretas y brechas de clase, sino también de agencia lingüística y de acceso y aceptación de medios para la representación oral.

2. Marco teórico

La labor de la censura franquista, orientada a impedir que la cinematografía española absorbiera discursos internacionales que naturalizaban la vida cotidiana y la crítica social —como ocurría en el neorrealismo italiano—, provocó una contención de las formas expresivas y de los registros lingüísticos en el cine. Esta represión acumulada se tradujo, décadas más tarde, en una explosión de libertad narrativa y oral durante la Transición española, momento en el que las películas comenzaron a reflejar de manera más abierta la vida cotidiana, el lenguaje coloquial y la crítica social que hasta entonces había sido restringida.

En este sentido, “La contracultura española desarrollada a lo largo de los años 70, conocida como Rollo (o Rrollo, como algunos de sus partidarios preferían escribir)”, y “reencarnada en los 80 en lo que se dio en llamar ‘movida’” (Rodríguez, 2002, p. 32), resulta un punto de inflexión

clave para la génesis y desarrollo de las jergas juveniles nacionales, especialmente en Madrid. El mismo autor abunda en las etapas del proceso, señalando tres cambios medulares por los que estos “antilinguajes” cobrarían su característica expresividad: el primero, semántico (por transposición o metaforización de conceptos); el segundo, de código (resignificando palabras ya existentes), y un tercero basado en el cambio de registro, que sucedería mediante la selección sistemática de formas que se apartan de la norma, con querencia especial por las más estigmatizadas. De ahí que, como veremos, “las hablas de grupo de carácter juvenil, como el ‘cheli’, se caracterizan por la acepción de ciertas formas subestándar como medio de distinguirse de la lengua estándar hablada por la gente ‘normal’”, en la que median diferencias que afectan, “principalmente, a la morfología y al léxico, y en menor medida a la sintaxis y la fonética” (Rodríguez, 2002, p. 34). Si bien la Revista del Instituto de la Juventud (INJUVE) se ocupa todavía hoy de revisar las mutaciones lingüísticas juveniles en expresiones particulares, como las relacionadas con la publicidad o la música (2007), o con la superlación morfológica y léxica y las fórmulas pronominales de tratamiento (2011), esa “sobrelexicalización” pionera (Halliday, 1978, p. 65), que operaría sobre todo en la conversión de viejas palabras en nuevas, funda sus niveles de visibilidad, variedad y expansión social en la época a que nos referimos. En este segmento temporal, de hecho, “determinados conceptos clave, los más queridos o los más obsesivos, generan con frecuencia numerosos sinónimos” de modo que, “al cultista poco amigo de las voces jergales le sorprenderá la proliferación de términos para expresar nociones como ‘cárcel’ (trena, saco, talego, trullo, maco), ‘policía’ (pasma, bofia, madam, maderos), ‘droga’ (flora, manteca, caca, mierda)” (Rodríguez, 2002, p. 35).

Por su parte, el sonido directo en el cine transicional cambia el paradigma mediante el cual, hasta entonces, la expresión oral propia venía alineada con una voz hegemónica, o con formas y modos estandarizados en refuerzo de las identidades marcadas por el régimen franquista. En este sentido, la voz recurrente del narrador extradiegético —recurso habitual en la literatura, especialmente en los cuentos infantiles— resulta sumamente elocuente a la hora de evidenciar el carácter marcadamente dirigido del discurso fílmico comercial durante la dictadura, incluidos los años del tardofranquismo. Esta voz solía presentar el relato, vinculándolo a algún aspecto coetáneo de la vida de la ciudadanía, casi siempre con textos marcadamente conexos a la ideología dominante. La compra de un piso, lidiar con el turismo, o incluso convertirse en turista, suponían, de este modo, algunos de los aspectos comunes explicados en el cine oficialista por medio de este narrador-introductor. Por ejemplo, “en *Virilidad a la española* (Francisco Lara Polop, 1975), seguimos encontrando el *voice-over* del narrador en el inicio, característico en la obra de estos cineastas”. Y, más tarde aún, se mostrará “presente en los filmes de Mariano Ozores *El reprimido* y *El calzonazos*, ambos de 1974.” (Codesido-Linares, 2022, p. 72).

El momento crucial para el cambio discursivo llegará prácticamente al año siguiente, con la muerte de Franco, cuando el cine se convierta en un medio tendente a reflejar los cambios políticos y sociales, en paralelo a unos valores populares imprescindibles para que, “poco a poco, queden segregados aquellos heredados de los regímenes autoritarios” (Porras, 2007, p. 99). En consecuencia, la espontaneidad y naturalidad del lenguaje coloquial —que incluye palabrotas y expresiones consideradas, según en qué contexto, vulgares—, así como la jerga callejera, pasan a convertirse, según los modelos explicados, en un rico añadido de subversión contra los tiempos precedentes.

Durante el proceso, y al igual que ocurrió en la historia de la literatura, el cine popular experimenta una transición significativa en su relación con el lenguaje coloquial, alejándose progresivamente de los registros formales y elevados propios de sus primeras etapas. Por ejemplo, no fue hasta el final del periodo clásico cuando comenzó a integrarse con naturalidad un habla más próxima y veraz relacionada con lo cotidiano, incluyendo en textos escritos expresiones populares o vulgares que, hasta entonces, habían sido sistemáticamente excluidas. Como señala Senabre (1992, p. 6), “es indudable que nuestros antepasados utilizaron muy variadas formas interjectivas, pero la literatura no se planteó casi nunca recoger el habla real, sobre todo en sus manifestaciones más abiertamente coloquiales”. Esta misma resistencia se replicó en el cine, especialmente en contextos de censura o de control ideológico, hasta que se produjo el salto cualitativo que nos ocupa y que, como veremos, llegaría a afectar a personajes, no ya juveniles, sino “rejuvenecidos” en la treintena.

2.1. Narrativas transicionales y representacionales: entre la progresía y la divergencia

Algunos filmes referenciales de la Transición se ofrecen como buenos ejemplos de ese discurso rupturista y renovador, que comienza a chocar por la naturalidad de sus diálogos. *Tigres de papel* llega a las salas junto con otras películas que presentan rasgos narrativos coincidentes, entre los que se encuentran juventud e intelectualidad en el eje del relato, alusiones políticas, consumo de sustancias desdramatizado, planteamientos relacionados con la libertad sexual, dificultades laborales y/o económicas, pasotismo, etc. Ante el cuestionamiento de por qué la cinta pasa a la historia del cine español como seminal de esta narrativa —“la crítica acabó imponiéndole [a Colomo] como ‘padre de la comedia madrileña’” (Madrid, 2018, p. 188)—, es preciso apuntar que, a excepción de *La orgía* (Francesc Bellmunt, 1978), recalcitrantemente emplazada en Barcelona, *Tigres de papel* resultaría, además de una película entre las más taquilleras del período, la más localista. Este aspecto, exento de planificación o intencionalidad por parte de Colomo, lo abocaría más tarde a reflexionar sobre el fuste de la etiqueta de “madrileña”, para detectar una motivación clara en el acento castizo de su plantel de intérpretes. Lo expondría el propio Colomo del siguiente modo: “Se decía que era muy de Madrid la forma de hablar de los personajes. (...). Recuerdo que un amigo mío vasco me lo decía: ‘Es que tiene todo ese lenguaje madrileño’” (Madrid, 2018, p. 192). Como se ha dicho, el empleo del sonido directo en aquellos años transicionales sería, además, un factor clave en cuanto a la impresión que jerga y acento producirían en las salas autonómicas.

