

## EL QUINQUI QUE LEYÓ A MICHEL FOUCAULT

«Al cabo de una semana, el carcelero que está de servicio interrumpe mi lectura de una obra de Michel Foucault titulada *Vigilar y castigar* que me mandó Ana M.<sup>a</sup> Blanco Berturen, una profesora a la que encargué este y otros libros, que me consiguió a través de una persona con quien me carteo, Antonio Beristain, director del Instituto Vasco de Criminología»

Juan José Moreno Cuenca, *el Vaquilla*

### La memoria y la ficción.

La ciencia establece diferencias allá donde el saber común imagina uniformidad. Los psicólogos distinguen entre dos tipos de memoria: a largo y a corto plazo. La primera, aquella que tendría sentido como fuente y perspectiva en un acto literario, muestra fragilidad porque se encuentra sujeta a los vaivenes del presente. La memoria nunca queda sellada y, además, su materia es maleable: no se opone al olvido, sino que implica una selección de los datos recordados, las experiencias, las sensaciones... Su función resulta imprescindible para cualquier actividad que lleve a cabo una persona adulta, pero su capacidad de almacenar, retener y recuperar información acerca del pasado sufre múltiples amenazas. Una consecuencia de las mismas, el olvido o la pérdida de la información archivada, implica un acto tan involuntario como consustancial a los citados procesos de selección. Así sucede en la mayoría de las ocasiones, pero cuando el olvido en realidad supone un bloqueo por parte del individuo –el recuerdo es doloroso o inconveniente por diversos motivos– esas amenazas dejan de ser fruto exclusivo de la enfermedad, la incapacidad o el propio discurrir de una memoria selectiva por necesidad, como nos contara Jorge Luis Borges.

La dinámica de nuestras actitudes y expectativas también se traduce en alteraciones que cuesta admitir o son inconscientes, al margen de las subrayadas por los psicoanalistas y las inevitables distorsiones de la realidad recordada mediante un proceso constructivo y reconstructivo. Las personas no almacenan experiencias, sino que construyen significados a partir de las mismas

y son esas codificadas construcciones las que se recuperan gracias a la memoria, tan necesaria como poco fiable. Sorprende, por lo tanto, que algunos autores la invoquen como un argumento de autoridad o el punto de partida que aporta veracidad a la ficción.

El recuerdo convive con el olvido y la distorsión en una memoria predispuesta a ser modelada según la conveniencia del individuo, que compagina el papel de usuario de esta facultad con el de regulador de su flujo, aunque a veces el conjunto de sensaciones, experiencias y conocimientos parezca imponerse a la voluntad de quien lo almacena. Esta sujeción de la memoria a los deseos e intereses del presente puede verse limitada por iniciativas sociales o culturales que favorecen la continuidad del pasado, cuyas huellas nunca se terminan de difuminar cuando el recuerdo resulta incómodo para el individuo. El bloqueo de lo asociado con la culpa, la responsabilidad o la vergüenza jamás resulta definitivo, aunque abundan los recursos para que la consiguiente «mala conciencia» quede reducida a un ámbito personal, incluso cuando en su origen hay un protagonismo colectivo. No obstante, la última palabra en materia de memoria, de su influencia en el comportamiento, pertenece al sujeto que la sufre o la disfruta.

Algunos optimistas acerca de la condición humana presuponen caprichos del azar a la hora del balance entre lo conservado y lo desechado, incluso hablan de una «mala memoria». El eufemismo consuela porque, a diferencia de la inteligencia, esta facultad parece secundaria: nadie confiesa en público y con naturalidad su «mala inteligencia», mientras que ser un desmemoriado puede resultar hasta gracioso. Sin embargo, al margen de datos que se olvidan momentáneamente o de enfermedades mentales que supongan un obstáculo para el funcionamiento de la memoria, el criterio de ese inestable balance parece más lógico que azaroso. Como cualquier otra facultad, la memoria se desarrolla en función de unas capacidades o circunstancias, pero en lo sustancial acabamos evocando las experiencias que mantienen una vinculación con el presente y las actualizamos de acuerdo con nuestras preferencias.

La economía del recuerdo evita cualquier despilfarro, aunque deje un espacio para el detalle pintoresco, y se compagina con las expectativas del

consumidor. La necesidad del presente se impone, además, a la veracidad del pasado, sin mediar una explícita voluntad de tergiversación o selección y con la coherencia que aporta una recreación, a menudo cercana a la ficción en su objetivo de interpretar el pasado. La experiencia pasa así a tener un hilo conductor que nos justifica como guionistas de nuestra propia trayectoria. El caos de las contradicciones resulta inquietante o molesto, frente a la tranquilidad deparada por un planteamiento, un nudo y un desenlace. La memoria se pone a disposición del usuario para soportar el pasado, convenientemente filtrado, y favorecer la acomodación al presente, que requiere la ilusión de la novedad para evitar antecedentes capaces de enfriar cualquier perspectiva. El proceso es tan lícito como necesario, pero conviene tenerlo en cuenta. Su ignorancia favorece la memoria en vano.

La norma en el uso de la memoria admite excepciones con un componente conflictivo. Las mismas generan una tensión consciente o admitida por el individuo y pueden inquietarnos a la hora de afrontar el día a día desde una perspectiva temporal, una circunstancia evitada por la mayoría y carente de estímulos en una cultura volcada en la inmediatez del consumo. Esas excepciones son rentables para la ficción, sea literaria o de cualquier otra índole, porque crean conflictos capaces de probar la ética o la moral del personaje. A veces, la ficción se corresponde con la realidad y la memoria, acomodaticia por naturaleza, se rebela por diversas razones e incordia con algún recuerdo a la conciencia, aunque este acto psíquico parece condenado a convertirse en un concepto anticuado por falta de atractivo social, incluso en la ficción con voluntad de llegar a numerosos receptores.

El orador y el predicador que todavía apelan a la conciencia carecen de futuro, al menos como forma de permanecer en la onda, salvo que la convierta en una suma de lugares comunes donde lo individual del concepto quede difuminado. Al margen de la deontología de los colectivos profesionales o la doctrina de los religiosos, esa supuesta conciencia común sólo es una construcción a partir de experiencias filtradas con el objeto de ser compartibles. Y, como tantas construcciones, apenas resiste el paso de un tiempo que evita cualquier raíz para facilitar la renovación constante de los referentes culturales,

identitarios y de consumo. Una prueba la tenemos en aquella «conciencia de clase» que iba a ser la piedra angular de un cambio revolucionario y ahora se ha convertido en un azucarillo. Su evocación sólo conserva una apariencia sólida en el marco de una ficción tan anacrónica como idealista, a pesar de su aparente realismo.

La memoria suele ser más compleja cuando se trata de la ficción, porque al interés sin adjetivos del individuo se suma el dramático o literario que debe aportar el autor. A diferencia de nuestros vecinos o amigos, los protagonistas de los dramas de Antonio Buero Vallejo, por ejemplo, no pueden dejar atrás la culpa por algún episodio de su vida. Estos personajes viven atormentados a la espera de un rebrote del pasado. Así lo impone un destino siempre a mano para satisfacer las necesidades de la ficción. La consecuencia es un sinvivir, por mucha esperanza que mis colegas detecten en las «tragedias optimistas» del dramaturgo.

No obstante, estos atormentados personajes son entes de la ficción y la voluntad de un autor negado para la sonrisa, condición que Antonio Buero Vallejo comparte con numerosos clásicos de nuestras letras. Rafael Azcona ligaba estas complejidades de los protagonistas con la ausencia de comida, la de verdad, en unos dramas cuyos componentes quedan estilizados al gusto del creador. La realidad de quienes nunca dejan frases para la posteridad discurre por derroteros más contradictorios donde abunda el apaño y la negociación para ir tirando. La comedia refleja mejor esta circunstancia y no debe extrañar que sus protagonistas manejen recuerdos, pero apenas se preocupen del balance de los mismos con respecto a los olvidos. Esos recuerdos tampoco suelen ser un motivo de amenaza. Su memoria se acomoda al presente y les libra de un pasado donde sólo unos pocos bucean a la búsqueda de errores, contradicciones y hasta culpas, ahora con una impronta laica gracias al concepto de responsabilidad.

Los medios de comunicación tienden a buscar chivos expiatorios para tranquilidad de sus consumidores. Esta constante histórica tiene un componente ideológico o político que pretende aglutinar un colectivo frente a un enemigo común, pero en la actualidad se percibe con nuevos matices porque los

receptores quedan equiparados a la condición de clientes, poco predispuestos como tales a pagar para sufrir. Los espectadores y, en menor medida, los lectores gustan de compartir los motivos para la indignación ante la actuación ajena, pero aceptan el pasajero calvario con la expectativa de encontrar el chivo expiatorio en quien volcar esa indignación. El proceso no favorece la reflexión, pero la consiguiente evacuación de responsabilidades consuela y tonifica.

Los políticos en un régimen democrático protagonizan a menudo esta expiación, hasta tal punto que les debemos una paradójica tranquilidad. La ficción de su omnipresencia y omnipotencia redime a otros colectivos alejados de los focos de atención mayoritaria (empresarios, financieros, grupos de presión...). Gracias a la confluencia entre los intereses de los medios y nuestra conveniencia de ciudadanos libres de sospecha, cabe volcar en estos personajes públicos, los «políticos», cualquier responsabilidad colectiva sin necesidad de plantearnos la necesaria corresponsabilidad. El papel que interpretan estos líderes es bastante sufrido, pero el sufrimiento va incluido en el sueldo y conviene recordar que el *casting* de la política como actividad profesional se supera si hay una predisposición favorable a la ficción, incluida la del embaucador. Algunos políticos llegan a competir así con los habitualmente considerados como creadores, blindan la percepción de la realidad para reemplazarla por un relato previsible de acuerdo con sus intereses y cuentan con la complicidad de los medios de comunicación, partícipes de una ficción donde buscan su acomodo y justificación.

La corrupción aporta ejemplos de este mecanismo: la ficción creada por los medios de comunicación para garantizar la tranquilidad del receptor. Un observador ingenuo pensaría que las insistentes denuncias formuladas por la prensa y otros medios responden a una presión social, propia de una sociedad honesta, contra los políticos corruptos. El escándalo de los mismos quedaría así contrapuesto a un modelo de comportamiento, que se supone compartido por unos lectores o espectadores dispuestos a penalizar la actuación de los corruptos con independencia de su adscripción política. Algo de verdad habría en semejante conclusión, pero la ausencia de matices en la misma ocultaría la

mayoritaria voluntad de personificar en unos pocos sujetos un comportamiento colectivo y generalizado.

El exorcismo de la corrupción funciona con una reseñable eficacia. Manuel Vicent la describió en la columna titulada «Catarsis» (*El País*, 10-III-2013). Si a esta circunstancia se añade la presentación de los responsables como una casta, «la clase política», el ciudadano queda eximido de cualquier responsabilidad, por simple lejanía con respecto a quienes se suponen protagonistas absolutos. Pocos se plantean de donde surge dicha clase y la necesidad de una complicidad social para que la corrupción se asiente en un clima de impunidad. De otra manera no se entendería la disparidad entre la proliferación de las denuncias (ficción) y la ausencia de una penalización de los comportamientos corruptos, aunque sea por la vía electoral (realidad). Incluso cabe sospechar que algunos denunciantes esperan su oportunidad de pasar al otro bando. La posibilidad apenas plantea riesgos más allá de los establecidos por una ficción de autoría colectiva; es decir, cualquier desahogado los puede asumir sin coste alguno en el plano de la realidad.

La lucidez de autores como Manuel Vicent es incompatible con la cursilería de la esperanza. Por este solitario camino de la reflexión surgen llamamientos de incómoda respuesta, como *Todo lo que era sólido* (2013), de Antonio Muñoz Molina, o la inquietud: la responsabilidad de la corrupción y de otros males queda a la vuelta de la esquina, demasiado cerca. La opción de la mayoría es evitarlo en nombre de la tranquilidad, que se asimila a la felicidad. El proceso es favorecido por quienes saben que el olvido nos anula como sujetos críticos, aunque militemos en movimientos tan alternativos como capaces de señalar un culpable: el otro, el enemigo que nos tranquiliza y justifica en una ficticia dialéctica donde nadie pretende asumir responsabilidades. El cuestionamiento de esta ficción con papeles bien repartidos supone un empeño condenado al fracaso por falta de audiencia. Nadie se siente a gusto con un perfil desdibujado o polémico, que sólo encontramos en la realidad y en la ficción que, por su apego a la misma como fuente de observación y reflexión, renuncia a contar con un apoyo mayoritario.

La tranquilidad de quienes nunca son responsables aglutina a diferentes colectivos y evita antiguallas como los problemas de conciencia que recreaban los clásicos. Asimismo, facilita una integración social donde la crítica queda neutralizada o se soporta, gracias a la irresponsabilidad de quienes se saben protagonistas de conflictos recreados con la ayuda de la ficción. La libertad de expresión deriva así en una retórica de la ficción, la construida por unos medios de comunicación que han renunciado a dar cuenta de la realidad –una operación tan compleja como poco lucrativa- y han optado por recrearla al gusto de sus clientes. La teórica misión de los medios provoca la incertidumbre ante una realidad inasible si sólo se dispone de un titular de cuyo desarrollo prescinden numerosos receptores. La nunca confesada opción favorece, por el contrario, la fidelidad de unos destinatarios que encuentran variedad, claridad y codificación de la realidad en las supuestas noticias. Los periodistas y sus relatos renovados cada día en aras del consumo, sin necesidad de aportar información sustancialmente nueva, compiten así con los todavía considerados creadores. Los novelistas y otros fabuladores se encuentran cada vez más marginados en una sociedad donde lo importante es tener un «relato», aunque sea compartido con muchos individuos para evitar la soledad de quien no renuncia a la memoria.

El campo de la ficción reconocida como tal mediante el pacto entre autor y destinatario se estrecha, al mismo tiempo que se diversifica su práctica, aunque con apariencias de noticiarios, documentales, debates u otros formatos de unos medios de comunicación volcados en la función del entretenimiento, que pasa por el recurso a la ficción. La paradoja afecta a los novelistas que se preguntan por su parcela cuando tantos periodistas, o similares, están dispuestos a contarnos su relato. La tendencia se intensifica en los medios digitales, donde la proliferación de los blogs deriva en una escritura del yo sin apenas espacio para lo noticioso, al margen de su inmediata conversión en materia opinable. Un fenómeno similar prolifera en los medios audiovisuales, cuyas «tertulias» suponen un recurso de la ficción con papeles tan repartidos como previsibles porque responden a un guión implícito. Su justificación se decanta por el entretenimiento –la colaboración de los actores/tertulianos es imprescindible- en detrimento de la información. La noticia necesita del relato por imperativo del

lenguaje, pero en numerosas ocasiones, al final, los mecanismos de la retórica marginan la realidad para modelar un texto perfilado, homologable y listo para su consumo. El problema no reside en el relato, sino en su inserción no diferenciada en un medio cuyo supuesto objetivo es informar acerca de la realidad.

Las inundaciones suelen provocar la carencia de agua potable. El actual ruido mediático entretiene a la mayoría con su abrumadora omnipresencia, pero la consiguiente ausencia de información apenas es percibida como una paradoja porque el conocimiento de la realidad ha dejado de ser una necesidad primaria. El «relato» acerca de nuestro entorno resulta más llevadero y gratificante.

La competencia en el campo de la ficción no se circunscribe a los periodistas. Los literatos también la mantienen en conflicto con otros colectivos, cuya tradición en estos menesteres se remonta a sus orígenes. Los historiadores siempre han tendido a construir ese relato junto a los novelistas, pero en un marco conceptual y metodológico más estable, justificado y sin afán de hegemonía. Tal vez porque no suele haber un objetivo económico a la búsqueda de un producto de fácil consumo, aunque algunos revisionistas y demás oportunistas lo conciben con apoyos editoriales y la complacencia de numerosos lectores, dispuestos a entretenerse y reafirmarse mientras pretenden «leer la Historia». Ese respeto de los historiadores ante las competencias ajenas constituye una rareza en un periodismo donde la práctica de la ficción puede ser como la prosa para el personaje de Molière: un acto inconsciente y mimético. De estos contagiosos rasgos deriva su cada vez mayor frecuencia. Como tal acto también es compartido por el destinatario y, en un contexto de dura competencia, tiende a ser hegemónico dejando un estrecho margen a quienes se reconocen y se presentan como autores de ficción. Algunos apenas se atreven a presentarse como tales, desprovistos de recursos o fuentes al margen de la imaginación. Esta pureza sería vista como pobreza en un mercado donde los productos prometen satisfacer varias necesidades por el mismo precio. Vicente Verdú lo ha explicado con singular ironía en diferentes ensayos.

El papel de la memoria, con su inevitable balance de olvidos y recuerdos, cobra actualidad cuando un novelista afronta la creación de una obra a partir de



la experiencia personal. En la misma radican las primeras preguntas o imágenes, pero no suele bastar si el objetivo abarca un fenómeno vinculado a una época concreta. Apenas se formula ese objetivo también cabe acudir a los relatos que de experiencias similares quedaron en los medios de comunicación y su recreación en otras obras de ficción que se suponen apegadas a la realidad. La consecuencia es tan lógica como obvia: la memoria personal sólo supone un punto de partida y el resto de las fuentes se sitúa en un ámbito donde la ficción, con sus mecanismos, resulta determinante. Esta circunstancia no representa un obstáculo para la calidad o el interés de la novela, pero la condiciona en aspectos fundamentales que van desde la elección de los protagonistas hasta su tratamiento literario. El problema surge cuando la obra, escrita en gran medida a partir de la memoria y otros relatos de la ficción, se presenta como una recreación de la realidad que se supone observada y analizada. La literatura cuyo origen radica en la ficción ajena es tan frecuente como válida y lícita. Nadie está obligado a excusarse por su cultivo, pero conviene reconocer el proceso a la hora de justificar protagonismos, planteamientos y tratamientos de la materia elegida para la novela.

La sinceridad del trabajo consciente favorece la honestidad en el pacto con el destinatario y evita el fraude. No obstante, el propósito se complica porque muchos autores saben que sus lectores prefieren la tranquilidad y el disfrute de un relato con apariencia de realidad. El engaño resulta entonces inevitable y cuenta con numerosas coartadas, a menudo brillantes, en la tradición literaria. La publicidad, también la editorial, prescinde de estas sutilezas de la argumentación y nos sugiere varios motivos de satisfacción asociados a un solo producto, incluso cuando la experiencia indica que son contradictorios. La promoción de una novela responde a esta exigencia del mercado con independencia de la naturaleza del texto. El engaño se produce, aunque a menudo resulte gozoso y hasta forme parte de la creación literaria.

La ficción de la realidad: el universo quinquí.

Javier Cercas manifestó haber regresado a la ficción con *Las leyes de la frontera* (2012) tras la publicación de *Anatomía de un instante* (2009), una

premiada y excelente obra sobre la España del 23-F que supone un reto para los preocupados por la delimitación de los géneros: «es una novela ensayística sobre la historia, que es crónica, es biografía», según el dubitativo autor (*El Universal*, 17-I-2013). Otros periodistas recogen mejor sus declaraciones: «Es una novela muy rara, porque es novela y también ensayo, crónica y una serie de biografías. Estoy seguro de que la novela, como género, permite jugar con ellos, combinarlos» (*El Colombiano*, 28-I-2013). El golpe de Estado, un acontecimiento pronto convertido en una ficción inserta en el imaginario colectivo, requería del ensayo como indagación en la Historia y de una reconstrucción cuyo relato no renunciara a los pertinentes recursos literarios, incluida la imaginación para alumbrar hipótesis no documentadas. La confluencia de ambas vías en *Anatomía de un instante* da cuenta de la complejidad que envuelve un acontecimiento simplificado hasta el absurdo en anteriores recreaciones y refractario a una literatura que, como indica Carme Riera, «implica una realidad infinitamente más dominable, inteligible y coherente que la que nos rodea» (Hansen y Cruz, 2012:269).

El empeño de Javier Cercas resultó agotador, pero propició la reflexión del lector al tiempo que su obra demostraba la necesidad de dar respuestas específicas a fenómenos complejos. El siguiente título del autor se ambienta en los mismos años y recrea la historia de unos personajes relacionados con la delincuencia juvenil durante la Transición. Algunos titulares de la prensa son rotundos en este sentido: «El escritor lanza *Las leyes de la frontera*, novela sobre la Transición con drogas y delincuentes juveniles» (*El País*, 22-X-2012). El titular sólo se justifica por la premura, que no permite la lectura de la obra, y la necesidad de recurrir a conceptos capaces de interesar al lector. El propio Javier Cercas refuerza la rotundidad en el mismo reportaje. Sus frases son impactantes, pero la veracidad de las entradillas es polémica si abandonamos el ámbito de la promoción editorial: «La guerra de mi generación fue la heroína» y «La delincuencia juvenil [la heroína, según me comunicó el autor el 1-VII-2013] es el gran agujero negro de la Transición». El tono de las declaraciones sube hasta la utilización de términos inusuales: «Es escalofriante; no sabemos cuánta gente murió por la heroína. Murieron decenas de miles de chavales. Hay estudios

serios que hablan de holocausto involuntario, de genocidio involuntario» (*laopiniondecoruna*, 19-XII-2012). Los agujeros negros interesan a la prensa, siempre predispuesta al subrayado en torno a lo desconocido (y temido). Las dudas surgen, no obstante, cuando se analiza el conjunto de referencias bibliográficas o documentales y experiencias que pone en juego Javier Cercas, un autor que suele destacar por el rigor en este sentido.