Conviene subrayar también que una representación explícita y protagonista de la progresía —identificada, entre otros rasgos, por su vocación parlamentaria— habría resultado impensable en el cine del franquismo e, incluso, del tardofranquismo. Tal representación constituye, más bien, un rasgo discursivo propio del cine de la Transición en adelante, cuya novedad reside precisamente en una irrupción en pantalla tan súbita como llena de matices. De hecho, para Vidal-Folch (2019), la “familia de palabras, ‘progre’, ‘progresista’, ‘progresía’, que en su acepción moderna se remonta a la Transición, tuvo desde el principio un matiz de benigna autocrítica” (2019). *Tigres de papel*, sin ir más lejos, versa sobre “las contradicciones de la *progresía*. El largometraje es, en efecto, una crítica benevolente a esta por su manifiesta incapacidad para llevar a la práctica todo el entramado teórico que conforma su ideología” (Pérez & Hernández, 2011, p. 187).

Por otro lado, la “comedia madrileña” también nace con la motivación de hacer un cine que, paradójicamente, emule narrativas internacionales inmediatamente precedentes que no habían permeado el discurso cinematográfico patrio, como la *Nouvelle Vague* —con Trueba como principal baluarte—, o el Nuevo Cine de Hollywood, así como la cultura neoyorkina coetánea, lo que incluye referencias cinematográficas notables al cine de Woody Allen. En un tiempo en el que la censura residual podía resultar “cambiante según las circunstancias” (Martín de la Guardia, 2021, p. 662), las películas de la nueva “comedia madrileña” se centran en la transformación de las relaciones de pareja y la institución matrimonial, abordando temas como la violencia de género y las formas de convivencia liberadas. En esta órbita, se propone, además, una visión diferente del erotismo, mostrando escenas íntimas con un tono natural y alejado del carácter explotativo típico del “cine del destape”. La “comedia madrileña” tampoco olvida incorporar innovaciones narrativas que reflejan su carácter transgresor, mezclando realismo con un humor ligero para captar los profundos cambios sociales de la época. De ahí que un rasgo distintivo sea el uso abundante de jerga y lenguaje coloquial, en aras de personajes más auténticos, reflejo de la cotidianeidad y el habla madrileña de entonces. Fernando Trueba, por su parte, contribuiría a definir un estilo similar, utilizando la jerga y el lenguaje popular como herramientas clave. Así se desprende de la propia *Ópera prima*, y también de *Sé infiel y no mires con quién* (1985), como ejemplos representativos.

Esta narrativa fílmica continuará evolucionando, aunque manteniendo sus rasgos identificativos, a lo largo de las décadas de los 80 y 90 —véase, por ejemplo, *Tierno verano de lujurias y azoteas* (Jaime Chávarri, 1993)—. El debut de Trueba será, justamente, *Ópera prima*, con Óscar Ladoire como intérprete principal y co-guionista. Ambos “se proponen como objetivo contar una historia en las mayores condiciones de libertad de expresión posibles, más allá de aquellas limitaciones que les imponía trabajar en un contexto de producción muy ajustado” (Iglesias, 2015, p. 220). Tanto la Transición como la consolidación de un discurso en favor de

la democracia resultaban claves en el entramado del relato. “Al estrenarse *Ópera prima*, por ejemplo, habían pasado dos años desde la promulgación de la Constitución de 1978, y se estaba desarrollando el clima de tensión que precedió al intento de golpe de Estado” (Sarasqueta, 2024, p. 400). Como indicábamos, la reproducción del lenguaje coloquial de la juventud transicional implicaba la distinción de una generación preparada para una democracia incipiente, a pesar de que “el lenguaje juvenil se considera como de muy corta supervivencia, es decir, los elementos característicos de tal jerga cambian muy rápidamente” (Zimmermann, 1996, p. 477). Pese a estrenarse en el año 80, *Ópera prima* reflejaría “la emergencia de una nueva realidad en la España de 1978, de nuevos tipos de subjetividad y socialización, sin ninguna necesidad de mirar a un pasado omnipresente hasta entonces” (Rodríguez, 2014, p. 130).

La oralidad en el cine español de la Transición adoptará, sin embargo, formas distintas según el género y el contexto narrativo. Mientras que el “cine quinquí” apuesta, como veremos, por una representación directa y sin filtros del habla marginal —o alejada al menos de referencias cultas o elaboraciones retóricas—, la “comedia madrileña” se distingue por una oralidad más compleja, en la que lo coloquial convive con guiños cultos y juegos lingüísticos de mayor sofisticación. En este sentido, sus películas ponen en juego un habla que no se limita a la espontaneidad comunicativa, sino que remite también a formas escritas o estilizadas del lenguaje, pues “la divergencia entre ‘retórica’ y ‘oratoria’ tiene sus implicaciones en la asociación con la oralidad. Mientras que el sustantivo ‘oratoria’ mantiene en exclusividad su relación con lo oral, el sustantivo ‘retórica’, que no pierde dicha vinculación, adquiere también relación con la escritura” (Albadalejo, 1999, p. 7). Este doble registro se hace evidente en la forma en que determinadas expresiones coloquiales, al insertarse en contextos marcados por referentes cultos o estilizaciones deliberadas, adquieren un valor añadido, transformando incluso su sentido: “se toman los elementos por separado y se contrastan con el código del habla culta. El resultado es una lista de palabras que o no existen como tales en el habla culta o difieren en su significado de unidades léxicas de significado idéntico” (Zimmermann, 1996, p. 480).