El lanzamiento de *Las leyes de la frontera* fue una operación mediática acorde con las expectativas que despierta el novelista desde el éxito de *Soldados de Salamina* (2001). En ese marco, Javier Cercas reiteró la importancia de dos experiencias que jugaron un papel destacado en la decisión de escribir la novela. La primera pertenece a su adolescencia a finales de los años setenta, cuando en compañía de unos amigos atravesó la frontera que trazaba el río Ter. Aquellos integrantes de un equipo de balonmano (o baloncesto, según las fuentes) dejaron atrás su barrio de Gerona y se adentraron en otro desconocido, donde numerosos muchachos abocados a la marginalidad se hacinaban en barracones. La imagen quedó grabada en la memoria, como un paréntesis capaz de cuestionar la normalidad de lo cotidiano. Aquel mundo tan distinto y cercano al suyo de emigrantes de clase media impresionó a Javier Cercas, dispuesto a recrear la geografía urbana de su ciudad de adopción, al igual que en anteriores ocasiones, porque sabe de la posible universalidad de cualquier espacio y evita el localismo. La segunda experiencia se produjo mucho después, cuando el novelista visitó la exposición *Quinquis de los 80* (2009) en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Las imágenes allí rescatadas del olvido avivaron recuerdos y emociones de su adolescencia: «Había una serie de retratos de jóvenes muertos por la violencia, la heroína o el sida. Casi me puse a llorar porque me pregunté: ¿por qué ellos y no yo?» (*latercera.com*, 22-X-2012).

Javier Cercas escribe para buscar una explicación a lo que desconoce o no entiende, a sabiendas de que la misma radica en la propia escritura, porque durante su curso las averiguaciones se simultanean con nuevos interrogantes. Al igual que en otras obras suyas, la pregunta ante una imagen inquietante es el origen de un proceso creativo. La consiguiente indagación pasa por diferentes experiencias del autor y la consulta de fuentes documentales, que Javier Cercas

utiliza de manera explícita para fijar la trayectoria de sus personajes en un contexto identificable por parte del lector. El novelista no pretende dar respuesta a cuestiones cuya complejidad debe evitar la simplificación habitual en otros ámbitos. Su objetivo es recrear una historia que interese y propicie la reflexión compartida con los lectores. El autor les invita a buscar junto a los periodistas que aparecen en *Soldados de Salamina* o *Las leyes de la frontera*, tan diferentes de quienes sobreviven a la precariedad en las redacciones de los periódicos locales, porque el modelo, con matices y salvedades, está más cerca de los personajes conductores de la trama en la novela negra que de un realismo contemporáneo. La circunstancia no sorprende, ya que el citado género comparte recursos narrativos con «la novela de la memoria», definición que no repetiré por su imprecisión. En cualquier caso, el tiempo de estos periodistas es ajeno a la rentabilidad, parece generoso y permite la profundidad de la búsqueda que emprende el autor: «Ellos [los delincuentes juveniles] murieron por la violencia y la heroína, que fue la guerra de nuestra generación, con la consecuencia posterior del sida. Sí, por eso me puse a escribir. Lo hice para formular esa pregunta de la manera más compleja» (*Hoy.es*, 13-X-2012).

La complejidad de la pregunta, su profundidad más allá de lo circunstancial, es un requisito del arte de novelar. En este caso, se justifica por un deseo de indagar acerca de una experiencia con un componente más generacional que autobiográfico. Javier Cercas (1962), como joven durante aquellos años de los quinquis, se vio por primera vez formando parte de una exposición dedicada al pasado. La percepción de esta evidencia conmociona a cualquier espectador que ronde los cincuenta años, una edad donde la memoria permite el balance y la reflexión retrospectiva. Este reencuentro con su adolescencia llevó al novelista a interesarse por el fenómeno de la delincuencia juvenil, que sacudió la España de la Transición, tuvo un destacado protagonismo en los medios de comunicación y motivó obras de ficción con un notable éxito popular, aunque fueran de una calidad discutible.

El descubrimiento de un barrio en compañía de amigos durante la adolescencia y la visita a una exposición donde los documentos se mezclan con los recuerdos no bastan para determinar una biografía, ni siquiera para

condicionarla. Ambas experiencias habrían resultado anecdóticas, apenas vinculadas por la memoria personal, si no hubiera mediado una serie de circunstancias favorables para la creación de la novela. La primera es fruto de los intereses del propio autor acerca de aquellos años y coincide en lo fundamental con las declaraciones de los cineastas que se ocuparon del mundillo quinquí: «siempre me interesaron los chavales violentos de mi época, formaron parte de mi vida, pese a que toda aquella subcultura quinquí no perteneciera a mi propia cultura» (*Europapress*, 28-X-2012). Carlos Saura y Eloy de la Iglesia habrían suscrito esta declaración como justificación de sus películas. Al margen del interés compartido con otros creadores que conocieron la delincuencia juvenil durante la Transición, el trabajo de documentación realizado para *Anatomía de un instante* convirtió a Javier Cercas en un asiduo de la prensa publicada alrededor del 23 de febrero de 1981. En la misma encontró noticias acerca de un fenómeno tan intenso como relativamente breve. Su trayectoria dejó huellas en la memoria de la generación del autor.

Las situaciones varían en función del entorno social o cultural, pero cualquier adolescente de la Transición pudo tener experiencias con los quinquís en una sociedad, tal vez, más porosa que la actual. Los espacios de estos delincuentes eran similares a los de otros jóvenes que buscaban diversión en una cultura cuya oferta de ocio resultaba pobre, al menos en comparación con el presente. Un salón recreativo («los futbolines»), las atracciones de una feria – especialmente los autos de choque- o las discotecas de barrio suponían puntos de encuentro y de libre acceso para cualquiera. Los imitadores de El Vaquilla, El Torete, El Pepsicolo, El Fitipaldi, El Gasolina, El Melones, El Jaro y otros héroes de la época los frecuentaban hasta el extremo de convertirlos en una seña de identidad. Tal vez porque más allá de estas fronteras se sentían perdidos.

La imagen de estos jóvenes de ropa ceñida y pantalones acampanados era inconfundible, así como sus maneras chulescas que, por fortuna, sólo en determinados casos supusieron el trampolín para transformarse en peligrosos delincuentes. Además de verles en esos lugares, era prácticamente imposible permanecer ajenos a las películas de José Antonio de la Loma, Eloy de la Iglesia y hasta del mismísimo Carlos Saura. Sus títulos se estrenaron por entonces con

el protagonismo suburbial de los «perros callejeros», pronto presentados como héroes de una cultura a base de jerga marginal, estética barriobajera y rumbas. Las interpretaban Los Chichos, Las Grecas, Bordón 4, Los Chunguitos, Rumba Tres y otros grupos similares que competían con la música disco. Tony Manero, el personaje de John Travolta, también procedía de un barrio donde era habitual llevar un peine en el bolsillo trasero del pantalón. Incluso Burning y Joaquín Sabina dedicaron canciones a El Jaro por ser un «macarra de ceñido pantalón,/ pandillero tatuado y suburbial,/ hijo de la derrota y el alcohol/ sobrino del dolor, / primo hermano de la necesidad». El verso aguanta cualquier contraste con la realidad de quienes llevaban vaqueros *fardapollas* y soñaban con salir en las pantallas: «Que demasiado,/ de esta me sacan en televisión», concluye la letra del cantautor que no siempre distingue entre los «piratas» y los delincuentes. En definitiva, la experiencia de Javier Cercas en relación con los quinquis de la época no parece especialmente significativa. Se resume en una anécdota cuya trascendencia cobra valor gracias a un interés, o una curiosidad, que se mantiene a lo largo del tiempo. La incursión en el barrio situado en la otra orilla del río Ter queda como una experiencia aislada, pero la compartiría con miembros de su generación y la consiguiente sensación de perplejidad la reencontró en una prensa que, según sus declaraciones, le permitió escribir un ensayo todavía inédito sobre el tema.

La novela no está obligada a iluminar una parcela de la realidad, pero cuando se sustenta en un ensayo cabe exigirle la capacidad de esclarecer un fenómeno como el abordado en *Las leyes de la frontera*. El balance en este sentido resulta pobre, al menos para quienes compartimos edad con el autor y conocíamos lo básico de las historias protagonizadas por toretes, vaquillas y demás héroes dispuestos a vivir al límite. Lo hicieron, aunque en unos barrios de los que apenas pretendieron escapar por su incapacidad para amoldarse a otros espacios. La sed de aventuras, la tentación de un consumo inalcanzable y la velocidad para dejar atrás las etapas estaban abocadas a la tragedia en un enfrentamiento desigual. Los quinquis jamás pensaron en el futuro mientras apuraban el presente de manera compulsiva: «El dinero nos quemaba en las manos» (p. 64), reconoce Ignacio Cañas. Tal vez porque estos delincuentes

carecían de esperanza, según la versión del pensamiento progresista, o la concretaban en lo inmediato, aunque fuera de manera caótica y vulgar.

Javier Cercas no se centra en la dimensión sociológica de la delincuencia juvenil durante la Transición. El novelista enmarca su historia de amor a tres bandas, con ambigüedad calculada para el disfrute del lector, en un fenómeno del que aporta algunos trazos básicos. La droga permanece en un segundo plano durante la novela –a pesar de la afirmación del autor con respecto al papel de la heroína-, porque la expansión de la misma en el verano de 1978, cuando Zarco, Tere y Gafitas se conocen, afectaba a una minoría: «Mientras en el verano de 1978 los consumidores de heroína en España se podían aún contar por decenas o, a lo sumo, por centenares, en 1982 decenas de miles de jóvenes habían aprendido a inyectarse opiáceos que conseguían en un creciente mercado negro y que se consideraban a sí mismos adictos a la heroína» (Gamella, 1997:22). La elección de la fecha del encuentro, una potestad del autor para modelar la ficción, facilita la exclusión de una incómoda heroína con sus secuelas, que habrían llevado la novela por otros derroteros.

La violencia como medio para conseguir la droga y la propagación del sida –el primer caso detectado en España data de 1981- tampoco cobran el protagonismo que se deduce de las declaraciones del autor. Ni siquiera el otro lado de la frontera, el barrio de los delincuentes, aparece con rasgos de protagonista en una novela que carece de voluntad sociológica en sus retratos, evita el naturalismo y prescinde del lenguaje de un colectivo dispuesto a reforzar su identidad mediante una jerga pronto extendida a diferentes ámbitos. *Las leyes de la frontera* se escribe desde la memoria y la perspectiva de tres sujetos ajenos a ese lenguaje (un abogado, un policía y un funcionario de prisiones), pero siempre queda la posibilidad de una recreación indirecta del mismo.

La publicidad tiende a sintonizar con las expectativas del consumidor, aunque en el caso de una novedad editorial a veces suponga forzar su interpretación y obviar parte de su contenido. La presentación de *Las leyes de la frontera* como la ambigua historia protagonizada por los tres personajes citados habría sido un error publicitario, pero trasladar el foco mediático al fenómeno de la delincuencia juvenil durante la Transición supone crear una expectativa cuya

posterior satisfacción es relativa. Al final de la novela, los lectores suponemos lo fundamental acerca de esa delincuencia: barrios contruidos de manera precaria para absorber los movimientos migratorios, hacinamiento en las afueras de unas capitales sin la infraestructura adecuada, explosión demográfica por el incremento de la natalidad a principios de los sesenta, carencia de expectativas laborales durante un período de crisis económica, incompleta escolarización por falta de plazas en la enseñanza pública, deficiente formación profesional, servicios sociales apenas desarrollados, economía propia de un país en vías de desarrollo, policía todavía ajustada al modelo de la dictadura, administración de la Justicia carente de medios para afrontar la delincuencia juvenil, represión como único antídoto contra el delito, reformatorios desbordados –en 1981 acogían a 47.800 menores de catorce años- y con un personal poco cualificado, cárceles incapaces de procurar la reinserción y al borde siempre de los motines...

El diagnóstico de este clima de violencia e inseguridad compagina la gravedad con la obviedad. Las seis películas de José Antonio de la Loma dedicadas a los quinquis bastan para deducir las citadas circunstancias; las capta cualquier observador atento a una delincuencia cuya presentación es proclive al lugar común de los periodistas. El problema radica en saber si hubo algo más complejo en ese fenómeno que mereciera un tratamiento novelístico a la altura de lo realizado en *Anatomía de un instante*. La respuesta requiere una reflexión acorde con las sugerentes líneas de trabajo planteadas por este último título, que se centró en la incógnita de una imagen –Suárez, Carrillo y Gutiérrez Mellado en sus escaños durante el asalto al Congreso- para conocer las claves de aquella época, mientras que el proceso creativo de *Las leyes de la frontera* sigue un camino inverso: un fenómeno sociológico del pasado enmarca una historia particular que, en lo fundamental, podría haberse dado en diferentes localizaciones. La concreción del punto de partida de *Anatomía de un instante* alienta una imaginación asentada en una sólida documentación. La novela, por el contrario, parte de una experiencia personal y generacional cuyas incógnitas se resuelven mediante una aproximación sociológica y son de una rentabilidad discutible desde el punto de vista creativo. Una imagen puede tener más



recorrido literario que un fenómeno social, aunque su recuerdo venga de la mano de unas fotografías que provocan la pregunta del autor: «¿por qué ellos y yo no?».

La promoción de una novela es compatible con la reflexión acerca de la misma, pero se centra en los aspectos susceptibles de interesar a unos medios de comunicación siempre a la búsqueda del titular. Javier Cercas comentó en las ruedas de prensa que todavía circulan teorías de la conspiración para explicar la extensión de la heroína como forma de acabar con la delincuencia juvenil de principios de los ochenta: «No creo en las teorías de la conspiración, es disparatado. Lo dijo muy bien Leopoldo María Panero, loco, drogadicto y genial: la heroína no viene del Estado sino de algo peor, la mafia. Nos encanta encontrar culpables de lo que nos pasa, pero a veces hay que aceptar que no los hay» (*laopiniondecoruña.es*, 19-XII-2012).

El método de exterminio pudo seducir a algunos responsables políticos o policíacos de la época, tan escasos de barniz democrático durante la Transición como proclives a la conspiración. No obstante, el «holocausto» sin huellas requiere una estrategia y cabe dudar de semejante capacitación de un «aparato del Estado» acostumbrado a la contundencia, por voluntad de sus protagonistas y carencia de alternativas cuya ejecución fuera compleja. Las palizas en las comisarías y el hacinamiento en unas cárceles donde la droga hacía estragos simplifican la respuesta, aunque ambos procedimientos retroalimenten el fenómeno que se pretende combatir.

Estas elucubraciones acerca de la extensión de la heroína a partir de 1978, como tantas otras similares cuando algo resulta difícil de aceptar o no conviene admitir, ignoran que el fenómeno tuvo un ámbito europeo y se basan en testimonios de las relaciones de miembros de la Policía Nacional y la Guardia Civil con las redes de narcotraficantes. Cualquier corrupción era verosímil mientras se daban casos como el protagonizado por Santiago Corella, El Nani, pero cuando dichas elucubraciones se generalizan son propias de periodistas a la caza del titular. El novelista las cita ante la prensa como una curiosidad que puede despertar la inquietud del hipotético lector, aunque no guarde relación con lo recreado en *Las leyes de la frontera*.

Las declaraciones de Javier Cercas funcionan a efectos de promoción, pero el lanzamiento editorial apenas nos invita a imaginar circunstancias que desconociéramos acerca de la violencia juvenil durante la Transición. Tal vez porque su gravedad fuera fácil de entender a partir de unas coordenadas sociológicas que se esbozan, a golpe de brochazo, en las películas del cine quinqué o en las «novelas» de José Luis Martín Vigil (1919-2011), tan manipuladas en sus planteamientos como predisuestas a la enseñanza moral con un tufillo de «ejercicios espirituales» para jóvenes. Esta simplicidad donde cada pregunta tiene su respuesta funcionó en las pantallas de locales con programa doble y entre los miles de adolescentes que, desde *La vida sale al encuentro* (1955), convirtieron al jesuita en un fenómeno editorial, hasta que la homosexualidad le llevó a la penitencia –sin cilicio ni arrepentimiento– y el ostracismo de los clubes en donde coincidía con Luis Antonio de Villena (*El Mundo*, 10-I-2012). La trayectoria asombra por la capacidad del propagandista para asumir la contradicción.

La opción de ese oportunista simplismo de los años setenta y ochenta permite a José Luis Martín Vigil hablar de *Los niños bandidos* (1982): no eran delincuentes, sino «niños en peligro» (p. 23). Según el exjesuita, «actúan como actúan no por falta de sentimientos, sino porque han sido heridos en los suyos. De esta forma intentan devolver a la sociedad lo que de ella han recibido. En lo hondo de su alma creen ser justos» (p. 23). Al margen de las valoraciones morales a la luz de la biografía del autor, la ingenuidad del predicador habría sido anacrónica en 2012 por la falta de unos espectadores y lectores que hayan heredado unos hábitos de consumo cultural similares a los de la Transición. Javier Cercas se sitúa en las antípodas de los mismos y desecha una posibilidad letal para una novela capaz de satisfacer al lector de *Soldados de Salamina* y *Anatomía de un instante*. El desafío para el autor era complejo y requería el concurso de una ficción no siempre ajustada al fenómeno del que, aparentemente, se partía para escribir *Las leyes de la frontera*.

La realidad suele desbordar la complejidad de la ficción; es más «rica», como reconoce el periodista que articula los testimonios de la novela. Basta pensar en una guerrilla de delincuentes juveniles con adicción a las drogas –en

1976 hubo ochenta y siete atracos a entidades bancarias, mientras que en 1984 la cifra ascendió a 6.239, cuando según los informes policiales hasta el 80% de los delitos contra la propiedad estaba relacionado con las drogas- para elucubrar acerca del destino de ese dinero procedente de la delincuencia, puesto que en 1979 un gramo de heroína costaba alrededor de veinte mil pesetas. El botín de los atracos terminaba en manos ajenas a los delincuentes necesitados de droga a precios exorbitantes (ese mismo gramo veinte años después costaba alrededor de seis mil pesetas). La pista del dinero recaudado por el narcotráfico nos lleva a paraísos, pero fiscales y nada artificiales, a diferencia de los deparados por «el chute» recreado con delectación en las películas de Eloy de la Iglesia. Ese destino de ida y vuelta por la vía del blanqueo desmontaría la aureola contestataria o rebelde que por entonces tuvo la heroína. La droga fue una respuesta a la desesperanza al mismo tiempo que una fuente de recaudación, verdaderamente espectacular, para quienes negaban cualquier esperanza a esa generación. La ficción sólo embauca cuando desaparece la paradoja presente en cualquier realidad.

## El cine quinqu

Las películas de José Antonio de la Loma, Ignacio F. Iquino, Eloy de la Iglesia, Carlos Saura y otros directores de menor relieve evitaron cualquier indagación en torno al narcotráfico. El tema era inoportuno para buscar la identificación de un público joven necesitado de mitos. Sólo se apunta mediante la presencia de algunos traficantes que amenazan o engañan a los quinquis, enfrentados a las fuerzas del orden y a estos delincuentes de una escala superior. El doble enfrentamiento favorece la mitificación de quienes siempre aparecen como víctimas inocentes. La policía es bestial y el narcotraficante del barrio resulta implacable, mientras que los protagonistas compaginan los atracos con los sentimientos, incluida la compasión. Esta ficción es propia de unas películas realizadas a golpe de actualidad y olfato comercial, «con sello de urgencia y en busca de la controversia» (Lluís Bonet), aunque también alimentaran esa misma realidad: «La epidemia de la heroínomanía estuvo en los

medios de entretenimiento y comunicación antes de estar en la calle» (Gamella, 1997: 23).

El cine español contaba con una posibilidad de producción -rápida y barata-, ahora inimaginable cuando hablamos de títulos cuya distribución es viable. La respuesta del público corroboró el acierto de este oportunismo, aunque los directores sólo argumentaran la necesidad de reflejar un fenómeno presente en cualquier ciudad: «yo me limitaba a hablar de cosas que pasaban en la calle» (Eloy de la Iglesia). También reconocieron su interés por los protagonistas de estos conflictos, que aparecieron en las pantallas como intérpretes y sin abandonar la condición de partícipes del fenómeno quinqui. Las trayectorias delictivas de los improvisados actores daban para nuevas películas sobre la delincuencia juvenil, aunque sin un componente de idealización que en los títulos de José Antonio de la Loma y otros directores llegó a los límites de la impostura.

La trilogía de los «perros callejeros» -*Muchachos salvajes*, de Fernando Bermúdez, en la novela de Javier Cercas- sería el paradigma de esta estrategia de una industria puesta en manos de personajes como Ignacio F. Iquino (I.F.I. Films), capaz de pasar del cine de santos durante el franquismo al pornográfico de principios de los ochenta. Su biografía repleta de anécdotas provoca la sonrisa una vez superado el asombro ante una rentable mediocridad. La respuesta del público permitió estirar la serie de José Antonio de la Loma, un antiguo maestro con pinitos literarios de carácter redentor, hasta degenerar en la autoparodia e incluir a las «perras callejeras» en una película cuya visión produce sonrojo. La reacción del espectador se extiende a otros títulos sólo recuperables gracias a la militancia en Internet de los frikis, que a veces resulta divertida y en otras ocasiones limita con actitudes propias de descerebrados.

El cine quinqui representa un cajón de sastre donde la nota común es la presencia de delincuentes en el marco de la Transición. José Antonio de la Loma sentó las bases de esta variante de un «género» tradicional, el protagonizado por jóvenes rebeldes con causa o no, gracias a unas películas de acción en espiral donde no cabía la reflexión hasta el desenlace con moraleja. La alternativa de sus colegas aporta matices en el caso de Carlos Saura (*Deprisa, deprisa*, 1980), que volvía a interesarse por la marginación juvenil veinte años

después de su debut en *Los golfos* (1959), mientras que Eloy de la Iglesia combinó los mensajes de un marxismo de manual con un cine repleto de iconos gays en *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El pico* (1983) y *El pico II* (1984), entre otros títulos donde siempre había un efebo (José Luis Manzano) capaz de erotizar el consumo de heroína.

El director vasco es la suma de varias contradicciones que se apuntan en los testimonios de quienes le conocieron. Su novelesca trayectoria, con episodios de adicción a las drogas y fascinación por «los muchachos salvajes», le llevó desde el éxito hasta el aislamiento. Actualmente, cosecha audiencias en Internet y parece reivindicado por algunos hispanistas, que profundizan en las líneas de lo escrito en 1996 con motivo del homenaje al director celebrado en el Festival de San Sebastián. El radicalismo de Eloy de la Iglesia también contó con el apoyo de un círculo de incondicionales cuando su cine era sinónimo de provocación y escándalo, así como una muestra de los insólitos caminos que permanecían abiertos en la cultura de la época: «Entonces eran posibles muchas cosas que hoy no lo son, cuando se ha creado una especie de censura interiorizada», señala un cineasta capaz de triunfar con unas películas a contra corriente del discurso oficial (VV.AA., 1996:140).