2.2. Vinculaciones con la oralidad de la cultura popular: el sainete y la picaresca

El sainete cinematográfico se basaría con frecuencia en “el tipismo de la vida y de las costumbres madrileñas” (Brandenberger & Dreyer, 2016, p. 267). Sobre esto, cabría tener en cuenta que “no hay comedias costumbristas ambientadas, por ejemplo, en la aristocracia, como tampoco hay películas sainetescas que reflejen las vivencias de colectivos estrictamente marginales” (Ríos, 2006, p. 6), lo que sumaría a favor de cierta medianía en el paisaje humano de estas narrativas. Por lo tanto, visitar y actualizar los modos y discursos del sainete en las pantallas de la Transición responde a la necesidad de representación natural de una clase media actualizada: la que, más allá de tendencias ideológicas, no daba continuidad a la dictadura franquista y propulsaba la llegada de la democracia. Reflejar su estilo parlamentario se convertía, por añadidura, en una necesidad para su fortalecimiento y para la consecución del objetivo. Como Pérez-Sánchez señala en relación al cómic *Madrid*, publicación señera del periodo:

The representation of the contemporary Madrilenian working-class dialect by the “z” recalls the late-nineteenth century speech patterns and culture of chulos and chulapas represented, for example, in Carlos Arniches’s sainetes or in Barbieri’s zarzuelas. This subtle connection with *sainetes* and *zarzuelas* of the late-nineteenth and early-twentieth centuries functions as an imaginary national identity formation device. (2007, p. 149)

Como en el sainete, el motor de la acción en la “comedia madrileña” también es la oralidad, en este caso culta, pero tan performativa, irónica y localmente arraigada como pudieran serlo los costumbrismos corales preexistentes. Aunque utiliza un lenguaje coloquial, eso sí, en películas como *Ópera prima* este tiende a reflejar un entorno burgués, con expresiones como “estar montadísimo” o “pacto de mutua agresión”, y referencias culturales que enriquecen el discurso. Además, el habla aparece estilizada mediante guiones elaborados, actores con formación y abiertas admiraciones cinematográficas.

El “cine quinquí”, por su parte, se apoya de forma decisiva en una jerga de fuerte raigambre y experiencia urbanas. Frente a los registros más elaborados o autoconscientes de la “comedia madrileña”, o aun del cine de la Movida, aquí el discurso recurre a términos como “camelar” o

“molar”. Ambos revelan influencias del caló, y refuerzan el carácter identitario de unos personajes que, lejos de rehuir o negar su potencial marginalidad, se invisten de la misma. Lejos también de ser un simple elemento estilístico, este uso de la jerga se convierte en una herramienta de legitimación de la representación, intensificando la sensación de realismo y anclando el relato en un universo físico —el de la calle, la ciudad, el cuerpo o el conflicto social— que en gran parte define su imaginario. Pese a que autores como Domínguez (2022) han expandido su mirada descriptiva por las “modalidades” del “macarra” típicas de Bilbao, Valencia, Barcelona o Sevilla, dicho universo —de nuevo— se modela preferentemente en Madrid, casi siempre a través de unos personajes “que han habitado calles, parques y tugurios, siempre en los límites de la marginalidad, en un lapso de tiempo que va de los años sesenta del siglo XX hasta entrado el siglo XXI” (2020, p. 11).

Al margen de las desventuras de esa primera juventud periférica de los 60, cuyos choques pandilleros documenta Rocha con detalle (2021), es la generación de los años siguientes la que participa en el proceso de cambio, hallando fuste en el ritmo y los giros populares del castellano de la calle como forma de conectar con el espectador, al tiempo que construye personajes verosímiles y cercanos. Tras la dictadura, se había generado una importante exclusión de la población juvenil, especialmente en las grandes ciudades, a consecuencia de “la llamada ‘economía sumergida’ de gentes que sobreviven trabajando en negro o en actividades ilegales” (López, 2017, p. 89). La juventud de los barrios obreros y el extrarradio de las grandes ciudades, que continúa presentando un porcentaje importante de analfabetismo, sufre plenamente la crisis económica de 1973 de manera creciente con la llegada de la Transición. Así las cosas, se podría hablar de un cine “pre-quinqui”, con algún filme en el inicio de la segunda mitad de la década de los setenta, como *La Corea* (Olea, 1976), aunque, indudablemente, será *Perros callejeros*, dirigida por José Antonio de la Loma y estrenada en 1977, la que asiente los rasgos reconocibles de esta categoría de cine transicional. En este caso, el relato comienza con la voz introductoria de un narrador extradiegético, muy cercana a la convención del cine comercial de la España desarrollista a la que aludimos previamente, que se suma al planteamiento de notas paternalistas que tanto complacía aún en el tardofranquismo. Según De la Loma, “todos estamos implicados en el problema. Y en el fondo, todos somos culpables” (*Perros callejeros*, 1977). De este modo, el “quinqui” opera como “motivo de división social y conflicto”, pero también como “motivo de cohesión social” (Torres, 2015, p. 69). La narrativa “quinqui” irrumpe con tal fuerza que se ha hablado, con referencia a los protagonistas y delincuentes, muchas veces reales, como “principios de la democracia, evocados desde una serie de nombres propios” (Labrador, 2020, p. 15). En este sentido, tal y como venimos apuntando, planteamos que el estilo parlamentario resulta aquí fundamental, pues no sólo refleja su pertenencia a un entorno determinado, sino que, al mismo tiempo, se desafían normatividades relacionadas con la censura, para poner el acento en lo informal: unas veces en lo vulgar, y otras en lo abyecto.

Es por toda esta antropología y sociología de lo “quinqui” que pueden atribuírsele a su narrativa rasgos de la picaresca entre sus precedentes literarios. El arquetipo del pícaro es un personaje marginal y astuto, carente de honra pero dotado de ingenio. Su historia suele narrarse con un tono irónico y cómico que suaviza la dureza de su vida (Chang, 2004, p. 513). En contraste, el “quinqui” adopta una oralidad callejera mucho más cruda y explícita, reflejando de manera directa la marginalidad y los conflictos sociales sin el filtro humorístico del pícaro. Por lo general, y salvando las distancias contextuales, el pícaro del XVI y el navajero cinematográfico revelan la cara oscura de la sociedad estamental, y ningún epílogo les reserva la redención, aunque, con suerte, pueda reservarles la supervivencia.

Con De la Loma y De la Iglesia como principales baluartes de lo “quinqui”, el realismo inherente a esa “búsqueda de libertad que derivó en una conducta rebelde e inconformista, y que acabó en la mayoría de los casos con el mismo final que las películas por ellos protagonizadas” (Olaiz, 2016, p. 125), eleva el fenómeno de la nueva oralidad no mediada. A tal punto que ofrece una representación sistemática de clase en torno a los personajes, precisamente por expresarse en las lindes del canon normativo. No es de extrañar que, así las cosas, sus vicisitudes se hayan estudiado desde la influencia del paisaje urbano (Vega, 2019) hasta el sensacionalismo y las mitomanías implícitos en sus narrativas (Imbert, 2015a, 2015b), pasando por sus moldes sociales

arquetípicos (Rozalén, 2020) e incluso la entidad e identidad de sus acompañamientos musicales (Leal, 2018). Todos ellos aspectos que, intuitivamente, resuenan en sus precedentes picarescos.

Cabe destacar también que, en su expresión hablada, los protagonistas del “cine quinquí” —sobre todo el localizado en Madrid— mezclan en su argot vocablos propios con otros extraídos, no ya del caló, sino de la pura germanía, cuyo legado lingüístico pervive en formas modernas ya citadas como el “cheli”, entre otras jergas urbanas desplazadas a sectores menos marginales. Hablamos, en fin, de una época en que, “mientras las grandes lenguas se enfrían, los dialectos, los argots, las jergas calientes de la revolución, la marginalidad, la juventud, la droga, el sexo, las neonacionalidades y la delincuencia afloran por todas partes o influyen y revitalizan el habla oficial y cotidiana, y crean nuevas literaturas” (Umbral, 1983, p. 7).

La abundante literatura sobre estas películas cifra, precisamente, su particular “edad de oro” entre 1980 y 1983. Un contrasentido —convertir lo marginal en un fenómeno de masas— mediante el cual “las subjetividades de adolescentes excluidos, sin ninguna barrera legal ni medios para formar parte de un mundo ajeno a su condición, tienen su momento de paradójica gloria” (Vega, 2019, p. 6). Ello a pesar de que es posible apreciar un descenso progresivo entre submundos, al escorarse con el tiempo los discursos hacia el drama de la droga, distanciándose, por tanto, de cualquier atisbo de picaresca clásica o “pedagógica”.

En su evolución, por último, tanto el “cine quinquí” como la nueva “comedia madrileña” no sólo reforzarán sus referencias dialógicas con el habla coloquial y la jerga callejera, sino que irán incorporando paulatina, pero rápidamente, otros aspectos de la conversación naturalizada como:

la alternancia de turnos, la sucesión inmediata de emisiones, los solapamientos, reinicios y autointerrupciones, las escisiones conversacionales, las pausas y silencios, la entonación (inflexiones finales que influyen en el curso de la conversación con cambios respecto a la prosodia convencional), los fenómenos de énfasis, problemas relacionados con emisiones dudosas o indescifrables, aspectos de fonosintaxis, alargamientos fonéticos, etc. (Hidalgo & Castelló, 2024, p. 56)

3. Metodología

Mixturamos un enfoque cuantitativo y cualitativo-comparativo, a caballo entre el análisis de discurso, los estudios culturales y la sociolingüística, tomando como muestra los tres filmes escogidos. El objetivo principal es explorar la articulación de la oralidad —jergas distintas, marcadores de clase— en los grupos juveniles madrileños reflejados, durante estas fechas de cambios técnicos y sociopolíticos, dentro del cine español. Para ello, y mediante un visionado intensivo, se sistematizará el análisis de la oralidad en las películas estudiadas, elaborando registros individuales para cada película. En ellos se incluirán asientos específicos destinados a recabar expresiones coloquiales y jergas concretas, el tipo de expresión, y otros elementos relevantes para el estudio de la oralidad en el cine, como la aparición de palabrotas, lenguaje coloquial, términos localistas y referencias culturales. El registro sistemático permite establecer o confirmar patrones mediante la categorización, y construir, en fin, un corpus representativo de la oralidad en los filmes bajo escrutinio.

A su vez, centraremos el análisis en tres niveles, contando con que, salvo excepciones muy puntuales, el corpus terminológico y fraseístico compilado se obtendrá desde la experiencia “nueva” del sonido directo, o bien mediante el uso de las voces propias en la versión final del filme, como sucede en *Colegas*. Así, el primer nivel, de agencia lingüística, identificará modismos y jergas del habla, comparando sus connotaciones y su asignación en función de los personajes y clases sociales representadas. En un segundo nivel, técnico-formal, se observará el uso del sonido directo como herramienta para la representación oral y la preservación de sus matices como vector de verosimilitud y refuerzo de la identidad. Un último factor, de tipo socio-cultural, tratará de contextualizar todos los usos lingüísticos, detectando su posible capital simbólico, y su expresividad rupturista, propia de la Transición.

Con todo ello no sólo intentamos sondear divergencias formales entre las obras, sino también localizar cada representación oral-social, partiendo del mismo momento histórico.

4. Análisis

En esta fase de análisis concurre la práctica totalidad de las expresiones halladas y plasmadas en los registros, en orden a ilustrar las tendencias predominantes. Pese a que se indica el número total de las detectadas en cada película, las expresiones que mencionaremos se eligieron por su representatividad en términos de frecuencia, riqueza expresiva o capacidad para reflejar los rasgos socioculturales del periodo. De este modo, los ejemplos presentados, separados por las tipologías establecidas, funcionan como muestras específicas a la hora de identificar patrones de oralidad, uso de jergas y palabras coloquiales en el cine de la Transición.

4.1. *Tigres de Papel*

En *Tigres de papel*, los progresistas Carmen y Juan (Carmen Maura y Joaquín Hinojosa), separados y con un hijo en común, incorporan a su vida a Alberto (Miguel Arribas), forjando una amistad repleta de altibajos conversacionales y vitales que se desarrollan entre convivencias nocturnas, hachís y mítines sindicales, al pie de las primeras elecciones tras la dictadura. Sus tribulaciones y contradicciones, como juventud transicional cercana al proletariado, se registran en el filme por medio de una oralidad naturalista, salpicada por las píldoras coloquiales habituales del barrio y de la clase media madrileña de la época. Lejos de argots concretos o mediatizados, la expresión resulta además reconocible, e intencionalmente poco estilizada, pareja, quizá, al realismo político que por momentos se retrata. Si las películas sainetescas optan por “un tratamiento a menudo caricaturesco” (Ríos, 2006, p.7) de los acontecimientos, lo cierto es que no faltan, tangencialmente, momentos puntuales para su observación en el filme, en conjura incluso con tintes de esperpento, y aun de metacine. Por ejemplo, en el momento en que Juan, Alberto y otros, se dirigen a pegar cartelera electoral sobre un muro dominado por afiches de Alianza Popular, y reciben una paliza por parte de un grupo ultraderechista cuyo cabecilla, en intencionado cameo, es nada menos que Luis García Berlanga.



Figura 1. *Tigres de papel*, o el habla como testimonio político involuntario de la Transición.

En este contexto, entre las 23 palabras y frases detectadas, destacan, además del proverbial “tío/tía”, “¿Te ha pegao?” —en referencia a un porro—, “fascistón”, “los grises”, “en plan”, “El amigo es un poco paliza”, “pasta”, “Hacer un pis”, “rollo”, “Le estaba echando cuento”, “Cómo son de cachondos todos los anarcos”, “Yo te he jugado limpio”, “Puedo encoñarme contigo”, “Nos enrollamos”, o, de nuevo en referencia a la droga, “¿No tendréis mierda? Sí, mierda. Hierba,

quiero decir”. Sin caló, germanías ni referencias cultas, todas forman parte del registro coloquial de una clase media que, a su modo, también cultiva la ironía. Sus rasgos identitarios, además, vendrían dados por una conciencia política consolidada, en mixtura con cierto desencanto y conflicto personales, más conexos a situaciones singulares —la treintena, las separaciones, los desequilibrios sentimentales— que a las injerencias del entorno.