Al cabo de los años, debemos reconocer la osadía de Eloy de la Iglesia y sus colaboradores a la hora de ampliar lo decible en el cine español –todavía sorprenden las escenas relacionadas con temas tabú-, así como su capacidad para conectar con el público popular, incluso cuando su producción se torna turbia y pesimista, más desesperada y agresiva, hasta llegar a la desolación de *El pico II*. El objetivo de esta negación del realismo en beneficio de la explicitud retórica era nítido y acorde con el ritmo de producción de un Eloy de la Iglesia pendiente de la actualidad: «Mi cine es como un periódico» (*Cambio 16*, 14-XI-1983). Su consulta ilumina aspectos poco abordados por la historiografía y menos recordados por la memoria colectiva, pero esta historia alternativa, a contracorriente del optimismo institucional acerca de la Transición, fue escrita a base de titulares que apenas han aguantado el paso del tiempo. Su rotundidad responde a un dogmatismo que acabó siendo reconocido por el propio director.

La reivindicación de los hispanistas tal vez se justifique porque no vivieron en aquella España. Sus análisis evitan el contraste de la experiencia cinematográfica con la personal, más compleja a pesar de la selección filtrada por la memoria. Al margen de una calidad limitada por la premura de la puesta en escena, el «naturalismo feísta» de las películas de Eloy de la Iglesia es un melodrama indigesto por la acumulación de episodios en una trama rocambolesca, aunque mantuviera correspondencia con la realidad del momento. El resultado entretuvo al público de una red de locales todavía capaz de llegar a cualquier barrio, pero se trata de una ficción que responde a una observación condicionada por la progresiva paranoia del director. La delincuencia juvenil queda desdibujada como fenómeno sociológico porque se convierte en un motivo de fascinación, que incluye la oda al marginado noble, íntegro, primitivo y solitario: «Eloy de la Iglesia s'érige en défenseur dévoué de ces adolescents pour lesquels il fait preuve d'une admiration profonde et d'une attirance certaine» (Breyse, 2011, 27). El propio director reconoció esta apología: «Hay un problema básico, el de toda película donde se plantea un tema fuerte, y es que siempre acaban siendo apologéticas. Y no por ausencia de crítica, sino porque el protagonismo que se da acaba convirtiéndolo en perturbador» (VV.AA., 1996:158). Esa misma perturbación tendría consecuencias demoledoras en las biografías de Eloy de la Iglesia y su guionista de aquella etapa, el periodista Gonzalo Goicoechea, que en plena Transición publicaba artículos sobre marginales, drogas, delincuentes, homosexuales, cárceles, reformatorios, suburbios y maderos corruptos en las habitualmente sobrias páginas de *Triunfo*. El trasvase entre realidad y ficción en este cine supone un motivo para la reflexión académica y alimenta una crónica negra. Su balance de muertes resulta de difícil asimilación para quien la reconstruye a base de testimonios, noticias y bulos cuyo fundamento es una incógnita vinculada al ámbito de lo privado.

Las líneas trazadas por José Antonio de la Loma y, en menor medida, Eloy de la Iglesia fueron seguidas por otros directores de efímera presencia en las pantallas. El cine quinquí acumuló unas treinta películas en menos de una década, aunque a base de mezclas con variantes de la cinematografía popular

de la época y una presencia de sus protagonistas en las más dispares historias. El Torete y compañía aparecen en el reparto de comedias románticas y hasta de musicales, porque su idealización les convirtió en personajes asimilables en cualquier contexto. Vistas hoy estas películas a través de Internet, sólo nos sirven como una fotografía en movimiento para captar la imagen cutre de una España incapaz de provocar la añoranza. Javier Cercas fue rotundo al respecto: «Hacía tres años que Franco había muerto, pero el país continuaba gobernándose por leyes franquistas y oliendo exactamente a lo mismo que olía el franquismo: a mierda» (p. 16), afirma el abogado Ignacio Cañas.

El paisanaje de la época se presenta pobre y desquiciado por su incompetencia para resolver problemas que se acumularon cuando todo se derrumbó, despacio y a cachos, sin que la alternativa apareciera consolidada. La dictadura supuso un legado de tierra quemada que dificultó cualquier avance democrático. La desolación se extendió a diferentes ámbitos. La consiguiente quiebra social radicalizó los conflictos y alentó el apoyo del público a propuestas cuya mitificación respondía a la necesidad de encontrar referentes, aunque fueran efímeros y falsos. Al margen de la retórica y con el debido distanciamiento, al espectador actual le basta esta evidencia cinematográfica para imaginar lo sucedido con la delincuencia juvenil durante la Transición, puesto que la reflexión de los cineastas apenas despunta entre una ininterrumpida sucesión de atracos, robos, tirones, persecuciones en coches (siempre SEAT), diálogos barriobajeros, rumbas y canutos después de un polvo. La espiral terminaba con la heroína y la muerte por disparo, rematada mediante una iconografía propia de mártires cuyo sacrificio desencadena un proceso catártico, aunque a menudo tan cutre como el mundillo donde se genera.

El presupuesto teórico de esta acumulación de escenas impactantes o de acción es una llamada a la redención moral, que suena a falsete en las películas de José Antonio de la Loma, aunque sin caer en el cinismo de Ignacio F. Iquino cuando pretende cultivar un cine de denuncia en películas como *Los violadores del amanecer* (1979) o *La desnuda chica del relax* (1981). Los títulos hacen innecesaria cualquier explicación sobre su carácter reaccionario que, en realidad, es un oportunismo a la búsqueda de la taquilla. En otras ocasiones se

pretende la demostración de una tesis formulada por un oscuro filósofo chino (Ten-si), al que Eloy de la Iglesia y Gonzalo Goicoechea leerían en algún texto maoísta: «Los hombres no se hacen criminales porque lo quieran, sino que se ven conducidos hacia el delito por la miseria y la necesidad». El director vasco parafraseó este presupuesto en sus declaraciones: «Los delincuentes no hacen más que ser consecuentes con los valores de la sociedad que los genera» (*El Periódico*, 14-X-1980). El determinismo justificaba la presentación del Sistema, las excrecencias que quedaban del mismo, como un ente malvado frente a la mitificación de sus víctimas. La opción provocó un rechazo generalizado en la crítica cinematográfica, desde la escandalizada por motivos morales a la que desvelaba un oportunismo al servicio de la demagogia. También fue decisiva la fascinación por la cultura de la juventud marginal, que se extiende a la cinematografía de Carlos Saura y tendría implicaciones biográficas en varios cineastas. Sus agujeros negros nunca contaron con la salvaguarda intelectual de un Pier Paolo Pasolini, que en sus películas mantuvo la frescura en la mirada de una novela como *Chavales del arroyo* (1955), o la apuesta radical de un Rainer Werner Fassbinder.

El resultado de este proceso creativo fue una amalgama de lugares comunes y recetas de manual, que revela su fragilidad frente al silencio de Montxo Armendáriz cuando recrea la experiencia generacional de la droga a principios de los ochenta en *27 horas* (1986). La historia de una pareja de adolescentes vascos durante una jornada que desemboca en el suicidio de ambos, sin subrayados ni efectismos, apenas contó con el favor de un público desconcertado ante la falta de respuestas, denuncias, culpables y víctimas; es decir, retórica al servicio de la simplificación del fenómeno.

La opción del verdadero cine quinquí pretendía abordar los temas relacionados con la marginalidad sin renunciar al éxito popular. La propuesta de Pío Baroja y su «lucha por la vida» estaba condenada al ostracismo, aunque tuviera un excelente correlato cinematográfico: *La busca* (1966), de Angelino Fons. Frente a la elocuencia de la mirada de Luis Buñuel en *Los olvidados* (1950), la acción como espectáculo se prodiga en estas películas para satisfacción de unos espectadores necesitados de una mitología cercana a su



experiencia y de sencilla captación. El recurso de acumular evidencias al servicio de un mensaje unívoco funcionó en taquilla, aunque los directores salpicaran las escenas con píldoras ideológicas cuyos argumentos, nunca probados más allá de la ficción, derivan en un simplismo también presente en las letras de las rumbas interpretadas por Los Chunguitos, Los Chichos y demás grupos de una iconografía que contemplada hoy provoca la sonrisa. Al cabo de treinta años y en un país radicalmente distinto ya no cabe esta opción, salvo para los nostálgicos que circulan por Internet y dejan comentarios donde se entremezcla la añoranza de la juventud con las faltas de ortografía. Una novela sobre la delincuencia juvenil durante la Transición y dirigida a un lector culto no podía resolverse a base de esos brochazos de sociología al servicio de la retórica. El problema es que los mismos tal vez resuman lo fundamental de un fenómeno cuya dureza todavía estremece, pero que desde el punto de vista conceptual parece demasiado obvio como para merecer una reflexión con voluntad creativa. La ausencia de una variante quinquí en la novela negra que triunfó durante aquellos años resulta significativa al respecto.

Javier Cercas comentó, en las ruedas de prensa dadas con motivo del lanzamiento editorial, la brevedad del fenómeno de la delincuencia juvenil, que llevó a sus partícipes desde los titulares de prensa hasta el anonimato en pocos años. Y después nada, salvo el final tan prematuro como trágico de muchos de sus protagonistas –la participación en el reparto de las películas del cine quinquí supone una maldición del destino en forma de sobredosis- y el recuerdo de quienes vivieron aquellos momentos de incertidumbre. El reencuentro de la memoria con las imágenes de unos jóvenes en permanente carrera hacia la muerte –«deprisa, deprisa»- se aviva mediante una exposición como la celebrada en Barcelona o una novela capaz de rememorar apodos de delincuentes, que algunos coetáneos consideraron míticos a fuerza de repetir lugares comunes sobre su rebeldía. La libertad, el inconformismo y el hedonismo en torno a un consumo nada refinado completaban el atractivo de un mito que prescindió del futuro porque aspiraba a ser «joven», al margen del tiempo. Mientras tanto, en Internet los vídeos relacionados con el tema acumulan miles de consultas y los comentarios en los blogs insisten en la salmodia del

victimismo. Su sabor añejo hereda el determinismo de lo irracional presente en el Romanticismo, con su correspondiente incapacidad para el análisis de la realidad.

El balance de este material más audiovisual que literario despierta la curiosidad, sobre todo cuando se comparte la edad de Javier Cercas, pero resulta tan pobre en sus argumentos como cutre era aquella España que salía de la dictadura a golpe de improvisación. *Anatomía de un instante* lo explica con una inquietante mirada retrospectiva. Esta pobreza de conceptos bastaba para filmar películas cuya trama es una reiteración de motivos pronto convertidos en señas de identidad de un género popular, pero es insuficiente para sacar adelante una novela que abra interrogantes acerca del pasado. La responsabilidad no recae en el tratamiento narrativo por parte del autor, sino en un material de recuerdos, documentos, lecturas y películas que supone un legado insuficiente para fundamentar una creación de calado intelectual. Lo sustancial del fenómeno es materia periodística porque se resume en unos pocos párrafos, que inquietan por su rotundidad sin provocar la incertidumbre de quien lee como indagación en la realidad. Hasta el mismo Eloy de la Iglesia los escribió en colaboración con Gonzalo Goicoechea y mediante el desparpajo de quienes aparentan permanecer al margen de la duda. Tal vez tuvieran razón ambos cineastas cuando ironizaron sobre los intelectuales que les acusaban de esquemáticos o simplistas. Algunos aspectos de la realidad, por su contundencia, sólo admitían esa mirada. El problema es que la falta de distancia frente al simplismo les llevó a caer en verdaderos agujeros negros y al posterior olvido de quienes les aplaudieron. Pocas veces unos cineastas han filmado con tanta precisión e insistencia su propio final, mediante una mezcla de fascinación y denuncia que les condujo a la paranoia de las jeringuillas clavadas en brazos de adolescentes.

### El *western* de los suburbios.

El autor de *Las leyes de la frontera* pertenece a una generación que tuvo la oportunidad de disfrutar con el *western* durante su adolescencia. La experiencia suele quedar alojada en la memoria. Javier Cercas ha recordado en

diferentes ocasiones esta circunstancia de quienes nos educamos en contacto con una ficción cuyo aval era la pertenencia a un mundo mítico, sin apenas relación con el prosaísmo de las salas donde consumíamos programas de reestreno: «A mí el título de la novela me suena a *western*, a película de vaqueros, y eso me encanta porque yo lo adoro» (periodistadigital.com, 22-X-2012). En una entrevista posterior, el novelista concretó esta relación: «Los quinquis no son más que la forma que adoptó hace treinta años un mito universal: el mito del forajido. La novela realmente es un *western*: *Billy el niño*. Un amigo me dice que escribo libros muy distintos, pero al final todos son *El hombre que mató a Liberty Valance*» (valenciaplaza.com, 30-11-2012).

La comparación con el título de John Ford aporta prestigio. El trío de protagonistas, una mujer y dos hombres a su alrededor, se repite, pero la frase del amigo debiera justificarse con más argumentos. Zarco, por ejemplo, se asemeja al personaje interpretado por John Wayne cuando pide a Gafitas (James Stewart) que abandone la banda (el pueblo sin Ley) y, poco después, le salva desde el anonimato y aun a sabiendas de que podía perder a Tere (Vera Miles). El problema es que, a estas alturas del escepticismo fruto de la experiencia, convertido el género cinematográfico en un recuerdo generacional, los seguidores de un autor de la talla intelectual de Javier Cercas solemos dejarnos arrastrar por historias con aires de frontera, pero escritas a partir de un material que, por su proximidad temporal y geográfica, requiere unos mínimos de complejidad. Muchos de quienes disfrutamos con el *western* lo hacemos gracias a vivir en un espacio cuyas coordenadas son radicalmente distintas.

Los espectadores vemos aquella frontera como una ficción donde cualquier rasgo se estiliza sin apenas contaminación con nuestra experiencia real. Nos gusta la acción y el ritmo de una lectura absorbente, como la que satisface al lector durante la primera parte de la novela, la desarrollada cuando Gafitas encuentra a Zarco y Tere mientras transcurre un verano de 1978 convertido en un punto de inflexión para los protagonistas. El relativo desinterés radica en la segunda parte («un largo epílogo», según Daniel Vega), cuando despunta la reflexión desde el recuerdo y la memoria. El autor se exhibe sin temor a la reiteración porque, a pesar de la ambigüedad, pretende sacar

conclusiones donde sólo hubo circunstancias cuya justificación apenas requiere unas líneas.

La ficción simplifica la recreación de unos procesos que suelen ser complejos mientras se desarrollan en el ámbito de la realidad. En las entrevistas concedidas con motivo del lanzamiento de la novela, Javier Cercas señaló su interés por un personaje de *Deprisa, deprisa*, el interpretado por Berta Socuéllamos Zarco, cuyo segundo apellido identifica al delincuente que protagoniza *Las leyes de la frontera*. La joven de mirada inquietante y belleza sugestiva sólo intervino en esta película antes de desaparecer sin dejar huellas. En algunos foros de Internet se especula sobre su destino, que pudo ser trágico como el de varios intérpretes no profesionales que intervinieron en el cine quinqué. Sólo nos quedan las imágenes de una fotogénica muchacha, que en un santiamén pasa de servir cervezas en un bar a disparar en atracos. Esta transformación se justifica porque se siente atraída por el protagonista masculino y deriva en una trágica historia de amor. Su desenlace coincide con la muerte del joven, desangrado ante la mirada y el silencio de una muchacha enigmática que decide salir a la calle sola, lista para enfrentarse a un destino incierto mientras los niños juegan en los descampados, en un espacio urbano y degradado donde la historia del vivir deprisa volverá a repetirse.

La escena de Carlos Saura conserva un interés cinematográfico y las dosis de ambigüedad que procura llevar Javier Cercas a sus personajes. El problema radica en saber si ambas circunstancias son fruto exclusivo de la ficción, de la simplificación de motivos antes aludida, o guardan relación con una realidad que resulte verosímil. El dilema es complejo en una película que no evita detalles ridículos, por increíbles, como el bigote que luce la protagonista durante los atracos. La misma cuestión de la verosimilitud se puede trasladar al personaje de Gafitas, cuya rápida y fugaz incorporación al mundillo de la delincuencia mantiene un paralelismo con el proceso seguido por la muchacha. Su imagen fascina al espectador, gracias a Carlos Saura y hasta el punto de no plantearse cuestiones relacionadas con la lógica y la coherencia.

La realidad depara sorpresas y excepciones capaces de cuestionar los límites de lo verosímil. La experiencia, si evita la tentación dogmática, se

convierte así en un cálculo de posibilidades, con un índice de acierto poco presentable a veces. La precaución se impone cuando planteamos la posible inverosimilitud de una obra de ficción, pero cabe indicar las manipulaciones del autor para facilitar la aceptación del lector o espectador. La protagonista de *Deprisa, deprisa* es un verso suelto porque su ambigüedad sólo se basa en la ausencia de rasgos y relaciones con otros personajes. Su única función parece ser la espera del muchacho con quien emprende una huida hacia la delincuencia. La película nos la presenta huérfana, sin que sepamos de su familia u otras circunstancias. Se facilita así el tránsito a una situación donde lo habitual es disparar una pistola, al igual que antes fregaba vasos. El procedimiento resulta tan lícito como frecuente en la ficción, pero el problema radica en que la misma se presenta como un retrato de una situación coetánea y hasta de palpitante actualidad. Javier Cercas no llega a tales extremos porque traza los personajes a partir de un mayor número de rasgos. Las razones de Gafitas para atravesar la frontera son consistentes desde el punto de vista novelístico, pero cuestionables si el lector las confronta con su experiencia vinculada a situaciones parecidas. La tarea no es necesaria, incluso puede resultar improcedente si aceptamos la autonomía de la ficción. Ahora bien, se justifica cuando el autor presenta su obra como una creación vinculada a una experiencia generacional e histórica, que puede ser compartida por numerosos lectores.

Gafitas atraviesa la frontera del barrio marginal y encuentra un mundo tan contrapuesto al suyo como cercano: «Zarco vivía con la escoria de la escoria, en los albergues provisionales, en la frontera noreste de la ciudad» (p. 16). El muchacho emprende el camino atraído por Tere, cuya repentina iniciativa sexual le ha dejado estupefacto. El paseo por el lado salvaje supone el inicio de una historia de amor con una mujer enigmática -«A lo mejor ese es el secreto de su enamoramiento, porque nos enamoramos de algo que no entendemos» (*Diario Siglo XXI*, 19-XI-2012)- y el cambio resulta verosímil porque «a los dieciséis años todas las fronteras son porosas, o al menos lo eran entonces» (p.17), afirma un Ignacio Cañas que comparte edad y otras circunstancias con el autor.

El muchacho («un buen chico», p. 44) toma la decisión para protegerse ante una situación de acoso que sufre en el centro donde estudia: «ir cada día

al colegio se convirtió para mí en un calvario» (p. 21), porque temía a Batista y su pandilla. El consiguiente miedo le conduce hacia Zarco: «el sentimiento esencial de la adolescencia es el miedo y el miedo reclama líderes con que combatirlo» (p. 18). Ambos argumentos y la atracción sexual («el amor me hizo valiente», p. 96) bastan para la necesaria verosimilitud, aunque se acepte el razonamiento del abogado Ignacio Cañas cuando explica su pasado al periodista: «usted es escritor y debe de saber que, aunque nos tranquiliza mucho encontrar una explicación para lo que hacemos, la verdad es que la mayor parte de lo que hacemos no tiene una sola explicación, suponiendo que tenga alguna» (p. 57).

La indeterminación favorece la ambigüedad recreada por Javier Cercas en sus novelas, pero el cambio del muchacho sorprende al lector que se cuestiona semejantes evoluciones a la luz de la experiencia o novelas como *El país del miedo* (2008), de Isaac Rosa. El paso de jugar al fútbol a protagonizar atracos a mano armada, en tan solo unas semanas, requiere la ayuda de una ficción dispuesta a obviar circunstancias y pormenores de la realidad. Así, por ejemplo, la familia de Gafitas desaparece cuando podía suponer un obstáculo para el cambio del muchacho y reaparece justamente, con un protagonismo destacado del padre, en el desenlace de la aventura para darle una salida y preparar la evolución hacia la situación que se desarrollará a lo largo de la segunda parte: su conversión en el abogado Ignacio Cañas, dispuesto a defender a Antonio Gamallo, *Zarco*, porque la enigmática Tere vuelve a unirles al cabo de los años.

La estrategia del novelista es lícita, pero parte de una ocultación de voces que caracteriza el discurso del cine quinquí y otras ficciones dedicadas a la violencia juvenil de la época. Los protagonistas de estas películas andan solos por la calle y se supone que sus familias están desestructuradas, aunque en los años setenta nadie utilizara semejante término. Si de manera fugaz aparece una madre es una prostituta (*Navajeros*) o una gritona insensible ante los problemas de sus hijos (*Colegas*). El padre en estas ocasiones ha desaparecido o es un tipo tan inútil como carente de liderazgo en la estructura familiar. Algunos trabajos hablan del abismo generacional que separó a unos padres

desconcertados ante la evolución de los tiempos y unos hijos privados de esperanzas que, por lógica reacción, caen en el consuelo de las drogas. El apunte sociológico responde a circunstancias de la realidad, pero su simpleza facilita el camino de un protagonismo que evita voces o perspectivas molestas en el marco de la ficción. El padre de Gafitas muestra en un momento determinado que es un hombre decidido y dispuesto a tomar medidas para salvar a su hijo. El subalterno de la Diputación Provincial de Girona toma las riendas de la situación en el momento decisivo, pero hasta entonces permanece ausente y apenas sabemos de su actitud ante los cambios de un muchacho que vive en su domicilio. Los demás miembros de la familia forman parte del decorado, aunque quepa justificarlo porque la adolescencia del protagonista supone un momento de egolatría donde las presencias no deseadas se diluyen.