La calidad del sonido directo, eso sí, conserva una crudeza particular, incluyendo en algunos puntos azares técnicos como solapamientos y ruido ambiental dentro del diseño sonoro. Asimismo, pese a la presencia de guionización, el habla de los personajes fluye de forma menos teatral y más libre, en consonancia con algunos presupuestos del cine militante. De este modo, junto al uso del laísmo —“¿No la das un beso?”—, pueden hallarse otros tantos vulgarismos léxicos o fonéticos como “Este se ha *ío* por la taza abajo”, “Es que nos hemos *fumao* un porrete y le ha *sentao* mal”, “Pensábamos que iban a entrar y nos iban a hinchar a hostias”, “puta”, “coño” o “Joder, qué tía más cachonda”.

Por último, en el nivel socio-cultural, las formas expresivas de los personajes revelan distancia entre sus identidades políticas y personales. Es decir, que se hallan a medio camino entre un activismo formal, exigencia del período, y un proyecto burgués de domesticidad afectiva que nadie termina de aceptar por completo. Intimidaciones, reproches, y charlas descosidas o desencantadas, testimonian un interés mayor por las propias desubicaciones que por la reorganización proletaria, manifestada abiertamente en la escena del “mitín” —con tilde en la “i” —, por el personaje del sindicalista.

4.2. *Ópera Prima*

Si “la jerga es, pues, un habla suburbana con finalidad diferencial y característica del círculo social que lo utiliza” (Hoyos, 1981, p. 31), lo que destila en *Ópera prima* es un registro culto, pero deconstruido, repleto de llamadas intelectuales. La cinta relata las angustias y torpezas de Matías (Oscar Ladoire), un desencantado periodista divorciado de 25 años que se enamora de su prima Violeta (Paula Molina), de tan sólo 18, a cuyo piso se mudará tras un fortuito reencuentro en la madrileña zona de Ópera.

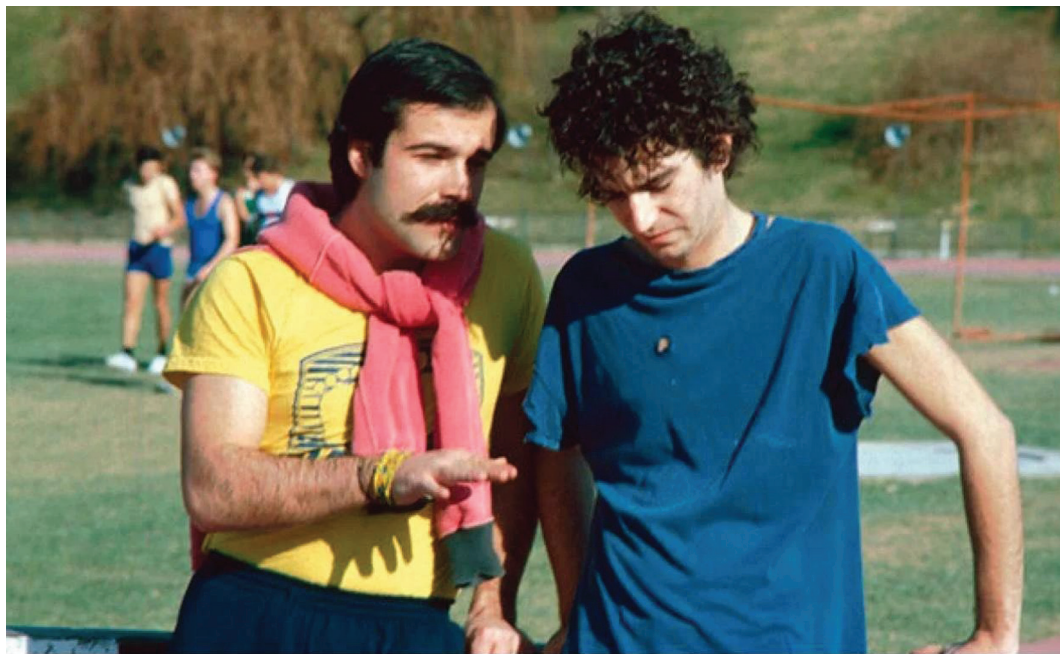


Figura 2. León y Matías en *Ópera prima*. El desencanto y la ironía referencial invisten a la generación culta.

Como un mordaz Woody Allen —y con sus mismas neurosis—, Matías desmitifica la terminología erudita con que gusta de emplearse a fondo, delatando sus inclinaciones ilustradas. En este sentido, tanto él como sus compañeros de reparto se reservan menciones a Van Gogh, Sartre, *El Señor de los Anillos*, *My fair lady*, *Jesucristo Superstar*, Bergman, Brecht, Salinger, Castaneda o Krishnamurti, amén de algún giro proustiano —“Juntos iremos a la busca del tiempo perdido”—, o incluso refranes castizos “posmodernizados” por el contexto, como “Así se las ponían a Felipe II”. “*On the road*, mucho *On the road* y tal”, es la frase de que Matías se vale para intentar poner freno al inminente viaje de Violeta con Nicky (Luis González Regueral). Otras, recopiladas en la misma línea literaria y cinéfila, reservan su contextualización al bagaje particular del espectador: “Es el típico *Juan Salvador Idiota*”, “Me invitas a cenar y me haces un psicodrama”, o “*Ejaculatio precox*”.

La argumentación posmoderna se manifiesta también, en clave cómica, en los largos intercambios verbales con Warren Belch (David Thomson) y Zoila Gómez (Marisa Paredes), personajes declarativos de esta corriente: “La literatura es una mierda, yo me meo en ella”, dice Belch. “En tu cine hay siempre una constante referencia a fantasmas sexuales, sodomías pasivas, pedofilia...”, recuerda Matías a Zoila. En torno al argot en sí, no obstante, se detectan hasta 28 expresiones relevantes para el análisis, clasificables en un ámbito intermedio de jerga urbana. Se trataría de una especie de “cheli blando”, característico de jóvenes de la época cuya formación no les impedía adoptar marcas informales, y establecer con ellas distancias culturales frente al establishment de un modo performativo. Conscientemente o no, tales distancias acaban siéndolo también de clase. Así, encontramos construcciones como “No te digo que te la violes, pero tampoco que te pases de lento”, “En el campo te pican los bichardos”, “Me lo quiero hacer en plan bien”, “Rollo intelectual/rollo pobre”, “Por hacerte un homenaje he transgredido una de mis normas”, “Cuando estás a punto de echar el quiqui”, “Me hace sentir un carroza”, “Van a ir allí 40 *colgaos*”, “Qué *demasiado*”, “Qué *wonderful* este ambiente”, “Tiene un mogollón”, “He dejado a una tía morreando con la almohada”, o “¿Violeta es la tía esa que te marcaste un rollo infanticida con ella?”.

Clave resulta, además, un instante para el contraste de clase. Se trata del momento en el que aparece la parodia intencionada de un “quiqui” —El Gran Wyoming, con gafas de sol, chaqueta de cuero y un imposible bigote postizo—, que pregunta a Matías lo siguiente: “¿Llevas chocolate? Que si tienes costo *pa* pasar. Que si tienes tate, que si llevas algún taleguillo *pa* pasar (...) ¿Qué le pasa al pollo este?”. Pese a su innegable valor burlesco, el momento recuerda la fascinación teórica de estos grupos juveniles por los moradores de los márgenes, cuyo universo observaban bajo la influencia de mayo del 68, pero que nunca terminaron de habitar por pura desemejanza. El resultado, en cierto modo, tiende a convertir las oralidades marginales en una suerte de “extranjerismos” caricaturizados.

En el nivel técnico de análisis, el registro resulta limpio y controlado, pese a los gravámenes del sonido directo. En este caso, además, lo coloquial se percibe más escrito que vivido: se aprecia un importante trabajo previo de guion, en el que los juegos verbales, los dobles sentidos y las referencias intertextuales no sólo no resultan soslayados, sino que se benefician por la transición sonora. Los personajes de Matías, y sobre todo su amigo León (Antonio Resines), no se erigen en “documentalistas” del habla callejera, sino que, frase a frase, es la calle la que parece reconstruirse, entre tanta referencia, conforme al sueño recién estrenado de la libertad. Existe aquí, por tanto, una naturalidad refinada y una notable variación dialectal. Ambos fenómenos pueden asimilarse, en perspectiva, a una incipiente comedia urbana de clase media ilustrada, que se estiliza subjetivamente para reflejar, en equilibrio, desencanto y liberación a un tiempo.

Ópera prima, en su lectura socio-cultural, construye, por último, a través de su oralidad, identidades que no sólo operan como marca de clase, sino también de estilos de vida de importación, e incluso de un cierto cosmopolitismo abortado. Los personajes ya no se manifiestan mediante voces y registros silenciados que irrumpen en confrontación con “lo viejo”. Antes al contrario, sus expresiones manifiestan una cierta hegemonía ya consolidada del relato rupturista, naciente de una juventud que, sin ambages, ha terminado de heredar los espacios públicos para ironizar sobre ellos y sobre la herencia cultural del pasado —incluido el transicional propio, y el revolucionario francés del 68—. A ello contribuye la presencia de Madrid como símbolo atemporal de la modernidad, trasladado aquí a un cierto esnobismo de barrio. Más que en cualquiera de las otras obras analizadas, la oralidad refleja una capital que también vive en una transición permanente, y que no sólo alcanza lo político, sino, en este caso, también lo estético.

4.3. Colegas

De la Iglesia nos presenta a los hermanos Antonio y Rosario, y al novio de ésta, José (Antonio y Rosario Flores, José Luis Manzano), quienes residen en el periférico Barrio de la Concepción, sede desde 1953 de las famosas “Colmenas”, cuyos habitantes, en gran parte, “habían sido realojados desde poblados chabolistas de la Ventilla” (Domínguez, 2020, p. 31). Todos tienen familia, pero ninguno trabajo, y sus dificultades económicas se recrudecerán cuando, al quedar ella embarazada, los chicos se sientan empujados a la delincuencia común para poder pagarle un aborto clandestino.

Puede aducirse que la presencia de Antonio y Rosario, en *Colegas*, no coincide en términos de clase con la de sus compañeros de reparto, al pertenecer, en la vida real, a una reconocida elite artística española. No obstante, si ciertamente no eran actores descubiertos a pie de asfalto, tampoco podían acreditar formación “institucional” alguna, y además ambos se manejaban con los códigos gestuales, culturales, y por supuesto lingüísticos, de esta generación popular de origen madrileño, independientemente de su ascendencia gitana.



Figura 3. Intercambios urgentes junto a las “Colmenas” del Barrio de la Concepción.
La oralidad callejera como fuste identitario, en *Colegas*.

Si bien se cumple el requisito espacial habitual para el desarrollo de la historia, *Colegas* no hace del barrio uno de esos “lugares por los que se desarrollan veloces persecuciones de coches, peleas entre bandas y la incuestionable necesidad de aventuras de los jóvenes que en ellas habitan” (Robles & De la Maya, 2020, p. 996). En este caso, una historia con mayor grado de intimismo, y una mirada más o menos oblicua en torno a la cuestión étnica, hacen de la cinta un vergel para la agencia lingüística, que los personajes reflejan a través de la jerga conformando su propia identidad social. En este sentido, acaso sea en *Colegas* donde más brilla el principio establecido por Victoria (2018, p.83), sobre el hecho de que, “Desde mediados del siglo XX, las subculturas juveniles o tribus urbanas han tenido un papel relevante en el cambio social, mientras los adolescentes y los jóvenes iban conformándose como grupo social autónomo”. Si bien, en este caso, las dificultades impiden o alejan las estéticas extravagantes típicas de, por ejemplo, los adolescentes de la Movida, el “quinqui” “vive” su oralidad como ningún otro estrato juvenil. Existen

muy pocos filtros en ella, porque es su forma natural de comunicarse. Por eso, precisamente, los primeros visionados de *Colegas* revelan que los jóvenes tienen menos control sobre cómo su lenguaje es representado o interpretado, respecto a sus coetáneos no lumpenizados de *Ópera prima* o *Tigres de papel*, voluntariamente más sujetos al guion.

Por otro lado, es cierto que el “cheli” absorbió palabras del caló y la germanía, no reproduciéndose ninguno de ellos en la cinta en sus formas más puras, sino en un contexto de mayor disolución. Es más: en la práctica, ya se habían popularizado entre jóvenes de habla no gitana registros mestizos como “camelar” o “papela”, —caló originario, “cheli” por extensión—, o “talegos”, inicialmente una germanía, en referencia al dinero

De este modo, hasta en 46 ocasiones se escuchan expresiones arquetípicas de esta mezcla, que combina desde palabras sueltas —“menda”, “pillar”, “papear”, “cheira”, “fusca”, “chiri”, “perico”, “ganso”, “baranda”, “peluco”, “madera”, “vieja”, “pava”, “tronco”— hasta frases hechas y locuciones coloquiales como “Nos va a salir *dabuten*”, “No alucines/no os cortéis”, “bajar al moro”, “mejor abrirse”, “movidas chungas”, “al loro”, “Menos gritos, Milagritos”, o “Vamos a fumarnos el truja”. Cabe incluso, en un instante concreto al servicio de la autoconsciencia —y, excepcionalmente, del doblaje—, otro alarde crítico de metacine: aquel en el que José es disuadido en un bar de participar en una película sobre delincuencia juvenil para la que se buscan actores: “*Pa* eso del cine hay que dejarse partir el cacas. Si no, pasan de ti”, escucha. Y, unos segundos después, del mismo portavoz incidental —Antonio B. Piñeiro, joven parroquiano con tatuajes—: “Pues, *pa* mí, todas las pelis que se han hecho de rollos de macarras y tal son una *ful de Estambul*. Y es que, esos tíos del cine, ¿qué cojones saben? Tú diles que vengan a hablar conmigo, que yo les explicaré de qué va la movida”.