Esta intermitencia de personajes que podrían ser decisivos para la evolución de la trama resulta habitual en un género como el *western*, pero sólo los ingenuos piensan que el mismo es el correlato de una realidad histórica. Los mitos sirven para interpretar el pasado sin que debamos atribuirles un valor documental. Su creación se basa en la ocultación de determinados componentes de la realidad (voces, perspectivas, protagonismos, circunstancias...) y la simultánea potenciación de otros que favorecen una determinada interpretación. Así también se mitificó a los toretes y vaquillas que saltaron a los medios de comunicación y pronto tuvieron su recreación en las películas del cine quinquí. Javier Cercas señala que a estos delincuentes se les idealizó «hasta extremos asombrosos. Los mitos son mezcla de mentiras y verdades. Y dicha mezcla es una mentira. Pero la misma dice cosas muy profundas de la sociedad que la crea. Estos chicos expresaban mejor que nadie la incertidumbre y el miedo con que los españoles afrontaban el cambio de la dictadura a la democracia» (*El Universal*, 17-I-2013).

El autor se sitúa con su novela en las antípodas de esta mitificación, cuya justificación cabe vincularla a la excepcionalidad de un período de tránsito hacia un nuevo régimen. En sus declaraciones a la prensa, el novelista la criticó como una manipulación que contribuyó al trágico final de aquellos muchachos. La evolución de Zarco cuando intenta volver a ser Antonio Gamallo ejemplifica la

incapacidad para superar su condición de sujeto «prisionalizado» (p. 237) -«no había nada que quisiese tanto como ser libre y, al mismo tiempo, no había nada que temiese tanto como ser libre» (p. 264)- y sobrellevar una fama que le abocó a la autodestrucción: «Gamallo sólo podría sobrevivir si el Zarco moría» (p. 240). La popularidad es una droga letal para personalidades inmaduras, carentes de formación y con una experiencia circunscrita a la violencia y la marginalidad de sus barrios. *Las leyes de la frontera* participa de una desmitificación que, a estas alturas, resulta obvia e imprescindible cuando se observa el fenómeno de los quinquis. Sin embargo, la vuelta a la ficción del novelista le lleva a utilizar recursos que suponen una interpretación de la realidad histórica demasiado acomodada a los intereses del creador. Antes hemos indicado la ocultación, cuando convenía, de la voz del padre, pero tampoco aparecen las víctimas directas de la violencia, aquellas que reciben tirones, navajazos o disparos mientras siguen formando parte de «los otros».

Cualquier espectador del *western*, si alcanza un mínimo de lucidez o mantiene el distanciamiento, se habrá preguntado por el papel de los indios en películas donde quedan equiparados a una diana para que los protagonistas ejerciten su puntería. La evolución del género hacia una madurez más compleja, sin necesidad de perder el carácter épico, propició un replanteamiento de esta y otras circunstancias similares. Los espectadores descubrimos entonces que esos «salvajes» podían hablar, con dificultades a la hora de conjugar los verbos, y mostrar rasgos humanos, pero los indios nunca fueron los protagonistas ni su perspectiva prevaleció en los grandes títulos del *western*. El límite lo estableció el paternalista interés de algún rostro pálido por su suerte. Esta voluntad de comprensión sólo supuso un protagonismo relativo. Tal vez porque semejante cambio habría acabado con un género concebido para la mitificación de un pasado de conquista y afirmación, aunque su progresiva estilización en un ámbito de pura ficción le llevara a traspasar cualquier frontera cultural.

El cine quinquí parte de unos presupuestos distintos y su perspectiva hereda una tradición de literatura dedicada a la exaltación, un tanto romántica, del marginal: el héroe se enfrenta de manera fatalista a una sociedad que le rechaza y, finalmente, le aboca a la muerte en plena juventud. El drama se repite



sin novedades sustanciales, aunque la falta de entidad de estas películas se traduzca en una pobreza conceptual acorde con las expectativas del público al que iban destinadas. En ese marco, resulta lógico que falten voces o protagonismos, sobre todo aquellos que podrían establecer una relación dialéctica con el delincuente y sus «colegas» hasta el punto de enfrentarles con la realidad e impedir su mitificación. Antes hemos indicado la ausencia o la irrelevancia de los padres, pero más llamativa es la falta de protagonismo de quienes padecen la violencia en un cine narrado desde el punto de vista del delincuente. Las víctimas aparecen en la pantalla cuando la acción lo requiere, pero permanecen mudas porque los extras que interpretan este papel carecen de frase. Si razonan, como en *Perros callejeros*, la situación es más lamentable: la idealización del quinqui justifica que una violada sufra una variante del síndrome de Estocolmo.

Gracias a la tecnología, resultaría fácil recopilar las escenas de atracos, tirones y demás delitos donde siempre hay una señora descuidada, un inútil guarda de seguridad, un empleado miedoso, un caballero acobardado... Por su aspecto, los espectadores sabemos que esas víctimas propiciatorias pertenecen a la generación de «los mayores» frente a la juventud de los delincuentes, trabajan o parecen de clases acomodadas a diferencia de la marginalidad de estos últimos y, por supuesto, los «pringaos» no despiertan emoción porque su estulticia merece el castigo del robo con algún detalle vengativo o humillante, subrayado a veces mediante comentarios de los quinquis que buscan la complicidad del espectador. Hasta Carlos Saura, tan exquisito en otras ocasiones, recurre a este maniqueísmo en la escena inicial de *Deprisa, deprisa*. Los quinquis roban un coche a un padre de familia que, después de ser ridiculizado por su esposa, sólo es capaz de gritar y dar aspavientos. Los protagonistas del delito, por el contrario, son hábiles, muestran arrojo, dominan la situación y conducen de manera espectacular porque el vehículo (mujer, objeto codiciado) merecía otro tipo de propietario (joven y acorde con las prestaciones del inevitable SEAT). La reacción del público es previsible y, desde el inicio de la película, los delincuentes acaparan el protagonismo, su perspectiva articula el guión y se favorece así una mitificación que culmina con la muerte,

recreada a la búsqueda de una respuesta emocional ausente cuando vemos a las víctimas de los delitos. El desprecio a las mismas como componentes del espectáculo que observamos en el cine de Quentin Tarantino cuenta con numerosos antecedentes. Javier Cercas ha declarado su admiración por el cineasta norteamericano y, tal vez, esa relación incluya el desinterés por quienes padecen una violencia sólo sujeta a las leyes del espectáculo.

El recurso de cosificar a las víctimas muestra caracteres maniqueos y hasta chuscos en las películas de José Antonio de la Loma y, con matices, en las dirigidas por Eloy de la Iglesia. Ambos buscan una respuesta del espectador donde el componente emocional se impone a cualquier raciocinio. Su reiterado empleo supone un rasgo de identidad del género. La estrategia resulta tan eficaz de cara al espectador mayoritario (y joven) como contraria a la posibilidad de establecer una reflexión que vaya más allá de la consigna o el lugar común. Luis Buñuel nunca lo habría utilizado. Una de las memorables escenas de *Los olvidados* muestra a un grupo de jovencitos, de aquellos que están abocados a la marginación y la delincuencia, acosando al inválido que se desplaza montado en una madera con ruedecillas. La cámara es consciente de las razones que llevan a esos muchachos a un comportamiento cruel, pero Luis Buñuel no presenta a la víctima como propiciatoria. Al contrario, cuando escoge a un inválido le otorga un protagonismo compatible con la dignidad. Su indefensión conmueve al espectador, que acaba comprendiendo a los jóvenes y a su víctima como partícipes de una situación social cuyos responsables están fuera de campo, en el ámbito de una reflexión que pertenece al espectador después de observar la realidad de México –epítome de tantas megalópolis- con una mirada rigurosa, analítica y nada complaciente.

La comparación del cine quinqué con una obra maestra de Luis Buñuel es un recurso cuestionable por ventajista. El problema no radica en que los directores fueran incapaces de crear una película genial, sino que contribuyeron a consolidar un discurso rancio y, en buena medida, falso en términos de realidad histórica, aunque lícito en el ámbito de la ficción. El fenómeno de la delincuencia juvenil durante la Transición también incluye a las víctimas, ahora anónimas a efectos de la memoria colectiva. Sus casos carecieron de protagonismo en los

medios de comunicación porque se diluían en lo genérico de algunas denuncias y no cabía una personalización que interesara al modo de algunos célebres crímenes. La exposición celebrada en Barcelona ni siquiera dedicó a las víctimas un apartado por falta de materiales documentales. Su presencia en las películas suele ser una invitación al escarnio, sobre todo en las dirigidas por un Eloy de la Iglesia dispuesto a fustigar a «los enemigos de clase», aunque a veces reconozca que los afectados pueden ser obreros (*Navajeros*). José Antonio de la Loma se ampara en un moralismo tan falso como cínico a la luz de la finalidad última de las películas. A veces, el cineasta manifiesta una retórica solidaridad con las víctimas, al tiempo que recurre a un maniqueísmo tendente a la idealización de aquello que, se supone, rechaza. El afán comercial justifica esta contradicción, que también es comprensible si atendemos a la necesidad de centrar la perspectiva de las películas sin atender a una multiplicidad de voces, cuya complejidad acarrearía la desafección del espectador mayoritario.

Este recurso, sin embargo, resulta inaceptable en un marco novelístico y culto, que admite un mayor grado de complejidad en su búsqueda de distintas voces. Javier Cercas les da protagonismo cuando el periodista que intenta reconstruir la trayectoria de Zarco entrevista a tres personajes relacionados con el delincuente. La inclusión del director de la cárcel enriquece la historia con un contrapunto de lucidez derivada de la experiencia profesional, así como unas fuentes de documentación que abarcan los testimonios de abogados y policías. El novelista rechaza cualquier pretensión mitificadora de aquellos delincuentes: «Fueron idealizados y convertidos en mitos hasta extremos grotescos, ridículos. Lo que intento es desmitificar a esa gente y ver qué había dentro, cómo eran» (*laopiniondecoruna*, 19-XII-2012). *Las leyes de la frontera* critica este proceso mediante una esclarecedora reflexión acerca del papel desempeñado por los medios de comunicación, pero no siempre alumbra lo «que había dentro» de los delincuentes. Tal vez fuera poco; su reflejo implicaría el riesgo de cambiar la orientación de una novela que opta por la ambigüedad de una historia de amor en detrimento del perfil sociológico.

El Vaquilla reconoció el lastre de su fama ante quienes le trataron con la voluntad de ayudarle y en sus memorias. También conviene recordar una

circunstancia: José Joaquín Sánchez Frutos, el Jaro, murió, a los diecisiete años, de un disparo efectuado por un vecino de la calle Toribio Pollán, cerca del paseo de La Habana, con un rifle de cazar elefantes según las fuentes periodísticas que buscan el detalle tremendista. Por entonces, el muchacho de biografía dickensiana y ficha policial desde los diez años, hasta desembocar en un «psicópata amoral» (*El País*, 28-II-1979) al frente de una banda compuesta por decenas de quinquis, era un personaje célebre en Madrid, según recuerda Jesús Duva (*El País*, 15-VIII-1993). El periodista recoge el testimonio de colegas contrarios al populismo como José Antonio Gabriel y Galán: «Los bandidos adolescentes siempre encuentran en su camino una bala más o menos fortuita que restablece el equilibrio. Orden y firmeza. Aquí no ha pasado nada» (*Triunfo*, nº 841, 1979).

El sábado 24 de febrero de 1979, en un bolsillo de su cazadora El Jaro llevaba recortes de prensa acerca de sus hazañas delictivas. El adolescente se sentía orgulloso de su protagonismo navaja en mano y con una gorrilla de chulapo madrileño. Lamentablemente para su ego, el delincuente que amplió su gama de fechorías gracias al didactismo de *Perros callejeros* no pudo ver el monográfico de *El Caso* con motivo de su muerte. La prensa, y no sólo la sensacionalista, utilizó a estos muchachos hasta que convino olvidarlos para buscar héroes más acordes con los tiempos de «la movida». La imagen de unos analfabetos de los suburbios apenas admite los colores de la modernidad.

Javier Cercas en su novela esboza esta manipulación y rehúsa la posibilidad de un proceso de mitificación que, además de injustificado, habría sido anacrónico en su caso. Sin embargo, el novelista prescinde de un testimonio fundamental: las víctimas, al margen de que la condición la compartan los delincuentes cuando se observa su trayectoria, incluido un futuro que jamás les condicionó a la hora de vivir «deprisa, deprisa».

La literatura facilita materiales para alumbrar y comprender la realidad, sobre todo de los aspectos obviados por los discursos oficiales o mayoritarios. A estas alturas, pocos autores abogan por la competencia de la novela con los medios de comunicación en tareas como las de informar y denunciar. Semejante pretensión parece anacrónica, al menos en su formulación clásica, pero en

cualquier coordenada temporal queda un margen ocupado por un anonimato que jamás interesa a quienes arguyen la obligación de lo inmediato y rentable. El novelista conserva ahí su espacio propio, mientras los periodistas acaban justificando la reducción de la realidad a una serie de motivos o centros de interés pronto convertidos en el argumento de una ficción de innumerables capítulos.

Un lector español mayor de cincuenta años puede estar harto de escuchar noticias relacionadas con la banda terrorista ETA. Hace tiempo que decidí desentenderme de las informaciones sobre negociaciones, propuestas de paz, valoraciones políticas..., por el hartazgo que provoca la reiteración cuando la memoria todavía es selectiva y evita las obsesiones. Las noticias acerca del conflicto entre palestinos e israelitas caen en el mismo saco de lo obviado por irresoluble en un plazo acorde con mis expectativas vitales. Así economizo el tiempo sin prestar atención a lo convertido en una reiteración de motivos, en una obsesión que sólo justifica a los fanáticos con el apoyo de los medios de comunicación.

El «conflicto vasco» me hace pasar la página a la búsqueda de focos de actualidad menos previsible. Sin embargo, la visión del controvertido documental de Julio Medem, *La pelota vasca* (2003), me provocó dudas propias de quien escucha voces sin los intermediarios habituales. También la lectura de *Los peces de la amargura* (2006) y *Años lentos* (2012), de Fernando Aramburu, me interesó porque abordan aspectos poco frecuentados por los medios de comunicación.

El narrador vasco vive en Alemania y, desde esa perspectiva, ha polemizado con algunos colegas por sus opiniones acerca del papel de la creación literaria ante el terrorismo o el nacionalismo. El tema levanta ampollas porque evidencia responsabilidades. Como lector, carezco de elementos suficientes para tomar partido en una cuestión que observo con interés, pero desde lejos. Esta distancia no impide la emoción ante un anonimato de molesta justificación a efectos de la memoria colectiva y que se añade a la condición de víctimas del terrorismo. Los protagonistas de *Los peces de la amargura* no son líderes políticos o militares condecorados, sino esposas, hermanos, vecinos... de quienes murieron en una esquina o una cuneta. La viuda de un guardia civil

o el hijo de un policía municipal nunca protagonizan titulares, pero durante años han vivido junto a los asesinos y quienes les apoyan. Esta evidencia soslayada por sectores de la sociedad vasca y sus medios de comunicación interesa a Fernando Aramburu, que en *Años lentos* sorprende al lector cuando enmarca el origen de ciertos comportamientos relacionados con el terrorismo en unos años sesenta ajenos al discurso del franquismo, pero también al del nacionalismo que, desde hace décadas, participa de lo oficial. La tarea del novelista cubre un hueco, incómodo para ambos discursos y la memoria de quienes soslayan presencias polémicas en un pasado acomodado a un presente donde pretenden mantener la hegemonía. Estos relatos también incomodan a quienes procuran una dialéctica donde determinadas voces permanecen en el silencio. Su respuesta es contundente: no los leen, aunque se atrevan a criticarlos con argumentos ajenos a los propios relatos.

Javier Cercas podría haber optado por una perspectiva similar a la de Fernando Aramburu en relación con la delincuencia juvenil durante la Transición. O la de Ignacio Martínez de Pisón cuando escribió acerca de los confidentes de la policía durante la etapa final del franquismo en *El día de mañana* (2011). Su libertad como creador no le obliga a aceptar este presupuesto de dar voz a personajes anónimos y acallados por los discursos, tanto oficiales como de los medios de comunicación. No obstante, algunos lectores consideramos que la calidad demostrada en anteriores obras implica una exigencia de riesgo a la hora de afrontar la escritura, aunque acarree una relativa pérdida de lectores.

Al final de *Las leyes de la frontera*, Javier Cercas ha evitado la épica del SEAT 124 que tanto abundó en las películas del cine quinquí, aunque Zarco y Guille conduzcan este icono de los robos protagonizados por los adolescentes (p. 55). La novela prescinde de la espiral de episodios relacionados con la delincuencia, por reiterativa y a pesar del desenlace de la primera parte, que incluye el inevitable atraco con su correspondiente tiroteo. Tampoco recuperamos la jerga habitual de unos delincuentes cuyos hallazgos en esta materia desbordaron el ámbito de lo marginal y fueron documentados en *Historia de Julián* (1990), de Juan F. Gamella. La influencia de la cultura gitana desaparece y el casticismo ni siquiera se asoma en la novela, lista para su

traducción porque se comprende sin necesidad de recurrir a una imaginaria banda sonora interpretada por chunguitos, chichos, grecas o bordones a ritmo de rumba. La ambigüedad en personajes como Zarco y Tere es incompatible con la mitificación, basada en una identificación emocional y primaria porque se sustenta en los deseos insatisfechos del espectador. Todas estas posibles limitaciones se evitan en la novela de Javier Cercas, pero su opción no desvela el mundo de la delincuencia juvenil de aquella época para buscar nuevas voces. Tal vez porque el novelista sabe de la impostura que este objetivo provoca cuando un fenómeno se observa desde fuera, aunque algunos testimonios del mismo hayan quedado en la memoria. La visita a una cárcel durante el proceso de escritura es meritoria por el afán de documentación que demuestra, pero tampoco resuelve el problema de un autor que, al final, escribe una historia de amor.

Las películas de José Antonio de la Loma sólo plantean preguntas retóricas que justifican el moralismo de un oportunista. Las realizadas por Eloy de la Iglesia subrayan las respuestas para descartar la posibilidad de que haya un margen de duda. La fascinación de Carlos Saura por sus personajes le impide observarlos desde una perspectiva crítica, aunque aporte un enfriamiento impensable en otros títulos del cine quinqueni: las discotecas son aburridas, la fuga conduce a un lugar inexistente, la musa es una belleza hierática, la piromanía supone un motivo de contemplación.... La cámara de Carlos Saura recoge estos matices de quienes consideraba «una continua contradicción» (Sánchez Vidal, 1988:151), pero el director admite que esa incongruencia le atraía y prescinde de la perspectiva documental de otras ocasiones para caer en los recursos de una ficción convencional.

La novela de Javier Cercas se sitúa lejos de estos derroteros cinematográficos porque, entre otros motivos, no es una reacción ante un fenómeno contemporáneo. La observación cede el paso a la evocación, aunque ambos procesos discurran por los cauces de la ficción. Al cabo de treinta años, el autor introduce un marco temporal que facilita la reflexión a partir del balance de unas trayectorias vitales, que en las películas quedaron reducidas al momento de apogeo (y muerte), en parte porque eran coetáneas a la proliferación de unos

delincuentes dispuestos a vivir deprisa, pero también por voluntad de unos cineastas amparados en recursos convencionales de la ficción. *Las leyes de la frontera* los evita por innecesarios. No obstante, la memoria del autor no parece encontrar un hueco donde las víctimas dispongan de voz propia.

La acumulación de protagonistas con sus correspondientes voces supone un riesgo para el narrador. Entre las obligaciones de Javier Cercas no figura dar una relación de los afectados por las acciones que emprenden sus personajes. Por otra parte, la posibilidad de caer en lo melodramático se incrementa en estos casos, ya que el equilibrio es un punto inestable y resbaladizo a la hora de presentar a unas víctimas de la violencia. El propio autor, a través de Ignacio Cañas, reconoce que «la palabra víctima es melodramática, pero prefiero el riesgo del melodrama [antes de mentir]» (p. 19). La coherencia con este postulado es parcial en la novela de Javier Cercas. Sólo Gafitas aparece como destinatario de las acciones violentas de Batista y otros compañeros de estudios, mientras que esa categoría desaparece cuando los quinquis protagonizan la violencia. Su incorporación como voz narrativa o fuente de información habría sido conveniente para completar la desmitificación de quienes compartieron destino con Zarco, incluso podría haber aparecido antes de que el protagonista de *Las leyes de la frontera* se arrastrara de cárcel en cárcel con problemas de drogadicción y preso de su propio mito. Javier Cercas señala a los medios de comunicación como los responsables de su mitificación, pero conviene recordar que los mismos actúan con criterios de la ficción cuando convierten a un delincuente en un héroe y que ese proceso se completó gracias a películas y canciones de éxito popular. La responsabilidad fue compartida sin autocrítica – una actitud vetada en la prensa- y los resultados, unos mitos de escaso fuste, se potenciaron por esta confluencia de intereses, donde nadie se cuestionó su papel porque ese mismo éxito también fascina, al igual que los jóvenes y trasgresores protagonistas del cine quinquí.

Al cabo de treinta años, el objetivo no puede ser una desmitificación de lo olvidado y, por lo tanto, carente de la impronta del mito presente en el imaginario colectivo. La perspectiva de la evocación de lo sucedido mediante la memoria, aunque sea la contrastada a partir de los testimonios de varios protagonistas,



implica el riesgo de una nueva mitificación. Algunos pasajes de *Las leyes de la frontera* se dejan llevar por esa fascinación de quien se adentra en un territorio desconocido. Gafitas protagoniza la aventura y nosotros le acompañamos como lectores, ajenos a las pequeñeces de una realidad donde semejante cruce de la frontera supone problemas de todo tipo, incluida la aparición de víctimas que van desde los asesinados hasta los preocupados por un clima de violencia. Javier Cercas los obvia en buena medida, al igual que suele suceder en las obras de ficción para preservar el interés del lector o espectador. La trasgresión fascina, pero algunas consecuencias de la misma incomodan porque nos remiten a una realidad ajena a la estilización de la ficción.

Los protagonistas del *western* atraviesan fronteras a lomos de un caballo. Sus trayectorias se localizan en un territorio situado en los límites de lo conocido y seguro. Por otra parte, carecen de una voluntad sedentaria o de afincamiento en un espacio. La imagen de su nomadismo es una seña de identidad del género, que nos fascina gracias al jinete retratado e individualizado con un paisaje al fondo («horizontes de grandeza»). La lógica indica que semejantes cabalgadas serían una suma de incomodidades, molestias y desgracias para la integridad de los protagonistas, cuyos supuestos referentes históricos nunca murieron de viejos. A pesar de que algunas muestras crepusculares del *western* incluyen una perspectiva más realista, no recuerdo que la misma haya presentado a un vaquero aquejado de lumbago, hernias discales y hemorroides, tres circunstancias previsibles dada la índole de su trabajo. Ni siquiera se resfrían cuando les cae una tormenta apocalíptica en medio de la pradera. La posibilidad de incluir el prosaísmo de estas dolencias resultaría, desde el punto de vista de la ficción, más arriesgada que recrear la homosexualidad en un colectivo tradicionalmente caracterizado por su virilidad. Si el héroe afronta dificultades, las mismas suelen ser dignas de una mitificación: el peligro del enemigo escondido en un desfiladero que observamos gracias a un enfoque subjetivo para provocar ansiedad –nos gustaría avisarle, pero no podemos–, la sed extrema del jinete cuando atraviesa una zona desértica o la traición de quienes le acompañan. La superación de estas dificultades contribuye a la presentación del personaje como héroe, nunca como individuo sujeto a unas circunstancias

donde no cabe la victoria definitiva, sino la coexistencia con una realidad que escapa de las leyes presentes en cualquier ficción al gusto de la mayoría.

La desmitificación resulta innecesaria si la observación del personaje atiende a todo tipo de circunstancias, con independencia de su rentabilidad o atractivo de cara a su recreación en una obra de ficción. Este proceso de documentar la complejidad de la experiencia delictiva pudo haber sido coetáneo al fenómeno de la delincuencia juvenil, pero –al igual que sucedió con el terrorismo de ETA- casi nadie prestó atención a los aspectos poco rentables desde el punto de vista de la conversión de la realidad en un relato con voluntad, más o menos reconocida, de ficción. Las víctimas anónimas de los tirones, robos, atracos y demás delitos se sitúan al margen de esa rentabilidad, salvo cuando se utilizan para un llamamiento, habitualmente retórico, en nombre del orden o la seguridad.

Los medios de comunicación durante la Transición apelaban a las víctimas de forma genérica para reclamar dureza o eficacia en la intervención policial. Las películas de Eloy de la Iglesia reflejan esta circunstancia mediante la inclusión de varios personajes que ejercen de periodistas: dedicados a la denuncia con aires franquistas, interesados en cultivar el amarillismo para alcanzar la fama o comprensivos porque su izquierdismo remite al Sistema cualquier responsabilidad. Todos hablaban de las víctimas, pero les negaban una voz peculiar porque ese discurso encaja mal en un relato donde el delincuente provoca admiración y rechazo simultáneamente: el morbo de lo prohibido.

El periodista interpretado por José Sacristán en *Navajeros* es el portavoz del director de la misma. Como tal indaga en los motivos sociales de la delincuencia e, incluso, aporta datos estadísticos:

De los jóvenes delincuentes detenidos en el último año, sólo un 2% vivía en zonas urbanas lujosas. Un 5% en barrios bien situados socialmente. Un 19,5 % en casas de tipo medio, el 73,5 % restante eran muchachos que vivían en los suburbios. En total, el 88 % de los menores detenidos eran hijos de obreros manuales.

Las cifras siempre dan la impresión de seriedad y rigor. No obstante, este periodista permanece ajeno a otras circunstancias derivadas de una violencia

tan real como sus protagonistas, sean rebeldes con causa o no. Las películas del cine quinquí convirtieron a esas víctimas en personajes ridículos que merecían el castigo o en representantes de un poder represivo contra el cual el ejercicio de la violencia parece justificado. Nunca hay matices o distinguos en relación con esas víctimas y, a menudo, se busca la identificación con un espectador que disfruta viéndolas castigadas.

Javier Cercas, muchos años después, evita los excesos de productos situados en los lindes de la subcultura, pero mantiene un discurso habitual en las obras de ficción y atractivo para el lector. En el mismo las víctimas no encuentran su hueco, a pesar de que el novelista se remite a un fenómeno histórico donde hubo una violencia exacerbada porque los delincuentes solían actuar bajo la influencia de las drogas. La urgencia implicaba un aumento de los daños colaterales en los robos y los atracos. Las experiencias relacionadas con los delitos abundan y estremecen cuando las estadísticas se transforman en tragedias individuales, pero la ficción, como la memoria, es selectiva a la hora de redondear cualquier relato. La desmitificación de Zarco y sus colegas debiera haber empezado por un discurso más abierto a la realidad y atento a distintas voces, con independencia de que su intervención cuadre o no en el marco, siempre con tendencia a la simplificación y la coherencia, de la ficción.

### La seducción de la portada.

Javier Cercas ha manifestado en varias ocasiones que la primera obligación del novelista es engañar al lector y que éste, si pretende disfrutar de la lectura, debe dejarse engañar. Las connotaciones del verbo utilizado son negativas porque nos remiten a un fraude, pero en realidad se nos recuerda la existencia de un pacto que posibilita la relación entre el autor y el lector. La licitud del mismo es obvia. No obstante, en esa labor de seducción y engaño pueden participar instancias ajenas a la voluntad del novelista. El lanzamiento editorial de *Las leyes de la frontera* contribuyó al empeño mediante un subrayado en torno al fenómeno de la delincuencia juvenil que tergiversó, en parte, una ficción centrada en «una furiosa historia de amor y desamor, de imposturas y violencia, de lealtades y traiciones, de enigmas sin resolver y venganzas inesperadas»,

según la contraportada. La protagonizan tres jóvenes de 1978 y se completa cuando se convierten en adultos manteniendo en ambas fases una ambigüedad capaz de inquietar al lector: «La ambigüedad es el corazón de la novela», ha afirmado el autor en diversas ocasiones.

El ideal de la publicidad sería describir las cualidades del producto y satisfacer al mismo tiempo las expectativas del consumidor, pero en caso de disparidad entre ambas prevalecen las segundas, que siempre trasladan una historia particular, aunque «furiosa», a un contexto identificable y susceptible de interesar al comprador de la novela. La Transición está de actualidad desde el punto de vista editorial y la obra de Javier Cercas se suma, gracias a la operación publicitaria, a la revisión de un período cuyo discurso oficial ha ocultado agujeros negros como el de la delincuencia juvenil. Otros muchos agujeros quedan a la espera de un análisis coherente con la complejidad del país que hizo posible *Anatomía de un instante*. El problema radica en la ficción, a menudo incapaz de asumir la multiplicidad de voces y perspectivas, algunas poco atractivas, que exige el tratamiento de dicha complejidad.

El lanzamiento editorial con sus correspondientes ruedas de prensa y entrevistas llega a un sector limitado de los hipotéticos compradores. La labor de promoción debe ser completada mediante diferentes medios de seducción dirigidos a otros destinatarios que saben del prestigio de Javier Cercas, conocen sus anteriores obras y curiosean en la mesa de novedades a la búsqueda de una novela que les parezca atractiva. La imagen de la portada resulta decisiva en estos casos y, a veces, supone una declaración de intenciones de la editorial para convencer al comprador. *Las leyes de la frontera* ejemplifica esta circunstancia con la fotografía de tres jóvenes sentados en una escalera. La imagen y el diseño de Marta Borrell satisfacen las expectativas que despierta un nuevo título del citado novelista. Apenas nos adentramos en la lectura comprendemos que aquellos jóvenes del verano de 1978 son Tere, cuya mirada se dirige al hipotético comprador, Zarco, situado en medio como corresponde a la historia, y Gafitas, más pequeño y con un rostro que se adivina ajeno a la dureza de su compañero de correrías. El fotógrafo y la diseñadora sintetizan la novela mediante una imagen, pero sobre todo sugieren la lectura que puede

imaginar el comprador de la misma; ambos encauzan con su propuesta los motivos capaces de justificar el correspondiente desembolso. En este sentido, la imagen idealizada de Tere –la única explícita- resulta decisiva y refuerza el atractivo que como lectores sentiremos por una muchacha de ojos verdes «aureolada, como las heroínas trágicas, de un halo tentador de sexualidad, incesto y traición», según José-Carlos Mainer (*El País*, 29-IX-2012). La tentación de su belleza se resume en una sexualidad adolescente, uno de los motivos recurrentes del cine quinquí.

José Antonio de la Loma combinó la explosión hormonal de los perros callejeros con el cine de destape. Varias de las intérpretes de sus películas fueron vedettes de El Molino o alrededores (Christa Leen, Tanya Celaya, Teresita La Mojada...) para abaratar costes y asegurar resultados. Otras como Berta Cabré, cuyo nombre artístico (Berta Singerman) supone un agravio a la célebre actriz argentina, eran asiduas del cine S producido en la factoría Iquino. Mientras tanto, Eloy de la Iglesia recurría a la trasgresión homosexual para explicitar o sugerir los atributos viriles: «Tengo quince años, pero más rabo que la Pantera Rosa», afirma José Luis Manzano en *Navajeros* ante la mirada golosa y los labios húmedos de una prostituta interpretada por Isela Vega. Este castizo anticipo del fenómeno MILF prueba que el cineasta vasco leía a Luis Cernuda como el Roberto Orbea de *El diputado* (1978) y admiraba a Pasolini, pero filmaba de acuerdo con los gustos de unos espectadores poco habituados a las complejidades en materia de metáforas. Su ficción nos aboca a una realidad sin coartadas culturalistas, incluidas las estéticas relacionadas con el atractivo sexual de los adolescentes.

El catálogo de la exposición dedicada a los quinquís que visitó Javier Cercas contiene numerosas fotografías de aquellos delincuentes. Casi todas son de chicos en correspondencia con un fenómeno cuya masculinidad derivó en el machismo, tan obvio que suele ser olvidado por la crítica. No obstante, en la página cincuenta encontramos el rostro de una muchacha, la novia de El Jaro. Su imagen entre la dureza y lo infantil se asemeja a otras que pululan en el cine quinquí, apegado en este sentido a la realidad porque era imprescindible para su aceptación popular. Conviene recordar que las películas sobre jóvenes suelen

ser vistas por jóvenes. Cualquier impostura o error en el aspecto de los protagonistas, aunque sea un detalle del vestuario, atenta contra la veracidad que facilita la identificación de estos espectadores coetáneos. Los cineastas pueden tergiversar lo fundamental del conflicto, pero cuidan la imagen de sus personajes para evitar la desafección del público. Esta circunstancia nos permite ahora conservar una iconografía que se extendió a otros ámbitos. Las portadas discográficas de los grupos cuyas «rumbas talegueras» fueron la banda sonora del fenómeno quinqu constituyen un ejemplo. La presencia masculina también es mayoritaria en las mismas, pero cabe recordar a Las Grecas, cuya inconfundible estética combinaba el casticismo y el pop para convertirse en un modelo pronto imitado por numerosas chicas de los suburbios donde se desarrolló la delincuencia. La comparación con las imágenes de las integrantes de Azúcar Moreno evidencia que, pocos años después, se había producido un cambio en esa estética acorde con la evolución del país. La memoria, en estos casos, prefiere desechar lo incómodo por una especie de fealdad retrospectiva.

La Tere de la portada original del libro parece de aquella época, pero del barrio de Gafitas. La muchacha incluso pudo haber ido a «un colegio de monjas» donde habría compartido una rebeldía pasajera con otras alumnas. Basta observar lo cuidado de su melena, la serenidad de su rostro y la calidad de su ropa para situarla en un mundo de finales de los setenta donde la delincuencia sería una referencia ajena, propia de una iconografía que nos revela un país tan pobre como feo: una España capaz de sorprender a quienes vivimos la Transición y preferimos recordarla con colores menos chillones.

El novelista justifica la ambigüedad de Tere en varias entrevistas, pero sus editores han optado por una imagen contrapuesta a la dureza de las que Javier Cercas contempló en la citada exposición y que traslada a la descripción del barrio donde vivía la muchacha: «una calle que no era una calle, sino un barrizal sobrevolado por enjambres de moscas donde convivían en medio de un olor a cloaca, bebés desnudos, animales domésticos y montones de chatarra, desde jaulas vacías de conejos hasta somieres rotos o coches viejos o inservibles» (p. 168). La conclusión es rotunda: «Aquel basural era la apoteosis de la miseria» (p. 169). En el mismo resulta incoherente una imagen que el fotógrafo prepara a

partir de una descripción de la propia Tere cuando es vista por Ignacio Cañas, veinte años después, y le admira su aire adolescente con vaqueros, blusa y bolso en bandolera (p. 324). El recurso de la portada forma parte de la seducción, o el engaño, para obtener la respuesta positiva del comprador. Su licitud como publicidad queda fuera de cualquier duda y no cabe hablar de la responsabilidad del autor. Sin embargo, su utilización induce a pensar que la ambigüedad de los personajes también es fruto de la indefinición y coexiste con una explicitud, en este caso iconográfica, que les hace asimilables para la mayoría de los lectores.

Eloy de la Iglesia reconoció, en 1996, que ya no podría filmar películas como las dedicadas a los jóvenes delincuentes de los años ochenta. Al margen de sus problemas con las drogas, los tiempos habían cambiado en una dirección hacia lo políticamente correcto. La normalización democrática se ha asentado con su correspondiente estética, cuidadosa a la hora de presentar una marginalidad ajena a la versión friki o espectacular. Desde este presente de equilibrios, la memoria acepta con dificultad la imagen de aquella novia de El Jaro o sonrío con superioridad al recordar la de tantas chicas que pretendían «amar locamente» como Las Grecas. Los compradores preferimos imaginar la Tere de la portada, porque así se facilita la identificación con la aventura emprendida por Gafitas cuando atraviesa la frontera de su barrio. También en el *western* las mujeres de los ranchos o las praderas llevaban maquillaje para resaltar su cuidado cutis. La protagonista de *El hombre que mató a Liberty Valance* es una camarera analfabeta, pero el encanto de Vera Miles justifica la decisión de enfrentarse al matón que amarga a todo un pueblo. La diferencia con respecto a la novela radica en que los directores de estas películas creaban desde la ficción y para la ficción, al margen de una realidad histórica sólo esbozada en unos pocos trazos contextuales. Javier Cercas permanece en el ámbito de esa misma ficción y disfruta de sus privilegios, incluido el de mentir para seducir, pero en las declaraciones a la prensa nunca prescinde de unos referentes reales, juega con ellos en *Las leyes de la frontera* sin las ataduras del realismo y esta opción le acarrea unos compromisos, a veces difíciles de cumplir a rajatabla: «La novela habla de cómo éramos y en qué nos hemos convertido» (diariodesevilla.es, 30-XI-2012). El apunte de unas circunstancias no equivale a

una conclusión que busca el titular o la entradilla periodística. La literalidad del objetivo supuesto por el autor requiere de otras novelas y, sobre todo, la voluntad de compatibilizar la ficción con los verdaderos agujeros negros, incluidos los de una memoria sujeta a los dictados de la publicidad, que siempre piensa en presente.

### La trastienda del mito.

Las novelas de Javier Cercas suelen mostrar sus entrañas en un ejercicio metaliterario bien resuelto porque interesa al lector tanto como la misma historia. La habilidad del autor es notable en este sentido, gracias a su condición académica y su cultura literaria. El novelista conoce el papel de la ficción y de sus artífices. Esta circunstancia se percibe a lo largo de las obras y Javier Cercas la traslada al lector, que le acompaña en la labor de desentrañar y buscar a la espera de una respuesta. No la encuentra de manera unívoca, pero por el camino disfruta, aprende y se formula nuevas preguntas. También en relación con quienes recurren a la ficción, aunque no lo admitan. Los periodistas son un ejemplo ya indicado al principio de este ensayo y alcanzan protagonismo en *Las leyes de la frontera* a través de la figura del entrevistador que reconstruye la trayectoria de Zarco. Su papel es decisivo para articular las voces que intervienen en la novela, aunque su identidad quede desdibujada con el objeto de facilitar esta labor de intermediación: «El autor explícito es sólo un interrogador sin nombre que surge para provocar y enhebrar las confesiones de un abogado penalista de éxito, un director de prisión y un policía, ambos dos al borde del retiro», según José-Carlos Mainer (*El País*, 29-IX-2012). El propio personaje colabora a la hora de desdibujarse: «Yo no soy periodista, no trabajo para una radio o para una televisión ni escribo en un periódico, y ni siquiera estoy seguro de que vaya a escribir sobre Zarco». Una vez desdibujado, es lógico que sus afirmaciones coincidan con las expresadas por el autor en las entrevistas: «uno no escribe los libros que quiere, sino los que puede o los que se encuentra, y el libro que yo he encontrado es este y no es ese» (p. 214).

A lo largo de la segunda parte de *Las leyes de la frontera*, cuando pasados los años Zarco se enfrenta a su propio mito, también sabemos de lo realizado



por otros periodistas menos interesados por la veracidad de la información. Estos sujetos anónimos carecen de protagonismo porque su presencia habría supuesto una desviación del hilo argumental de la novela. La historia de amor a tres bandas es incompatible con una concurrencia de personajes secundarios o esporádicos. Tal vez estos periodistas basados en casos reales estuvieran más apegados a la cotidianidad de la profesión en una ciudad de provincias, donde los trabajos de investigación mediante recopilaciones de testimonios representan una rareza. Los conocemos indirectamente a través del resultado de su tarea, cuando conceden protagonismo mediático a un delincuente para después olvidarlo y sustituirlo por otros sujetos capaces de concitar la atención de los lectores. El proceso se repite en lo esencial con distintos protagonistas y en diferentes circunstancias. El mito con los pies de barro ha sido recreado desde un punto de vista crítico en numerosas novelas y películas, cuyo arco argumental desemboca en la muerte o la destrucción de quien cae por su propio peso. Javier Cercas lo aborda a través de Zarco porque influyó en el devenir de unos quinquis incapaces de superar sus mitos para reencontrarse con su individualidad. No obstante, cabe dudar de que quedara algo de la misma después de tanto trasiego y la manipulación de los periodistas, que contó con la colaboración de los cineastas y la aquiescencia de los protagonistas.

Las entrevistas se multiplicaron para promocionar *Las leyes de la frontera*. Javier Cercas insistió en la responsabilidad de los medios de comunicación por su tratamiento de la delincuencia juvenil durante la Transición. Los ejemplos abundan y se extienden más allá del amarillismo, aunque algunos periódicos y revistas destacaron a la hora de propagar las hazañas de quienes eran denunciados y encumbrados al mismo tiempo. La crítica del novelista es inequívoca e irrefutable, además de compartida por los especialistas que desde diferentes perspectivas han abordado al fenómeno protagonizado por aquellos muchachos tan omnipresentes en periódicos, películas, canciones... La fascinación del mal y el morbo se conjugaron con una irresponsabilidad propia de un país poco preparado para afrontar la violencia juvenil. El problema resulta más complejo cuando nos adentramos en las razones de quienes leían con avidez estas noticias –Eloy de la Iglesia les caricaturiza en *Miedo a salir de noche*

(1980)- para propagar el alarmismo, mientras otros conciudadanos acudían en masa a ver las películas y terminaban tarareando las correspondientes rumbas.

Una respuesta tan masiva a la recreación del fenómeno quinquí supone la presencia de colectivos ajenos a los jóvenes que, por razones generacionales y sociológicas, podrían identificarse con los protagonistas de la violencia juvenil. Ignacio Cañas, Gafitas, era un espectador potencial de las películas quinquís, un cine de acción en un entorno inmediato y reconocible donde numerosos muchachos buscarían un aliviadero para afrontar la experiencia cotidiana. La novela se ocupa de su paso por la frontera, como excepción cuya singularidad justifica el acto creativo, pero la norma establecía que dicha trasgresión se limitara a la ficción de las películas, la imitación de algunas maneras (jerga, vestuario, ocio...) y otros detalles de una rebeldía sin mayores consecuencias. Su recreación habría conducido al novelista por los derroteros del costumbrismo o a un realismo de tono bajo, sin las altisonancias de la ficción carente de un compromiso efectivo con la realidad. Tal vez esta alternativa habría sido más coherente con el objetivo de mostrar cómo éramos a finales de los setenta y cómo somos en la actualidad –uno de los apuntados en la promoción de *Las leyes de la frontera*-, pero la fortuna del libro en la mesa de novedades peligraría cuando tantos optan por el subrayado y la estilización que se amparan en la autonomía de la ficción.

La novela de Javier Cercas no se adentra en los pormenores de la sociología al servicio del realismo –tampoco era una obligación del autor- y prescinde de una cuestión inquietante: la atracción, a veces fatal, que ejercieron los delincuentes juveniles sobre algunos creadores predispuestos a recrear sus andanzas. Las reflexiones metaliterarias del citado novelista siempre interesan, pero su visita a la exposición dedicada a los quinquís y la consulta de las películas, las canciones, las novelas y otras creaciones que alimentaron el correspondiente mito podrían haberle planteado preguntas difíciles de responder e incómodas por los problemas éticos que comportan. Los protagonistas habrían sido colegas incapaces de establecer límites en una materia delicada.