En un segundo orden de análisis, el dispositivo cinematográfico cobra en *Colegas* un verismo mayor, y a un nivel más profundo, más allá del reciclaje de las voces reales. Especialmente en las inflexiones, y en los pequeños silencios y titubeos de los actores no profesionales. En ellos, y en sus errores y vacilaciones, la oralidad se convierte en marca de clase y elemento fundamental del discurso. Es justo reseñar, por último, que, pese a su condición añadida en la versión final, es la voz propia y precaria de los protagonistas el agente principal de su expresividad, también en un sentido político, si se quiere, en la voluntad del autor de visibilizar lo que hasta entonces había sido condenado a la invisibilidad.

A propósito de la voz como símbolo de resistencia, la cinta da además continuidad a la existencia vía sonido de esta clase subalterna, alejándose, o al menos proporcionando, una versión más rugosa, no exenta de contradicciones, del relato transicional en términos de ejemplaridad. En este tercer nivel, en fin, la retórica “quinqui” se establece y aprehende como canon, a fuerza de una reproducción ambigua, entre el directo y el doblaje, pero siempre al calor de la ontología inaugurada en *Perros callejeros*.

5. Conclusiones

Del análisis de las películas seleccionadas se desprende, primeramente, una cualidad común al cine de la Transición como laboratorio de expresión lingüística mediada por las rupturas del sonido directo. Tras su adopción, el recurso deja de ser un complemento intervenido de la imagen, para mostrarse como vehículo de representaciones sociales, incluidos los sesgos de clase. Las formas del habla, y cuanto se dice, resultan tan reveladoras, en todos los filmes, como los paisajes —urbanos y humanos— en las que se desarrollan.

La capacidad del hablante juvenil para identificar su posicionamiento social —agencia lingüística—, así como las nuevas convenciones narrativas registradas por el sonido directo —medios de representación oral—, han resultado, además, claves para entender el valor de estas producciones, en unos tiempos en que España empezaba a relatarse a sí misma partiendo de sus nuevas libertades. Lo cual se paladea especialmente, dicho sea de paso, en sus ecos picarescos y sainetescos.

La situación intermedia implícita en *Tigres de papel* —la cinta con menos expresiones distintivas— destila entre unos personajes con bases intelectuales menos cosmopolitas, quizá, que los de *Ópera Prima*, pero más estables, en consonancia con su condición obrera. Su ambiguo presente personal confronta con las disidencias militantes de sus años anteriores

inmediatos, lo que puede advertirse en la escasa potencia transformadora de su habla particular —más introspectiva, en cuanto a agencia lingüística, y más adocenada en lo discursivo—. El sonido directo, en fin, testimonia esa especie de desgaste/deriva del habla, en este segmento generacional, como herramienta para la significación social.

En *Ópera prima*, en cambio, se ofrece un tipo de agencia irónica, autorreflexiva y fronteriza con influencias cultas, europeas y anglosajonas en su mayoría. Los personajes dominan múltiples registros, como hemos visto, hasta el punto de rozar, mediante la parodia, el habla de sus coetáneos “quinkis”. No se busca, en este caso, legitimación alguna frente al orden, sino revelarse como una suerte de burbuja narrativa con entidad propia, posmoderna y referencial. En su caso, los medios de representación facilitan la *performance*: se habla para jugar con el conocimiento del espectador, al tiempo que se construyen identidades propias basadas en el distanciamiento.

Colegas, la película cuantitativamente más cargada de expresiones, es, por último, el ejemplo idóneo para entender cómo la voz propia promueve una plena agencia lingüística, merced al uso intensivo, excesivo, de jerga juvenil llena de maridajes registrados sin filtro. Los jóvenes marginales se apropian del idioma y lo retuercen para entenderse, lejos de los estándares de antaño. El medio de representación, por tanto, promovería la oralidad como acción: hablar como se ve, se lucha y se vive, en la frontera de lo social y lo legal.

Del análisis también es posible inferir que estas películas han funcionado como representaciones tempranas de la penetración del lenguaje coloquial y la jerga en el cine español de la Transición, ejemplificando la diversidad de propuestas narrativas y estilísticas mediante una retórica que, casi de manera inevitable, se asoció con la modernidad y la libertad que proyectaban a España como un país democrático, alejado del pasado franquista. Es probable que esta asociación explique por qué los tacos, la jerga y el lenguaje coloquial no solo se consolidaron en el discurso cinematográfico de la Transición, sino que también permeasen de manera aún más acentuada en décadas posteriores, convirtiendo al cine español en una fuente constante de parlamentos cargados de expresiones informales en una amplia variedad de géneros filmicos: desde la comedia comercial al drama social.

Por tanto, convendría seguir ampliando, en sucesivos estudios, este archivo identitario juvenil a partir del repositorio oral del cine español, desde un prisma atento a los aspectos abordados. Para ellos, este texto puede sugerirse como piedra de toque, o como inicial punta de lanza. La combinación de elementos puede erigirse, además, en clave interpretativa para comprender las películas transicionales como encarnación —más que como representación— de los cambios profundos del país, en torno a quiénes y desde dónde hablaban, cómo era recibido el mensaje, y qué efectos producían las modificaciones del habla en los distintos estratos sociales.

Bibliografía

- Albadalejo, T. (1999). Retórica y oralidad. *Oralia: análisis del discurso oral*, 2, pp. 7-25. <https://doi.org/10.25115/oralia.v2i.8526>
- Brandenberger, T. & Dreyer, A. (2016). *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*. Lit Verlag.
- Bernete, F. (Coord.). (2007, 1 de septiembre). *Culturas y lenguajes juveniles*. Revista de Estudios de Juventud, 78. Instituto de la Juventud. <https://www.injuve.es/observatorio/demografia-e-informacion-general/no-78-culturas-y-lenguajes-juveniles>
- Castelló, J. (2018). Cine quinkis. La pobreza como espectáculo de masas. *Filmhistoria online*, 28 (1-2), pp. 113-128.
- Chang, L. S. Y. (2004). Lazarillo de Tormes: variants de la técnica narrativa de la novela al cine. En F. Domínguez & M. L. Lobato (Eds.). *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (1), pp. 511-524. https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_043.pdf
- Codesido-Linares, V. (2022). *El discurso cinematográfico español en la década de los 70: análisis narrativo del tardofranquismo a la Transición* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/3976>