El peculiar trasvase entre realidad y ficción, con un regreso trágico a la primera, de los intérpretes que protagonizaron el cine quinquí suele ser obviado

o indicado de manera anecdótica. Esta actitud se justificaría si estuviéramos ante un caso aislado cuya excepcionalidad resultara llamativa, pero fueron numerosos los jóvenes que de la calle pasaron a los rodajes para regresar a sus orígenes abocados a la sobredosis, la delincuencia y la muerte temprana. *Las leyes de la frontera* recrea la trayectoria de un protagonista, Antonio Gamallo, que guarda cierta similitud con la de Juan Manuel Moreno Cuenca, el Vaquilla. Carles Monguillod fue uno de sus abogados y también atendió profesionalmente a Javier Cercas. El novelista reconoce su deuda por las conversaciones mantenidas con el letrado de Girona y la publicación de un libro donde el citado recoge experiencias relacionadas con la defensa del quinquí. El caso merecía la recreación novelesca en un contexto urbano tan propio del autor como es la capital catalana. Sin embargo, el fenómeno donde se sitúa *El Vaquilla* tiene otros protagonistas problemáticos. Esta circunstancia es ajena a la espectacularidad de sus delitos, el liderazgo en las cárceles amotinadas o los desafíos a la autoridad que propiciaron una recreación cinematográfica. El conflicto de estos otros protagonistas se relaciona con su incapacidad para plantear interrogantes acerca de una atracción fatal, el determinismo de una adicción, la responsabilidad individual de las supuestas víctimas y, lo más grave, los límites entre el derecho a la homosexualidad o la drogadicción y el respeto al prójimo, sobre todo cuando se trata de un menor. Este último punto resulta polémico a la luz de trayectorias como la de Eloy de la Iglesia y la del novelista José Luis Martín Vigil, que también dedicó varias obras a los jóvenes delincuentes. Tras haber tenido un éxito espectacular durante décadas, el jesuita acabó olvidado por declararse homosexual y cercano a unos muchachos que, al parecer, conocía más allá de lo habitualmente admitido. Otros le consideran un pederasta e incluso fue denunciado por mantener relaciones con jóvenes marginales en su domicilio del barrio de Salamanca. El tema merece una reflexión al margen del morbo de un «juguete roto», pero su traslado a una novela habría dividido a los lectores acostumbrados a lo políticamente correcto.

La lectura de *Las leyes de la frontera* activó mi memoria del fenómeno quinquí y recordé historias trágicas como la protagonizada, lejos de las cámaras, por José Luis Manzano, el amante y actor fetiche de Eloy de la Iglesia. Tras el

estreno de *La estanquera de Vallecas* (1987), la carrera del director quedó interrumpida por sus problemas con la heroína. Su actor se casó ese mismo año. El matrimonio apenas duró unos meses y coincidió con el abandono del trabajo por la misma adicción, que ya condicionó el rodaje de *El Pico* y *El Pico II* porque había varios heroinómanos entre los miembros del equipo. Los siguientes años fueron de continua caída para un joven de Vallecas que, sin formación previa, había triunfado desde el estreno de *Navajeros* y se convirtió en un icono del cine quinqu. La profesionalidad la alcanzó a base de intuición completada con las clases de arte dramático que le pagaba Eloy de la Iglesia, un Pígalión cuya historia congela la sonrisa. El éxito del actor se esfumó por culpa de la droga y la reaparición de José Luis Manzano en los medios de comunicación fue con motivo de ingresar en las cárceles de Carabanchel y Yererías (durante el régimen abierto) como consecuencia del atraco a un transeúnte. El protagonista de *Navajeros* se declaró inocente y atribuyó el delito a un colega con quien esa tarde iba en busca de cocaína. El abogado de oficio no consiguió que prevaleciera esta versión y las dos mil cuatrocientas pesetas del atraco se tradujeron en ocho meses de cárcel.

*Interviú* fue una de las revistas que contribuyeron a la popularidad de los quinquis. En 1992, agotado el fenómeno, el semanario vio una oportunidad de prolongar este protagonismo gracias a la caída del actor. El 9 de enero de dicho año, apareció un reportaje firmado por J.J. Sherry –una tapadera de la agencia que lo realizó- sobre la estancia en la cárcel de José Luis Manzano, cuya desmejorada imagen busca la compasión del lector. El morbo y el cinismo completan el mensaje como es habitual en estos casos. Las fotos de un tipo con rebeca y encogido por el frío de las instalaciones carcelarias reemplazan la imagen del joven passoliniano, capaz de protagonizar la portada de revistas eróticas como *Party* y de cultivar la ambigüedad sexual en las pantallas con la colaboración de la mirada del director. El icono de principios de los ochenta se ha convertido en un muchacho con cara de pena y mirada de inocente. Según un periodista predispuesto a los tópicos, el entrevistado que vende la exclusiva necesita ayuda, porque su vida se ha deslizado hacia el fracaso. El destino le llevó a perder la oportunidad brindada por el éxito y el arrepentimiento merece

una segunda oportunidad. El torso desnudo de las películas al servicio de Eloy de la Iglesia pasa a estar abrigado por una rebeca para completar una historia cuya trasgresión inicial deriva en el folletín. Preguntado José Luis Manzano acerca del futuro, su respuesta es de manual: «Seguir trabajando en lo que más me gusta, el cine y la televisión, y poder demostrar que estoy bien. Pido la oportunidad de demostrarlo con la ayuda de Dios». Eloy de la Iglesia se quedaría estupefacto ante la invocación divina, pero él también tuvo su momento de pena gracias a un reportaje de la revista publicado el 12 de marzo del mismo año: «Arruinado, enfermo y solo». J. J. Sherry escribe esta vez que el director «se encuentra gravemente enfermo a consecuencia de su adicción a las drogas, y vive en un estado de soledad y pobreza en un apartamento del barrio madrileño de Embajadores».

Las declaraciones de José Luis Manzano las redactaría un tipo con olfato a las órdenes de una agencia que pagó al entrevistado. Su posterior intento de rehabilitación fue un nuevo fracaso. El drogadicto se escapó de la clínica pagada por un sacerdote que le protegía y el dinero de la exclusiva facilitó el camino hacia la sobredosis definitiva. Pocas semanas después, José Luis Manzano apareció muerto en el cuarto de baño del domicilio madrileño del director, en la calle Rafael de Riego, número 5: «Eloy fue para mí como un dios. Todo lo que me decía o me hacía era válido. Yo era un chavalillo al que él había sacado de mi casa, y lo mismo que conmigo hizo con los demás» (*Interviú*, 12-III-1992). El joven actor llevaba clavada una jeringuilla y su cuerpo estaba amoratado. La escena pertenecía a una trágica realidad, sin el aditamento de una cámara dispuesta a resaltar el morbo o la espectacularidad. Los vecinos no eran espectadores de cine y se quejaron ante un inquilino que consideraba esta presión para que abandonara el domicilio como una prueba de la intolerancia.

La muerte por sobredosis o problemas de salud derivados de la droga se extendió a otros partícipes del cine quinquí, que en su búsqueda de autenticidad contó con actores no profesionales y cercanos a los ambientes recreados. Sus nóminas aliviaron los presupuestos. Ángel Fernández Franco, el Torete (1960-1991), falleció después de protagonizar la trilogía de los perros callejeros y haber vuelto a la delincuencia por su adicción a la heroína, que le acarreó problemas

de salud. La fama como delincuente de la ficción nunca le alejó de una carrera delictiva. Sus declaraciones a la prensa acerca de una nueva vida, gracias a las películas, resultaron un fiasco. El Trompetilla procedente del barcelonés barrio de La Mina (robos de coches desde los nueve años, atracos, narcotráfico, tenencia de armas...) se impuso con la contundencia de las múltiples detenciones al Torete de la ficción, donde José Antonio de la Loma auguraba una redención si la sociedad ayudaba a los quinquis. Mientras tanto, las películas hacían caja en sesiones cuyo ambiente de adolescentes dispuestos a jalearse el delito -«Dale caña, Torete, que es robao»- llegó a sorprender a un cronista como Francisco Umbral, nada timorato e incapaz de pedir la restauración del orden.

José Luis Fernández Eguía, Pirri (1965-1988) concitó las simpatías de los espectadores con sus peculiares interpretaciones, que todavía son recordadas y se multiplicaron durante un breve período, hasta el punto de convertirle en un secundario habitual del cine de los años ochenta. Esta actividad como intérprete de sí mismo la completó con apariciones en programas de televisión (*Querido Pirulí*, 1988) gracias a Fernando G. Tola, que le contrató para realizar unas singulares críticas cinematográficas. La oportunidad brindada parecía encauzar su trayectoria, pero poco después de salir de la cárcel, donde permaneció tres meses por un robo con pelea, el cadáver de El Pirri apareció en un descampado, junto a una gasolinera entre Vicálvaro y San Blas. El joven tenía una jeringuilla clavada en el brazo derecho (*La Vanguardia*, 12-VI-1988). Las circunstancias confusas del suceso fueron denunciadas por su abuela –el familiar más directo– y Eloy de la Iglesia, que se consideraba amigo del actor: «Tengo muchas dudas de que El Pirri muriera realmente por sobredosis y me gustaría que los poderes fácticos hicieran una investigación, pues la autopsia del doctor Cabeza era una vergüenza» (idem.). Nadie investigó lo sucedido tras el dictamen del popular forense: fallecimiento por una dosis de heroína adulterada (*El País*, 22-V-1988).

El caso del cantante, actor y compositor Antonio González Flores (1961-1995) alcanzó una notable repercusión al margen de su papel en *Colegas*, donde el hijo de Lola Flores interpretó a un joven en paro mientras empezaba a sufrir las consecuencias de la adicción a la heroína, que le llevaron a compartir tratamientos con Eloy de la Iglesia. Su personaje muere de manera trágica

cuando intenta huir de unos narcotraficantes, pero la realidad del actor discurría por otros derroteros menos ajustados a la ficción de un director con la pretensión de trazar un retrato generacional, el de tres jóvenes a la búsqueda de dinero para un aborto ilegal. Las clínicas de desintoxicación y el apoyo de una madre con carácter y dinero no evitaron las recaídas del cantante en diferentes drogas, que se simultaneaban con los éxitos de sus canciones y la admiración que se le manifestó desde diversos ámbitos.

La muerte por sobredosis de este talentoso creador, pocos días después de fallecer Lola Flores, todavía estremece: la droga es capaz de anular cualquier defensa o precaución. Los medios de comunicación se volcaron en el caso con su habitual tendencia al sensacionalismo, pero pocos periodistas hablaron de un cantante que pertenecía a una generación cuya relación con la droga tuvo un balance dramático. La sociología de manual no servía para explicar la muerte de Antonio González Flores, pero se encontró el agarradero del amor filial truncado por la muerte, la sensibilidad exacerbada de un solitario, el destino trágico combinado con la orfandad y otros lugares comunes de la retórica que evitaban la responsabilidad individual en una guerra, la relacionada con la heroína, que afectó de manera especial a una generación cuya juventud coincidió con una explosión de libertad. El precio fue caro. Las cifras giran en torno a los dos mil jóvenes muertos anualmente por sobredosis. La fascinación sustituyó a la información en un marco cultural donde se impuso la ausencia del pasado y la obligatoriedad de lo nuevo, aunque estuviera trazado en el aire. El resultado supuso un discurso único, tal vez positivo en términos de progreso hacia la modernidad y la normalización democrática, pero que sobre todo convenía a amplios sectores de un país dispuesto a pasar página «deprisa, deprisa» porque la memoria incomodaba.

José Antonio Valdelomar González, el Mini (1958-1992), y Jesús Arias Aranzueque, el Susi o el Vaca (1960-1992), compartieron amistad y trabajo con Carlos Saura y Elías Querejeta. El primero llegó a presentarse como actor en el Festival de Berlín de 1980, donde participó en una rueda de prensa y observó un comportamiento ejemplar, según un productor sorprendido cuando supo de su detención. El éxito parecía tan notable como la oportunidad brindada con

*Deprisa, deprisa*, pero ambos jóvenes reanudaron su carrera delictiva de hurtos, robos y atracos tras haber trabajado a las órdenes de los cineastas y antes de que se estrenara la película en España. Las trescientas mil pesetas que ganó José Antonio Valdelomar por su interpretación no bastaron para pagar las deudas relacionadas con las drogas, que le abocaron a una muerte por sobredosis mientras permanecía enfermo del sida en el Hospital Penitenciario de Carabanchel (ABC, 7-XII-1992). Otras fuentes apuntan que el desenlace pudo ser un suicidio inducido por su compañera, que le visitó el día anterior. Berta Socuéllamos, su pareja en el rodaje, prefirió volver al anonimato tras la experiencia cinematográfica. En los foros de seguidores de estas películas hay quien afirma que, en la actualidad, la enigmática muchacha está felizmente casada y con hijos. El tiempo siempre estropea las historias dignas de trasladarse a la ficción.

La caída en desgracia de la actriz y presentadora Sonia Martínez (1963-1994) llegó a protagonizar un debate político por su despido de RTVE tras aparecer desnuda en un número de la revista *Interviú* publicado en 1986. El «posado» parecía incompatible con su participación en programas infantiles, pero ninguno de sus defensores en las Cortes y la prensa pudo impedir que la adicción a la heroína tuviera consecuencias fatales como culminación de una etapa de olvido y marginalidad. Sonia Martínez protagonizó una carrera cinematográfica de escasa entidad por la brevedad de sus papeles, fue una «perra callejera» en las pantallas a las órdenes de José Antonio de la Loma y dejó la huella de un rostro tan entrañable como dulce, propio de una joven capaz de transmitir simpatía. Su contemplación conmueve porque, a tenor de lo publicado, la actriz acabó conociendo la realidad del término quinquí en las calles madrileñas. Su pronta desaparición parece una pirueta de lo absurdo e injustificado, pero es una baja a sumar en la guerra aludida por Javier Cercas.

La atractiva Eulalia o Laly Espinet Borrás (1960-1994) accedió a las pantallas del cine «S» como Andrea Albani, Sally Sullivan y Andrea Vanni. La variedad de nombres artísticos le ayudó a figurar en el reparto de veinticuatro películas durante el período 1980-1984. Sus títulos no requieren explicaciones: *Orgasmo caliente*, *Una virgen para Calígula*, *Las calientes orgías de una virgen*,



*Las viciosas y la menor...* Varias de esas producciones filmadas a un ritmo vertiginoso pertenecen a la factoría Iquino, donde la joven solía aparecer como amante lesbiana con el objeto de evitar los límites del *hardcore*. La legislación de Pilar Miró acabó con estas estratagemas. Antes de que llegara el cine pornográfico, el espectacular éxito de *La caliente niña Julieta* (1981) –la película recaudó cien millones de pesetas y tuvo una inmediata continuación: *Las lesbianas y la caliente niña Julieta* (1982)- permitió a Eulalia consagrarse en el mundillo de «los años desnudos», aunque interpretara personajes que no le proporcionaron la fama de otras compañeras (Susana Estrada, Nadiuska, Bárbara Rey...). Todas fueron entrevistadas por José Aguilar en *Las estrellas del destape y la Transición* (2012), un libro pretencioso en donde se echa de menos la clase de tropa de este cine. Tampoco la película de Dunia Ayuso y Félix Sabroso, *Los años desnudos* (2008), aporta información relevante al respecto porque prevalece la historia de amistad entre las tres protagonistas.

El éxito de taquilla a veces se combina con el anonimato de los intérpretes. Andrea Albani es «la actriz S por excelencia» según los eruditos del tema, que también la sitúan en «la Santísima Trinidad» de este cine, junto a Raquel Evans y Lina Romay. Su nombre figura en los libros especializados, que los hay, pero apenas es recordada por quienes no comparten semejante erudición. La justificación de que «la rubita de pelito corto y pechos incipientes» haya desaparecido del imaginario de la época es obvia: entre rodaje y rodaje de unas películas intercambiables, la actriz careció de apoyos para prodigarse en las revistas (*Interviú, Lib, Papillon, Fotogramas...*) o en otros espacios de la prensa dispuestos a acoger el desnudo femenino. El cine «S» calentaba al personal, pero las portadas de los semanarios singularizaban los rostros de unas mujeres cuyas historias, las probables, se han difuminado. Las actrices recluidas en las pantallas del *soft core* quedaron olvidadas, sin necesidad de imaginar un destino apocalíptico por sus «pecados». Esta posibilidad sólo es un consuelo de los moralistas que, con cinismo, se interesan por las protagonistas de «los años desnudos».

El cine del destape no permaneció ajeno a la heroína. El caso de Amparo Muñoz (1954-2011) fue el más notorio por su repercusión mediática, pero no el

único porque el auge de las películas «S» coincidió con la extensión de esta droga. Eulalia Espinet desechó el nombre artístico de Andrea Albani para reciclarse en otras producciones, aunque fueran de Mariano Ozores, cuando la regulación del cine X terminó con el filón que le permitió trabajar a destajo. La actriz catalana recuperó su nombre para participar en *Héctor, el estigma del miedo* (1982), protagonizada por Ovidi Monllor, y volvería a coincidir con el actor alcoyano a las órdenes de Eloy de la Iglesia. Gracias a este último, pudo olvidar el nombre que la hizo famosa, aunque en *El pico* y su continuación interpretara el papel de una prostituta y en alguna escena pareciera reanudar su carrera al servicio del erotismo. El cambio de personalidad artística fue rotundo, pero por entonces Eulalia Espinet era una adicta que traficaba entre sus colegas de plató. Su papel como camella, según varios testimonios relacionados con los rodajes de *El pico* y *El pico 2*, completaba una interpretación voluntariosa sólo recordada por su acento argentino –una ocurrencia de los guionistas o una consecuencia de que la actriz nunca se doblaba a sí misma- y una belleza que merecía mejor suerte. Sus «expresivos ojos de vicio y lujuria» se apagaron. El tráfico de heroína motivó la detención poco después (*La Vanguardia*, 10-V-1985) y acabó con su carrera artística antes de que Laly Espinet terminara de reemplazar a Andrea Albani.

La lista de intérpretes del cine quinqu muertos por causas relacionadas con la droga reitera fechas. La epidemia forma parte de un fenómeno generacional subrayado por Javier Cercas. Los motivos (marginación, delincuencia, drogadicción...) y los finales (sobredosis, sida...) también se repiten. La relación de fallecidos parece extensa en comparación con lo reducido del colectivo, pero es incompleta. Los citados son algunos de los casos conocidos, a los que cabría añadir los protagonizados por actores con problemas de drogadicción a partir de aquellas fechas (Jaume Valls, que aparece como El Lehendakari en *El Pico II*) y los de miembros de grupos musicales, Los Chichos o Las Grecas, cuyas canciones formaron parte de la banda sonora del universo quinqu. Internet recoge diversos homenajes a estos cantantes fallecidos en circunstancias trágicas, siempre como víctimas del destino. También cabe incluir en la lista las muertes nunca abordadas por los medios de comunicación, como

la de Javier García, Urko en la única película donde intervino (*El Pico*), y las de diferentes muchachos que formaron parte de los repartos con papeles secundarios. Su protagonismo fue fugaz y ajeno a la popularidad, aunque agradecieran el reconocimiento que por entonces suponía salir en una pantalla. José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia les conocieron más allá de los rodajes y, al margen de algunos aspectos cuestionables en la relación, lamentaron estas muertes anónimas en varias ocasiones. La ficción de su acercamiento a este mundo quedaba así redondeada, con un desenlace provisto de víctimas y el correspondiente mensaje.

El trabajo en el cine quinqueni parece una maldición, con sus excepciones, como la de Raúl García Losada, el chavalillo que protagonizó *Yo, el Vaquilla* (1985), y ahora es pastor evangelista. No obstante, los fallecimientos por sobredosis o enfermedades derivadas del consumo de heroína prueban cómo la droga afectó a aquella generación, la de un Javier Cercas que, en sus declaraciones con motivo del lanzamiento de *Las leyes de la frontera*, equiparó la irrupción de la heroína con una guerra. Un conflicto nunca declarado, sin apenas cronistas capaces de esclarecer lo sucedido y del que nadie se atreve a dar un balance de bajas. Los testimonios se agolpan con la reiteración de circunstancias ya vistas en los casos de los intérpretes, pero cuesta elevarlos a una categoría general para entrever las dimensiones del fenómeno. Tal vez porque el mismo se desarrolló al margen de unos bandos delimitados, no cabe reivindicación alguna desde el recuerdo y las tragedias donde las víctimas también son responsables resultan molestas para la memoria colectiva.

La propagación de la heroína a principios de los ochenta llegó a tales extremos que, al cabo de unos pocos años, Eloy de la Iglesia reconoció ser incapaz de ver *Colegas*, una película concebida y realizada entre amigos: «es un proyecto muy de grupo, cuyo guión estaba pensado en función de los intérpretes que iban a intervenir» (*La Vanguardia*, 31-X-1982). El director olvidó entonces añadir la adicción a la droga como vínculo que unía a los amigos. La posterior reacción de Eloy de la Iglesia estaba justificada: del trío protagonista sólo Rosario Flores permanecía viva, tras atravesar momentos difíciles, y varios colegas del barrio también habían muerto por sobredosis. El más tenaz, impávido

y provocador panfletista de nuestro cine, según José Luis Guarner, pudo haber contado experiencias singulares al respecto, pero mantuvo silencios que contrastan con su elocuencia filmica al servicio de la denuncia.

En 1996 y con motivo de un homenaje al director, quien pretendiera emular a Rainer Werner Fassbinder en su vida al límite puesta al servicio de la creatividad (*La Vanguardia*, 5-IX-2008), reconoció la dureza del proceso vivido por su adicción a la heroína, fundamentalmente entre 1986 y 1989. No obstante, el cineasta calló ante otras circunstancias de *Colegas* que le afectaban y obvió las referencias a varios conflictos surgidos durante el rodaje de *El pico* y *El pico 2*, unas películas donde el trasvase entre la realidad y la ficción fue continuo. El verismo de algunas escenas relacionadas con el consumo de la heroína era verdad, sin adjetivos. La deriva hacia un vivir peligrosamente respondía a una responsabilidad menos maniquea que la presentada en un film que arremete contra la institución familiar sin temor al subrayado. Nadie le preguntó al respecto en el libro homenaje publicado en 1996. La ocasión aconsejaba tacto y la drogadicción pertenecía a la esfera privada, pero también es cierto que la misma se trasladó a la pantalla envuelta en una retórica cuestionable a la luz de lo sucedido durante los rodajes. El tema invita al debate y permite concebir la posibilidad de una recreación novelesca. Sus posibles conclusiones o los recuerdos reavivados mediante la ficción podrían situarse lejos de lo políticamente correcto en un contexto cultural como el actual. La opción prudente pasa por obviar estas historias reales y modelar la ficción con más libertad.