- Colomo, F. (2017). *Tigres de papel (presentación)* [Archivo de vídeo]. RTVE <https://www.rtve.es/play/videos/historia-de-nuestro-cine/tigres-de-papel-presentacion/4023680/>
- Domínguez, I. (2020). *Macarras interseculares. Una historia de Madrid a través de sus mitos callejeros*. Ediciones Akal.
- Domínguez, I. (2022). *Macarras ibéricos. Una historia de España a través de sus leyendas callejeras*. Ediciones Akal.
- Espín, M. (Coord.). (2011, 1 de marzo). *Adolescentes digitales*. Revista de Estudios de Juventud, 92. Instituto de la Juventud.
<https://www.injuve.es/observatorio/ambito-digital/no-92-adolescentes-digitales>
- Halliday, M. (1978). *Language as social semiotic*. Arnold.
- Hoyos González, M. D. (1981). Una variedad en el habla coloquial: la jerga 'Cheli'. *Cauce* (4), pp. 31-39.
<https://idus.us.es/items/f01ecf11-f5e4-4ed8-8e6c-88ac43e2704f>
- Hidalgo, A. & Castelló, C. (2024). La transcripción de los elementos prosódicos en corpus de habla coloquial espontánea. *Biblioteca de Babel: Revista de Filología Hispánica*, pp. 51-78.
<https://doi.org/10.15366/bibliotecababel2024.extra2.002>
- Iglesias, P. (2015). *La representación del cambio social en el cine de la Transición: la comedia madrileña* [Tesis de doctorado, Universidad Carlos III].
<https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/22375>
- Imbert, G. (2015a). Cine quinquí: ¿Subgénero cinematográfico o discurso reivindicativo de actualidad? *Libre Pensamiento*, 84, pp. 78-83.
<https://archivo.librepensamiento.org/wp-content/uploads/2015/09/LP-084.pdf>
- Imbert, G. (2015b). Cine quinquí e imaginarios sociales. *Área Abierta*, 15 (3), 57-67.
https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n3.48937
- Jódar, L. (2015). *La postcensura en el cine documental de la transición española* [Tesis doctoral]. Universidad de Málaga.
https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/11195/TD_Alvarado_Jodar.pdf?sequence=1
- Labrador, G. (2020). El mito quinquí. Memoria y represión de las culturas juveniles en la transición postfranquista. Kamchatka. *Revista de análisis cultural*, (16), pp. 11-53. <https://doi.org/10.7203/KAM.16.19340>
- Lara, M. (2011). *Fernando Colomo*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid].
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/13476/>
- Leal, J. (2018). Música y cine Quinquí. Contextualización y análisis de la banda sonora de las películas de Eloy de la Iglesia: *Navajeros* (1980) y *Colegas* (1982). *Cuadernos de Etnomusicología* (11), pp. 94-123.
<https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-julia-leal.pdf>
- López, J. L. (2018). Política y cine policíaco de la Transición española. *Tripodos*, 41, pp. 87-100.
https://tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/436
- Madrid, D. (2018). Vivo para pensar películas. Entrevista (anotada) a Fernando Colomo. *Revista Latente*, 16, pp. 187-206.
<https://doi.org/10.25145/j.latente.2018.16.009>
- Martín de la Guardia, R. (2021). Censura y creación de opinión entre el final del franquismo y la transición a la Democracia: (1973- 1978). *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, (1), pp. 659-682.
<https://doi.org/10.24197/ihemc.0.2021.659-682>
- Olaiz, Á. (2016). "Cine Quinquí", injusticia y ciudad. *Semiosfera, Convergencias Y Divergencias Culturales. Segunda Época*, pp. 120-134.
<http://dx.doi.org/10.20318/semiosfera.2016.3190>
- Pérez, P. & Hernández, P. (2011). *Escritos sobre cine español: Tradición y géneros populares*. Institución Fernando El Católico.
- Pérez-Sánchez, Gema. (2007). *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture. From Frano to La Movida*. State University of New York Press. <https://www.jstor.org/stable/40664142>
- Porras, J. (2007). El cine como instrumento de reinterpretación histórica en períodos de transición democrática. *Revista Ciencias Sociales*, (122), pp. 89-101.

<https://www.redalyc.org/pdf/153/15312992008.pdf>

Ríos, J. A. (2006). *El costumbrismo en el cine español*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctxd1b3>

Rocha, S. (2021). *Todo el odio que tenía dentro*. Ediciones La Felguera.

Robles, R.; De la Maya, R. (2020). Temáticas de un subgénero cinematográfico español: El cine quinquí. En D. Capdevilla (Ed.), *Libro de Actas del X Congreso Universitario Internacional sobre Contenidos, Investigación, Innovación y Docencia* (CUICIID 2020), pp. 996.

<https://cuiciid.net/wp-content/uploads/2022/04/Libro-de-actas-CUICIID-2020.pdf>

Rodríguez, F. (2002): Lenguaje y contracultura juvenil: anatomía de una generación. En: *El lenguaje de los jóvenes / Félix Rodríguez (coord.)*, pp. 29-56. Ariel.

Rodríguez, V. (2014). La (Post-) Transición y la posibilidad de un cine político basado en la intimidad: de “Ópera prima” a “El futuro”. *Shangrila*, 22, pp. 126-145

Rozalén, L. (2020). El chico de barrio y el quinquí de cine: Arquetipos sociales juveniles en los barrios periféricos de España entre 1970 y 1980. En M. Crusells, Mayayo i Artal, A., Rúa, J.M.; Sánchez, F. (Eds.), *Imágenes de las revoluciones de 1968: VI Congreso Internacional de Historia y Cine. Comunicaciones (CD-ROM)* (2), pp. 226-240.

Senabre, R. (1992). Lengua coloquial y lengua literaria. *Boletín Informativo Fundación Juan March*, (221), pp. 3-14.

<https://cdnrepositorios.march.es/sites/default/files/images/node-52995-document.pdf>

Sarasqueta, A. (2024). Entre el ayer que no termina y el mañana que empieza. La masculinidad del intelectual de izquierdas a través de “Ópera prima” (Fernando Trueba, 1980). *Kamchatka. Revista De análisis Cultural.*, (23), pp. 397-422.

<https://doi.org/10.7203/KAM.23.26579>

Torres, S. L. (2015). Las contradicciones del cine quinquí en el seno de la reconfiguración del estado neoliberal. En Florido-Berrocal, J., Martín-Cabrera, L., Matos-Martín, E. & Robles-Valencia, R. (Eds.). *Fuera de la ley. Asedios al cine quinquí*, pp. 67-90. Constelaciones.

Umbral, F. (1983). *Diccionario cheli*. Sedmay.

Vega, M. (2019). Geografía urbana y cine quinquí: subjetivación en torno a la ciudad en *Navajeros*, de Eloy de la Iglesia. *Eviterna*, 6, pp. 54-64. <https://doi.org/10.24310/Eviternare.v0i6.8052>

Victoria, Y. (2018). Subculturas juveniles y la jerga. *Ибероамериканские тетради*, (2), pp. 83-87. <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2018-2-83-87>

Vidal-Folch, I. (6 de mayo de 2019). ¿A quién insultas llamándole progre? El País.

https://elpais.com/elpais/2019/05/03/ideas/1556896981_757699.html

Zimmermann, K. (1996). Lenguaje juvenil, comunicación entre jóvenes y oralidad. El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica, en T. Kotchi, W. Oesterricher & K.

Zimmermann, *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, pp. 475-514. Vervuert.