Los problemas relacionados con la delincuencia y las drogas afectaron a otros directores del cine quinqu. Francisco Lara Polop, responsable de *La masajista vocacional* (1981), no tendría problemas de disciplina a la hora de filmar un panfleto contra la democracia como *La patria del Rata* (1980), donde el quinqu en cuestión se beneficia de la amnistía a los presos políticos y busca empleo como escolta de Santiago Carrillo. El lugar común servía para cualquier desaguado y la delincuencia juvenil ablandó los sesos de un guionista como Manuel Summers, que por entonces había dejado atrás la brillantez de sus inicios. Tampoco la factoría Iquino tendría problemas al respecto, aunque regateara el pago de las nóminas, porque en las oficinas siempre había tipos

más duros que aquellos adolescentes encantados con la posibilidad de salir en las pantallas. El cine quinquí, no obstante, habría justificado un documental sobre el cómo se hizo. Los rodajes, a veces clandestinos por carecer de permisos, estuvieron repletos de anécdotas y situaciones conflictivas, cuyo sentido último nos remite al caos y la improvisación que se evidencian en *Anatomía de un instante*.

Julio Sánchez Valdés durante el rodaje de su ópera prima, *De tripas corazón* (1984), acudió varias veces a la comisaría para sacar de la misma a sus intérpretes. Las ausencias se multiplicaron y el director estableció una paga diaria para los actores de reparto con el objetivo de prevenir los robos mientras rodaba escenas de atracos. El consumo de heroína era habitual en aquellos ambientes, como lo fue en *Deprisa, deprisa* con un Carlos Saura impotente para evitar el paso a la droga dura de los muchachos seleccionados tras varias semanas de convivencia en barrios marginales: «Cuando trabajamos con ellos estaban a punto de pasar de la droga blanda a la dura, por desgracia. Algunos ya habían pasado, pero no estaban enganchados del todo. Y la verdad es que hicimos lo humanamente posible, todo lo que pudimos, para que no pasaran. Pero no había nada que hacer» (Sánchez Vidal, 1988:147).

El director aragonés reconoció el destino de estos jóvenes: «carne de cárcel y de muerte, porque eran unos insensatos», pero se sorprendió cuando supo por la prensa que su protagonista, José Antonio Valdelomar, había cometido dos atracos a mano armada en sucursales bancarias de Madrid y justo antes del estreno (*El País*, 12 y 15-III-1981). La detención corrió a cargo de José Antonio González Pacheco, Billy el Niño, y revistió los rasgos de una escena del cine quinquí o, al menos, así fue reseñada por la prensa. El protagonista de la película llevaba aún, entre su documentación, el contrato del film que le había hecho famoso (*ABC*, 12-III-1981). La noticia de este partidario del método interpretativo de Stalishnavsky causó revuelo en la prensa conservadora. La campaña emprendida por Alfredo Semprún, el periodista-policía que firmaba en el diario monárquico con el seudónimo de Sempronio, favoreció el lanzamiento de la película. Al final, los perdedores siempre son los mismos, aunque la evidencia resulte un lugar común.

José Antonio de la Loma había sido maestro en el barrio chino de Barcelona y, según sus olvidadas novelas, confiaba en la redención de los marginales de acuerdo con un catolicismo capaz de tergiversar el supuesto neorrealismo donde se sitúa el autor. Su afán de rodar le llevó a diferentes géneros cinematográficos cuyos objetivos pasaban por la taquilla y el entretenimiento de un público popular. En este contexto, la redención de los marginales apenas ocupa unas líneas de las declaraciones a la prensa. Su coartada funcionó en cuantas entrevistas concedió, pero José Antonio de la Loma tampoco fue capaz de reconducir a unos muchachos cuya caída en la heroína resultó definitiva. Las iniciativas que llevó a cabo para proteger a El Vaquilla fueron comunicadas a la prensa. El director y su esposa le estarían agradecidos porque el delincuente les sirvió de inspiración en cinco películas, una cifra que le permite codearse con Pat Garret y Billy el Niño. El matrimonio se presentó como sus tutores, siempre dispuestos a ayudar porque olvidaban las decepciones recibidas. La historia de este apoyo desinteresado resulta demasiado redondeada para ser creíble. José Antonio de la Loma no explicó el reparto de beneficios de una trilogía tan rentable –gozó de una distribución internacional como *Street warriors* y consiguió acuerdos de coproducción–, aunque oscura a efectos contables. La hipótesis de que, en esta ocasión, el Torete y el Vaquilla fueran toreados por los productores resulta verosímil, porque su arrojo a la hora de delinquir y su carisma en determinados ambientes iban parejos con una ignorancia para abordar otros temas. Tal vez Ángel Fernández Franco, Torete, ganara más dinero con su presencia, pagada, en las discotecas de barrio de cualquier ciudad, donde su fama era un atractivo. También una losa para su reinserción cuando se quedó medio calvo y fue cumpliendo años. El tiempo convierte estos mitos de la popularidad en unos pobres diablos.

### Novela generacional y corrección política

Javier Cercas traza el personaje de Zarco de acuerdo con algunos rasgos que recuerdan la trayectoria de Juan José Moreno Cuenca, el Vaquilla (1961-2003), el quinqu que leía a Michel Foucault y Jack London mientras sus andanzas eran recreadas en *Perros callejeros* y otros títulos capaces de alentar

un mito también presente en la prensa. Según la nota de agradecimientos, el novelista obtuvo información de uno de sus abogados, Carles Monguilot, así como de la «autobiografía» del delincuente (*Hasta la libertad*, 2001), escrita por la periodista Mercé Conesa y publicada por una editorial del Grupo Z (*Interviú*), Ediciones B, después de que Seix y Barral en 1985 editara bajo otro sello menos comprometedor (Arín) unas «memorias» recopiladas por José Antonio de la Loma. El cineasta llega en su recorrido biográfico hasta 1975 a base de acumular peripecias y tópicos acerca del quinqu. Las supuestas memorias niegan al protagonista una voz propia, incluso le convierten en un personaje entre el melodrama y el folletín cuando descansa a la espera del nuevo delito. Seix y Barral aceptó tan lamentable original y firmó el contrato, pero ante el temor de mezclar al padrino del delincuente con autores de prestigio optó por recurrir a un sello de conveniencia para dar salida a *Le llamaban el Vaquilla*.

Las supuestas autobiografías de los famosos son un campo de minas para los lectores ingenuos. La edición de *Hasta la libertad* intenta convertir a Juan José Moreno Cuenca en un continuador de Eleuterio Sánchez mediante el recurso a un «negro», que no duda en atribuir al Vaquilla reflexiones dignas de un calendario: «La humillación es la cerilla con la que enciendo las llamas del fuego de una rebeldía sin límites» (p. 37). El resto de la autoexculpación mantiene este tono y el novelista poco partido habrá sacado de una obra que cae en lo inverosímil para describir las andanzas de un admirador de Los Chichos. El protagonista se considera víctima del odio y dedica el texto «a quienes lucharon desde el silencio y la soledad de una celda de castigo contra el fascismo de sus carceleros». Tanto silencio y soledad hubo que el «negro» en cuestión se olvidó de dar voz propia a Juan José Moreno Cuenca, fallecido poco después.

La labor de documentación la completó Javier Cercas mediante la visita a algunas cárceles (*El Universal*, 17-I-2013) y la consulta de la prensa, que se ocupó con generosidad de las andanzas de un quinqu mediático: «Entre realidad y ficción, pronto me convirtieron en un producto social que parecía necesario, pues la leyenda del Lute estaba en decadencia» (*Hasta la libertad*, p. 18). Este material aporta referencias para situar la acción en un contexto reconocible y

merece una recreación novelesca, aunque *Las leyes de la frontera* evita la crónica carcelaria, la enumeración de fechorías, la caída en la droga y otras circunstancias de una trayectoria cuya impronta habría encaminado la obra por unos derroteros ajenos a Javier Cercas y la mayoría de sus lectores.

La opción de convertir a Zarco en un personaje enigmático frente a la explicitud de Juan José Moreno Cuenca es coherente con la orientación creativa del novelista y sus objetivos. El resultado se sitúa, no obstante, en un marco de la ficción que de nuevo obvia aspectos conflictivos de la violencia juvenil. También de quienes la llevaron a las pantallas, puesto que los casos arriba enumerados cuestionan la socorrida explicación sociológica de unos muchachos convertidos en víctimas sin amparo. Todos eran jóvenes, los triunfos cinematográficos auguraban una continuidad y algunos contaron con apoyos a veces generosos. La trayectoria de José Luis Manzano, que no procedía de la delincuencia y tampoco era drogadicto cuando debutó, es ejemplar en este sentido, pero el final fue igualmente trágico. Su abordaje desde un punto de vista creativo habría sido molesto para el lector y arriesgado para un autor acostumbrado a otro tipo de historias. Tal vez la del citado actor, con sus rizos y mirada triste mientras empuña una recortada, plantea más preguntas que las habitualmente admitidas por la mayoría de nosotros. Y algunas hacen tambalear la idea de que el culpable es el otro; un Sistema de personalidad difusa y sujeto a cualquier tipo de responsabilidades.

Javier Cercas ha manifestado dudas sobre el concepto de «literatura comprometida», aunque sus últimas obras le sitúen entre los autores que recrean cuestiones de calado histórico e ideológico. *Las leyes de la frontera* forma parte de una reflexión sobre una España de la Transición observada con lucidez: «No se puede tener nostalgia de los años setenta. Éste era un país desastroso, una cosa horripilante. Puedes tener nostalgia de tu propia adolescencia, pero no de ese país (valenciaplaza.com, 30-XI-2012). La lectura de *Anatomía de un instante* corrobora su afirmación, que nos inquieta por la imperfección de un pasado difícil de admitir a la luz del presente. Sin embargo, Javier Cercas se plantea a menudo la dimensión de ese mismo pasado, con sus limitaciones y contradicciones, en el presente. *Las leyes de la frontera* vuelve a presentarnos una etapa



determinante para la actual evolución del país y de su propia generación. Los nacidos entre los años finales de los cincuenta y principios de los sesenta nos hicimos adultos al mismo tiempo que España se encaminaba, por atajos imprevistos, a una nueva etapa histórica. Este paralelismo justifica el interés del novelista y otros autores por unas circunstancias históricas necesitadas de revisión, porque conviene superar la etapa de una satisfacción lógica a la luz de los avances registrados durante las últimas tres décadas. El progreso no implica una base sólida y, en este caso, los cimientos se improvisaron. Lo comprobamos al observar cuestiones de calado histórico como el 23-F o «la cara B de *Anatomía de un instante*», una historia de amor en el marco de la delincuencia juvenil tan presente en aquellos mismos años. La mirada crítica del autor justifica su rechazo de la nostalgia, pero la elección obvia otras historias que, estando relacionadas con esa violencia y su recreación en el cine o la literatura, plantean dudas que nos conducen al tema de la responsabilidad del autor, sea comprometido o no.

José Antonio de la Loma, Eloy de la Iglesia, Carlos Saura y otros directores triunfaron gracias a unas películas cuyos intérpretes acabaron marginados antes de morir por el consumo de drogas. No cabe atribuir a los cineastas una responsabilidad directa en este destino. Sin embargo, convendría reflexionar acerca de si la opción cinematográfica fue adecuada para afrontar un problema, la delincuencia vinculada a la drogadicción, que resultó demoledor para la generación de Javier Cercas. Eloy de la Iglesia reconoció, al cabo de los años, que las películas resultaban apologéticas, pero obvió las consecuencias de esa misma apología para sus intérpretes. La fama les desbordó, porque eran demasiado jóvenes e inmaduros para sobrellevarla con los vaivenes de un medio como el cinematográfico. Esta circunstancia se acentúa en el caso de unos individuos inestables por su drogadicción. No obstante, cabría añadir algún adjetivo a esa fama y vincularlo con el tratamiento dado a fenómenos como la delincuencia y el consumo de drogas en un ambiente de colegas frente a cualquier otra instancia, siempre represora de acuerdo con los cánones de la ficción protagonizada por los héroes juveniles y trasgresores.

La seducción del espectador pasa por el espectáculo de aquello que supuestamente se rechaza y cuando se busca otra opción, recuérdese el citado título de Montxo Armendáriz, la respuesta del público es negativa o minoritaria. Los intérpretes de *27 horas* han continuado su labor con una normalidad donde los atracos o las sobredosis son circunstancias improbables. Maribel Verdú y Martxelo Rubio no procedían de ambientes marginales, realizaron un trabajo en torno a la droga que propicia la reflexión del espectador y nunca se sintieron partícipes de una mitificación porque sus personajes no fueron héroes, sino víctimas de sí mismos, entre otras responsabilidades que se insinúan en un guión carente de respuestas. Las propuestas de José Antonio de la Loma, Eloy de la Iglesia y Carlos Saura difieren entre sí, pero comparten esa fascinación que, conviene admitirlo, facilita el camino hacia la mitificación y la apología con la previsible respuesta de un público a la búsqueda de héroes, aunque terminen muertos o derrotados.

La novela de Javier Cercas evita los aspectos conflictivos de este proceso vinculado con la droga y la violencia, dos temas secundarios en una obra cuyo eje es la historia de amor protagonizada por Tere, Zarco y Gafitas. La heroína todavía era un fenómeno minoritario en la España del verano de 1978 y, hasta cierto punto, sorprende la disparidad entre la importancia dada a esta droga en las declaraciones del novelista y su ausencia en *Las leyes de la frontera*, que habría resultado poco creíble si el encuentro entre los tres personajes hubiera sido fechado en 1980, por ejemplo.

La elección del autor es lícita. Javier Cercas está capacitado para abordar los temas que le interesan de acuerdo con su objetivo literario. La heroína le habría llevado por otros derroteros menos ambiguos porque limitan el margen de caracterización de los personajes. De hecho, Zarco aparece como una referencia de escasa complejidad a lo largo de la segunda parte, cuando se muestra desbordado por su mito y la droga. La violencia tampoco es fácil de trasladar a un ámbito novelístico donde el hilo argumental traza una interrumpida y problemática historia de amor. Baste recordar que el centro de la misma, Tere, queda al margen de cualquier comportamiento violento, aunque conviva con delincuentes y cometa atracos. El novelista la preserva en este sentido para darle

una coherencia con el retrato que aparece en la portada, pero algunos lectores pensamos que esa posibilidad revela una voluntad creadora por encima de la observación y la memoria.

Al margen de la droga y la violencia, también cabe imaginar el resultado literario si Javier Cercas se hubiera planteado lo sucedido no con el Vaquilla, sino con el Torete; es decir, si en vez de ocuparse de una trayectoria biográfica relacionada con la violencia juvenil se hubiera centrado en aquellos muchachos que la llevaron a las pantallas, triunfaron por la respuesta del público, gozaron de una fama que les desbordó y volvieron a la calle para vivir «deprisa, deprisa». La hipótesis nos habría conducido a otro tipo de novela y, probablemente, a un debate más conflictivo porque la justificación de estas trayectorias no se resuelve con el comodín de los apuntes sociológicos: marginalidad, hacinamiento, paro... La responsabilidad individual, incluida la del creador que opta por un tratamiento espectacular del fenómeno hasta mitificar a sus protagonistas, reemplaza a la comodidad que experimentamos cuando el culpable es el Otro, preferentemente en forma de Sistema, un concepto que tanto parece explicar desde su anonimato e impersonalidad.

Javier Cercas revela en *Anatomía de un instante* la inmadurez democrática de numerosos políticos que coquetearon con la idea de un golpe de Estado durante la Transición. Su análisis inquieta al lector cuando «la placenta» del 23-F se extiende hasta ámbitos insospechados y caracteriza a una sociedad cuyos comportamientos distaban de los propios en un país democrático. Ese mismo contexto histórico también incluye otras inconsciencias, incluso cierta frivolidad, en torno a los conflictos deparados por fenómenos como la irrupción de determinadas drogas y la violencia. Algunos creadores se aprovecharon de los mismos para alentar el morbo, transformar la realidad en un espectáculo y buscar la respuesta masiva del público con un cinismo en forma de coartada ideológica. Sus obras suelen carecer de un interés que las haga merecedoras del análisis. El peligro de la obiedad es evidente. Sin embargo, casos como el de Eloy de la Iglesia resultan más problemáticos porque su lectura de estos fenómenos le llevó a un radicalismo que contaba con el apoyo del público. La violencia y la adicción a las drogas no sólo quedaban justificadas por razones

sociológicas, sino que eran mitificadas como la única respuesta posible ante una sociedad incapaz de solucionar, «deprisa, deprisa», problemas acumulados durante décadas de dictadura y mediocridad.

Este radicalismo del pasado ante determinados problemas también es una dimensión del presente, sobre todo cuando se combina con una irresponsabilidad transferida desde lo individual a lo genérico. La revisión de lo sucedido durante la Transición debiera incluir el camino hacia la nada, verdaderamente autodestructivo, emprendido por algunos representantes de la cultura cuyo sentido crítico encalló a base de una lectura unívoca de la realidad. También por una carencia de reflexión, que les condujo a la exaltación de fenómenos cuya supuesta rebeldía alcanzó un precio excesivo antes de desaparecer sin dejar huellas, tan sólo unas películas y algunas publicaciones que Javier Cercas desecha cuando, en la actualidad, se plantea una historia centrada en la época de los quinquis. La corrección política de *Las leyes de la frontera* es incompatible con un fenómeno violento cuyos perfiles, si el autor atiende a la realidad documentada, trazan un retrato contrapuesto al de una adolescente como la Tere de la portada original. La memoria, siempre conjugada en presente, bloquea imágenes difíciles de aceptar sin la incomodidad de quien bucea en el pasado al margen del compromiso con miles de lectores.

### Un momento clave.

Javier Cercas desecha películas y textos relacionados con los quinquis de los años ochenta. Su consulta sólo le habrá servido para activar el recuerdo y captar algunos detalles, pero para escribir *Las leyes de la frontera* recurre a sus constantes como novelista: «Este libro, al final, se parece a los otros porque no puedo escapar de mi mundo», afirma el autor (*El Universal*, 17-I-2013). El sentido común prevalece en este tipo de declaraciones. A lo largo del ensayo hemos indicado algunas de las constantes que aglutinan una novelística coherente, pero cualquier lector recordará la ambigüedad del momento clave de *Soldados de Salamina*: el miliciano que perdona la vida al fugitivo Rafael Sánchez Mazas. Las razones de su comportamiento articulan buena parte de una narración capaz de fascinar porque no necesita ni pretende convencer mediante explicaciones. El

autor opta por sugerir respuestas a lo largo de una búsqueda compartida con el lector y las mismas generan otras preguntas. El resultado es un juego que nos mantiene atentos sin renunciar a la reflexión y propicia un éxito de ventas respetado por la crítica: «Los libros que he escrito son muy distintos, pero se parecen en una cosa importante: todos empiezan con una pregunta y el libro es una búsqueda. Es decir, la respuesta es la propia pregunta» (Ñ, 11-XI-2012).

El momento clave de *Las leyes de la frontera*, cuando Gafitas vuelve a ser «un buen chico», incluye una cinematográfica escena que nos recuerda el encuentro del miliciano y el líder falangista. En esta ocasión, los protagonistas son el inspector Cuenca y un muchacho derrotado e incapaz de reaccionar tras el asalto frustrado a una entidad bancaria. El episodio delictivo, su desastroso resultado para la banda de Zarco, nunca es aclarado por los testimonios de los protagonistas. El lector ignora la identidad del hipotético soplón, aunque se mantiene la posibilidad de que fuera un Gafitas que, al cabo de unos meses locos, obedece a Zarco: «Tú piensas en el miedo, y nosotros no. Tú tienes cosas que perder, y nosotros no. Esa es la diferencia [...] Además, nosotros no tenemos donde elegir, sólo tenemos esta vida, pero tú tienes otra. No seas gilipollas, Gafitas: déjalo» (p. 131). La respuesta del alumno de los hermanos Maristas no es inmediata, pero queda la invitación a un cambio. El mismo se precipita con motivo del atraco, finalizado con una persecución en coche y a tiros digna del cine de acción.

La huida lleva a Gafitas hasta su domicilio familiar en Girona, tras quedar el muchacho con la duda de si Zarco se había sacrificado ante la policía para salvarle. El gesto del héroe nunca es una afirmación rotunda en la novelística de Javier Cercas; ni siquiera cuando el lector la reclama para redondear el desenlace. La duda permanecerá en el abogado Ignacio Cañas a lo largo de la segunda parte de la novela como una deuda de gratitud, pero ese día Ignacio Cañas reencuentra a otro héroe, su padre, que reacciona con entereza y le conduce hasta un chalet donde ambos se refugian a la espera del destino.

El inspector Cuenca conocía a la banda de Zarco con la familiaridad de la delincuencia provinciana y localiza sin dificultad al fugitivo. La detención de Gafitas se impone como la consecuencia lógica de los hechos, pero emerge

entonces la figura de un padre que pide al policía el olvido de lo sucedido. El subalterno de la Diputación Provincial de Girona se equipara a los protagonistas de la tragedia grotesca y adquiere un valor repentino, porque sabe que su petición es una salida desesperada. Ni siquiera se atreve a justificarla, pero recuerda al inspector que el destino de su hijo depende de una decisión: la detención de Ignacio sería su final como un «buen chico», mientras que el olvido de aquel verano de 1978 le daría una nueva oportunidad donde el padre se compromete a ser una referencia. El inspector Cuenca parece inflexible, ordena al muchacho que se vista para acompañarle a la comisaría y, tras unos instantes de tensión y miradas cruzadas con el padre, vuelve a la habitación donde Ignacio ni siquiera se había levantado; le observa y, sin mediar palabra, se marcha. El miliciano perdonó la vida al falangista en *Soldados de Salamina* y el policía hizo lo mismo con quien, a partir de ese momento, vuelve a ser Ignacio Cañas, el futuro abogado defensor de un decrépito Zarco.

Javier Cercas ha hablado en varias ocasiones de los héroes de la renuncia. El inspector Cuenca forma parte de esos personajes que destacan por lo que no hacen, por renunciar a intervenir de acuerdo con la lógica o aquello que se supone como tal. El policía falta a su deber de detener a Gafitas, pero actúa al margen de su propia conveniencia y sin beneficio aparente, salvo su tranquilidad al comprobar que la decisión le permite ver por las calles de Girona al abogado Cañas, un penalista con quien nunca comentará lo sucedido aquel día de finales del verano de 1978, cuando la vida del muchacho volvió por su cauce habitual. El inspector Cuenca y el padre se convierten así en dos héroes silenciosos. Su suerte de hombres discretos contrasta con el destino de Zarco, «un perdedor nato» (p. 62) cuya fama será una condena.

### Un recuerdo contrapuesto.

Javier Cercas ha declarado que la mejor opción para un adolescente de la Transición era evitar la presencia de los quinquis. El riesgo podía estar a la vuelta de la esquina. Él mismo tuvo suerte, puesto que a la hora de buscar experiencias autobiográficas sólo cita la visita al barrio situado junto al río Ter. El charnego educado en los Maristas mientras leía a Borges nunca se vio obligado

a compartir otros espacios con estos muchachos, salvo que pasara las tardes en algunos salones recreativos, con sus futbolines y las máquinas del millón.

La lejanía temporal y espacial del novelista propicia la curiosidad por unas referencias de contornos vagos; vinculadas a su experiencia generacional, pero sin una implicación personal que pueda considerarse determinante. También permite los juegos de la imaginación, aunque la responsabilidad del autor de *Las leyes de la frontera* le lleve a consultar la prensa de la época y otras fuentes para situar un fenómeno relacionado con la trama de la novela. Esta libertad facilita el camino hacia una ficción bien planteada, coherente en su desarrollo y atractiva para el lector que comparte, poco más o menos, la misma relación con el marco social e histórico donde se desarrolla la historia de Gafitas, Tere y Zarco. El problema surge cuando uno de esos lectores, poco acostumbrado a ser condescendiente con su memoria, recuerda otras experiencias con quinquis ajenos a la ficción. El contraste entre ésta y la realidad parece inevitable. La perspectiva de la lectura cambia, aunque esas vivencias sean irrelevantes y pertenezcan al ámbito de una cotidianidad sin méritos para la recreación, porque sus inconexos apuntes derivan en un relato carente de planteamiento, nudo y desenlace al servicio de la ficción.

El ocio juvenil a finales del franquismo era tan limitado en sus posibilidades como mediocre y previsible. Un muchacho nacido en 1958, yo mismo, estaba abocado a jugar en los futbolines o salones recreativos antes de la irrupción del fenómeno quinquí. Se libró así de esta conflictiva compañía, pero pudo tener la oportunidad de observar un clima donde la violencia nunca suponía una referencia lejana, incluso para marcar un gol con ánimo testicular y el estrépito de aquellas maderas machacadas por generaciones de adolescentes. El «escalextric de seis pistas» de los recreativos Vilaró era un futurible tan difícil de imaginar como las máquinas de marcianos o los lavabos para mujeres donde unas minifalderas con tacones se retocaran la pintura de labios (p. 33). A falta de semejantes adelantos de la tecnología y el erotismo, a mediados de los setenta el ruido era ensordecedor en unos locales mal ventilados, siempre con luz artificial y situados a menudo en sótanos. El encargado solía ser un tipo adusto y poco dado al diálogo con los clientes. A una edad cercana a la

jubilación, este hombre desempeñaría un trabajo mal remunerado como recompensa de otros anteriores al servicio del mismo jefe. La competencia entre las empresas apenas existía en aquel franquismo residual. Nadie acudía a unos recreativos porque fueran los mejores por su oferta y el trato del personal, sino porque eran los del barrio, la manzana de casas o el espacio que nos correspondía e identificaba. Javier Cercas retrata a este encargado y su local con la precisión propia de una memoria que puede compartir gracias a lo previsible de las situaciones, cuyos protagonistas parecen repetirse para probar una variable estadística.

La trama de *Las leyes de la frontera* surge a partir de un encuentro casual en un local de estas características. Tere y Zarco irrumpen en el mismo cuando Gafitas, un habitual, está allí matando las horas frente a una máquina del millón. En ese espacio masculino de mediados de los años setenta nunca cabía una Tere, ni siquiera como fugaz presencia. La situación cambiaría a finales de la década, supongo, cuando las máquinas electrónicas empezaron a ganar terreno al acaloramiento de tantas partidas al fútbolín o el pimpón. Las batallas contra los marcianitos, unos pentágonos de color verde, llegaron a principios de los ochenta. Tal vez esa novedosa presencia de chicas en un espacio masculino admitiera la posibilidad de escenas sexuales como la ambientada en los lavabos por Javier Cercas. No hay documentación ni estadísticas al respecto; tan sólo la intuición, basada en una memoria con dificultades para fijar experiencias de sábados en pandilla donde el riesgo de recibir una hostia era cierto, aunque se evitara participar en las trifulcas y se llevara unas gafitas de buen estudiante.

Javier Cercas es consciente de la violencia desatada por los quinquis de los ochenta, que actuaban en un país donde estos comportamientos tenían un correlato en diversos colectivos acostumbrados al palo como respuesta. Así lo ha manifestado en diversas ocasiones, pero el novelista no incluye entre sus experiencias un atraco de aquellos delincuentes o de quienes se apuntaron, navaja en mano, a una moda que gozaba de impunidad y hasta de reconocimiento, al menos entre los adolescentes de la época que se aprestaron a adoptar una jerga de talegos, canutos, chutes... sin haber pasado por el maco. Los picoletos y los maderos eran los enemigos de una batalla a menudo



hipotética y cuya simple enunciación servía para reforzar la identidad de quienes así se sentían transgresores por imperativo de la edad. El fenómeno estaba en las calles y en las masificadas aulas de un sistema educativo tan caduco como colapsado.

La memoria es precisa cuando el impacto de la realidad deja huella. Sin necesidad de adentrarme en un barrio conflictivo, en la esquina de mi domicilio y con las calles abarrotadas por la celebración de las fiestas locales, a las veintiuna horas del 23 de junio de 1979 experimenté la sensación de tener una navaja en el costado mientras me desprendía del dinero que llevaba en la cartera. El peluco heredado de mi padre fue rechazado por anticuado y, conviene reconocerlo, porque mis atracadores llevaban otros más aparatosos. Aquellos tres Gafitas no tenían el aspecto perdulario de los toretes y los vaquillas, sus maneras no despertaban sospechas de marginalidad, pero los niños en cuestión habrían visto *Perros callejeros*, sabían de la facilidad del delito por la experiencia de otros colegas y sin apenas esfuerzo se podían pagar unas buenas fiestas. La empresa era sencilla, aunque tuvieran que multiplicar el número de atracos en el caso de elegir víctimas tan modestas, e inofensivas, como un estudiante con aspecto de progre.

El delito fue un incidente menor; apenas una anécdota que ni siquiera interesó en la comisaría donde lo denuncié por ingenuo y bienintencionado. Jamás me llamaron para informarme al respecto y, por supuesto, no participé en ruedas de identificación como las vistas en las películas, a pesar de que los rostros de los atracadores se quedaron grabados en la memoria y me esmeré en la descripción para desesperación del agente que tomaba nota. La rutina de lo vulgar le abrumaba, al parecer, mientras escribía a máquina con un solo dedo. La burocrática imagen se contraponía al entusiasmo de sus compañeros para interrogar a los detenidos, en esa misma comisaría, durante las navidades de 1976 por reclamar la amnistía, circunstancia que me condujo a la cárcel tras ser premiado en un sorteo celebrado en el despacho del juez. Las bolas eran once y la pedrea debía ser para tres de los detenidos, según las instrucciones del gobernador civil. Mi confianza en «los aparatos del Estado» y la independencia

del poder judicial no pasaba por su mejor momento, ni tampoco se ha recuperado a partir de otras experiencias.

Durante el año 1979, la Policía Nacional y la Guardia Civil detuvieron a 16.898 menores de veintiún años, de los cuales casi la mitad no había cumplido aún los dieciséis, y otros 5.310 tenían entre dieciséis y diecisiete años. El 80% de estos muchachos fueron arrestados por robos con violencia o intimidación (*El País*, 15-VIII-1993). En semejante contexto, el episodio ocurrido en la esquina de mi domicilio era una insignificancia. La víctima en estos casos de delincuencia menor se las arregla como puede, aunque cuente con el apoyo de quienes le rodean. Pronto comprendí que la tensión sufrida durante meses cada vez que cruzaba por donde había sido amenazado a punta de navaja era una cuestión estrictamente personal. El incidente nunca merecería una línea en el periódico local porque resultaba anodino, como un tropezón cuya lógica desemboca en lo inevitable de la mala suerte. Aparte de no haber sangre por en medio ni nada espectacular en el atraco, mi normalidad de universitario me situaba lejos de cualquier minoría marginal con derecho a la ficción. Al cabo de los años, tampoco espero ver reflejada mi circunstancia en una novela que aborde la violencia de los quinquis y sus émulos, porque la memoria compartida tiende a recrear otros episodios más agradecidos. A veces recuerdo esa etapa de la Transición. Al menos, me consuelo pensando en «la generación del cambio» y otros conceptos tan etéreos como difíciles de traducir en historias dignas del interés de un lector acostumbrado a lo ficticio.

La memoria ni siquiera repara en un triple asesinato cometido en una ciudad de provincias cuando los muertos son unos jóvenes corrientes de un barrio. El sábado 25 de mayo de 1985, a última hora de la tarde, Antonio Francisco Maza López, Andrés Peinado Sánchez y José Antonio Medina Caballero salían de tomar unas cervezas en compañía de otro amigo, Emilio León, que sería el único superviviente. El grupo caminaba por una calle céntrica de Alicante cuando se cruzó con otro formado por estudiantes del colegio Sagrado Corazón de los Hermanos Maristas, algunos de los cuales llevaban ropas paramilitares (*El País*, 27-V-1985). Al parecer, ambos grupos intercambiaron palabras, provocaciones o insultos, hasta que «J. R.G.», de

quince años y alumno de octavo de EGB, sacó una pistola calibre 7,65 con la que efectuó cuatro disparos a quemarropa.

El asesino de los jóvenes no fue juzgado por su minoría de edad. Tampoco su padre, un inspector de Hacienda propietario de la pistola y que carecía de la correspondiente licencia de armas (*El País*, 4-VII-1986). Ni siquiera uno de los acompañantes, de diecisiete años, fue acusado, a pesar de que el grupo guardó silencio y no colaboró con la Policía Nacional en la identificación del agresor (*Información*, 4-VI-1985). Los expedientes abiertos se quedaron en un conato de amenaza hábilmente resuelto, dada la ausencia de noticias, por los abogados del prestigioso bufete Cobo del Rosal. Tal vez la responsabilidad civil subsidiaria lo arreglara todo sin necesidad de sentencia, porque las familias de las víctimas eran humildes.

La conmoción en la ciudad fue intensa, pero apenas persistió cuando las portadas de la prensa local volvieron a la normalidad. Al cabo de unas semanas, la petición de procesamiento por imprudencia temeraria del padre quedó estancada porque el silencio era tan absoluto como la complicidad de quienes necesitaban pasar página. Nadie preguntó, al menos en un juzgado, por qué el adolescente sabía disparar con la precisión de un pistolero. Tampoco preocupó que un inspector de Hacienda tuviera una pistola en la guantera del coche y a disposición de su hijo, que era un fanático de las armas a tenor de varios testimonios recogidos por la prensa. Ni siquiera el colegio presentó un informe por no haber detectado un comportamiento anómalo en siete de sus alumnos, capaces de acompañar a un repetidor e «irregular estudiante» que iba armado y había exhibido en las aulas «armas de juguete» (*Información*, 30-V-1985). El silencio se impuso hasta tal punto que, puestos en contacto con los periodistas que siguieron el caso, nadie sabe el destino final de los protagonistas que quedaron vivos. Su relato quedó inconcluso.

Algunas víctimas de la violencia irracional de aquellos años han merecido el recuerdo y otras el olvido. La foto de Yolanda Sánchez, la joven asesinada en 1980 por un ultra, le ha permitido permanecer en el imaginario de la época. Tal vez porque la brutalidad de su asesinato se conjugó con la belleza de una joven cuyo rostro parece incompatible con el maltrato. Yolanda era la novia, la hermana

o la hija cuya apariencia implicaba un relato de inocencia. La estudiante también forma parte de la iconografía porque algunos periodistas dieron cuenta de su impactante historia y la han recordado a la luz de lo sucedido posteriormente con su asesino. Sin embargo, aquellos tres jóvenes de un barrio obrero y provinciano no militaban en causas nobles, carecían de significación política, sólo habían ido al centro para tomar unos mejillones y, además, sus rostros no resultaban tan fotogénicos como el de Yolanda. Los muertos eran anónimos y, al cabo de casi treinta años, en una ciudad donde no resulta habitual un triple asesinato nadie se acuerda de ellos, ni siquiera en su barrio ahora poblado por otra oleada de emigrantes. La memoria, además de selectiva, es injusta con la entidad de lo sucedido. Y la ficción, tan predispuesta a lo espectacular, prescinde de estas historias de violencia protagonizadas por gentes corrientes, por víctimas que jamás aguantarían más de una semana en las páginas de los periódicos. No carecen de relato, sino que el mismo resulta ajeno a las leyes de una ficción refractaria a la normalidad. Visto lo cual, mi recuerdo de aquel pequeño incidente a punta de navaja sólo quedará en una anécdota para consumo propio. La historia del triple asesinato en una ciudad de provincias contribuiría a alumbrar el cómo éramos señalado por Javier Cercas, incluso merecería el empeño de un Truman Capote porque se cometió con la sangre fría de lo inmotivado. Nada se escribirá. Los novelistas de éxito no suelen reparar en estas balaceras, tan absurdas como carentes de rasgos para la mitificación, aunque sea la antesala de la posterior desmitificación.

El 22 de febrero de 1981 juré bandera después de escuchar una apocalíptica alocución del oficial que presidía el acto, probablemente con prisas para participar en la movida que se avecinaba. La experiencia de aquellos meses de milicia la recreé como motivo de paradojas en *La sonrisa del inútil* (2008), porque procuro convertir la sinrazón en una invitación al humor, al menos cuando el paso del tiempo permite esta posibilidad. Javier Cercas atravesó la frontera de su barrio un día en compañía de los jugadores de su equipo. La experiencia fue impactante a tenor del resultado novelesco, pero yo tuve otra que duró un año y sin necesidad de cursar visita. El azar de un sorteo me llevó a coincidir con varios quinquis y dispuestos a conservar su identidad a pesar del uniforme. Algunos de

ellos iban directamente al calabozo del campamento de reclutas donde yo «servía a la Patria» como soldado, pero otros convivían con el resto de los movilizados en los barracones al ritmo de Los Chunguitos. Incluso tuve el honor de ascender a cabo, tras memorizar un folleto, para estar al frente de un grupo donde había tres quinquis de probada experiencia en el mundo del menudeo y el navajeo. El relevo de la guardia con esta tropa suponía una aventura porque el costo les solía llevar fuera de la garita correspondiente. La comicidad de *La quinta del porro* (1980), de Francesc Bellmunt, se podía convertir en un agobio cuando la ficción daba paso a la realidad. Tampoco desmerecía el gusto por el riesgo la revisión de las armas: los ojos de los quinquis brillaban mientras balbucían una respuesta acerca de si había «novedades» en el cargador. La amenaza de caer en lo pintoresco me aconseja omitir detalles sobre el ambiente en los calabozos y la actitud de estos colegas ante el resto de los soldados, que llevábamos con resignación la obligatoriedad del robo nunca denunciado, por solidaridad con los colectivos marginales –una entelequia- o puro miedo a las represalias. La posterior y reiterada pesadilla en torno al servicio militar se convirtió en silencio, que ha perdurado porque su mediocridad compartida con tantos casos similares no merece un espacio para la ficción y tampoco constituye un material suficiente para sacar conclusiones acerca de la época. Puestos a reflexionar, puede ser recreada mediante «la sonrisa del inútil», pero como un desahogo que nunca busca la adhesión del lector.

Las ciudades provincianas, como la Girona de *Las leyes de la frontera* o el Alicante de mi experiencia, facilitan la posibilidad del reencuentro, casi lo convierten en inevitable al cabo del tiempo. En 1985, coincidí con uno de mis atacadores en un acto universitario. Su aspecto era el de cualquier licenciado y estaba sentado cerca de donde me encontraba junto a otros becarios de investigación, pero no sentí la necesidad de preguntarle acerca de su trayectoria desde la delincuencia callejera a la Universidad. Una lástima, pues el navajero podría haber estudiado Derecho y entonces todo cuadraría para contrastar el tratamiento dado al Gafitas de la novela. Apenas importa; aquel día de 1979 me tocó en suerte ser una víctima y la realidad no suele deparar un final feliz donde la justicia resplandezca, ni siquiera con el efecto retardado de la memoria. Le

miré y callé, pero no porque le perdonara en un arrebato de buenos sentimientos. Cualquier otra opción era inútil y las circunstancias nunca habrían dado para una obra de ficción porque todo era mediocre, cotidiano y sin la espectacularidad debida en estos casos. Tampoco he viajado a San Sebastián y Vigo para preguntar por la suerte de los quinquis a «mis órdenes» durante meses. El vasco tal vez viera *El pico* con mucho interés y los gallegos me habrían contado historias de narcotraficantes que ahora merecen la recreación de los novelistas y cineastas. Ignoro el paradero de aquellos compañeros de milicia y si, con el tiempo, se han convertido en cincuentones alejados del vivir deprisa, deprisa. La verdad es que me importa un carajo, porque nunca perdono a quienes se sienten con el derecho de amargar la vida de los demás, con una navaja en la mano o desde un impoluto despacho.

Estas irrelevantes experiencias no me permiten situarme frente al fenómeno de los quinquis. La pretensión sería absurda porque elevaría la anécdota a una categoría donde lo autobiográfico justificara un interés específico. He visto las películas de los toretes y compañía, he leído acerca de la violencia juvenil durante aquellos años y recuerdo las correspondientes canciones, pero procuro no mezclar estos materiales con una memoria predispuesta a la ficción. La alternativa pasa por guardar la debida distancia como antídoto contra cualquier mitificación, aunque sea la favorecida por autores que para trazar la trayectoria de sus protagonistas introducen una perspectiva temporal capaz de cuestionar ese proceso. Los mitos relacionados con la juventud, al cabo de los años, derivan en otra categoría donde lo grotesco suele aparecer.

Javier Cercas evita este riesgo en *Las leyes de la frontera*. Sus personajes nunca serán viejos, pero como novelista a la búsqueda de historias seductoras para sus lectores otorga una oportunidad a esos quinquis, sin el aditamento de las drogas, reduciendo al mínimo la violencia y con la ambigüedad de un amor a tres bandas. La drogadicción sólo es una referencia en 1978: «La heroína llegó más tarde, igual que la coca. En aquella época no recuerdo que nadie tomase heroína en el chino», afirma Ignacio Cañas con voluntad de informar (p. 65). La exclusión se completa en la segunda parte, cuando Zarco es un heroinómano y

seropositivo como consecuencia del tiempo elidido. El objetivo literario resulta lícito, satisfará a los seguidores de su trayectoria y merece el reconocimiento porque, entre otros motivos, plantea varias reflexiones acerca de la cara B de la época: «En *Anatomía de un instante* contaba la Transición desde arriba, desde la alta política, y en *Las leyes de la frontera* la cuento desde abajo. Y desde mi propio punto de vista, un chaval de clase media que cruza un día una frontera y se une a una banda de delincuentes» (laopinioncoruña.es, 19-XII-2012). El problema reside en la pretendida conclusión de esta perspectiva: «Es un libro sobre cómo éramos y en qué nos hemos convertido». Algunos lectores, pocos probablemente, pensamos que la ficción es injusta con la realidad, sobre todo cuando hemos experimentado la mediocridad de esta última antes de adentrarnos en su recreación de la mano de un novelista o un cineasta.

Mi hijo, un adolescente de la edad de Gafitas, no sufre acoso escolar ni otra circunstancia digna de la recreación novelesca. Su normalidad de alumno aplicado le convierte en un muchacho anónimo y carente de un relato en torno a la excepción. Esta circunstancia se lleva mal con el exhibicionismo de la adolescencia y apenas acierta a comprender que unos compañeros destaquen, o sean *guais*, mientras otros parecen condenados al anonimato. El muchacho considera, además, injustas las razones de esa diferencia: estatura, belleza, simpatía, carisma...; nunca trabajo o responsabilidad. Para evitar añadir leña al fuego, le hablo de lo azaroso y frívolo de esas circunstancias. Incluso recorro a una ficción de lugares comunes al servicio del consuelo cuando le anuncio que «el tiempo pondrá a cada uno en su sitio». La adolescencia no es una etapa para el escepticismo y conviene alentar un mínimo de la esperanza que nos transmiten los moralistas de todo tipo. Supongo que mis palabras no terminan de convencerle. El muchacho se rebela ante lo injusto del protagonismo de esta historia tan real como vulgar. Sólo el paso de los años le enseñará a sobrellevar la condena al anonimato de quienes apuestan por el trabajo y la responsabilidad sin tener, además, atributos físicos dignos de admiración. «Así es la vida...», como suelen afirmar quienes no saben qué decir antes de concluir con un vaticinio: «Ya aprenderá».

Tal vez tengan razón y ni siquiera ese anonimato sea una condena, pero lamentaría confesarle que me dedico al estudio de una ficción cuyas obras casi siempre prefieren a quienes destacan por vete a saber qué y como excepción, incluso por la violencia que inevitablemente comporta la existencia de víctimas. Las cuestiones éticas pueden permanecer al margen de los gustos literarios, pero prefiero hablarle de personajes anónimos, discretos, cumplidores y dignos de la confianza cuando se busca una referencia. Las correspondientes historias carecen de la espectacularidad que predomina en la ficción al uso, pero tal vez mi hijo acabe compartiendo la sonrisa del inútil ante tanta paradoja y comprenda que la ética es una opción sin final feliz. La recompensa requiere, además, reflexión. Ni siquiera llegamos a tiempo de ver el desenlace, porque esta película va para largo y estamos obligados a contar lo visto a una minoría de los futuros espectadores. Mientras tanto, también podemos disfrutar con una ficción dispuesta a remodelar nuestra memoria, al menos cuando hay calidad literaria en el empeño y el autor despierta la imaginación del lector.