

La caracterización premoderna del barrio y el arrabal en *Las leyes de la frontera*

LUIS PASCUAL CORDERO SÁNCHEZ
Universidad Internacional de La Rioja

Resumen

Se propone una lectura de *Las leyes de la frontera* (2012) de Javier Cercas, con alusiones a la versión cinematográfica homónima de Daniel Monzón (2021), centrada en el análisis del espacio urbano y de los personajes principales que lo ocupan. Se concluye que la novela construye un espacio urbano premoderno en su primera parte en el que coloca a jóvenes delincuentes, los *quinquis*, con unas características exóticas, románticas y orientalizadas para quienes la condición premoderna del barrio y la periferia es el único contexto posible. La segunda parte desmonta la mitomanía en torno a dichos personajes, alterando con ellos el entorno urbano, dando pie bien a la gentrificación, una ciudad simulacro y de consumo, bien al exilio a los espacios liminares de la urbe de unos personajes que, despojados del halo romántico, pasan a ser vidas desperdiciadas incapaces de integrarse en la modernidad líquida.

Palabras clave: Javier Cercas, espacio urbano, delincuencia, gentrificación, modernidad líquida

Abstract

This article offers an interpretation of Javier Cercas' *Las leyes de la frontera* (*Outlaws*, 2012), alluding to the homonymous film adaptation by Daniel Monzón (2021), analyzing the urban space as well as those characters who occupy such space. The conclusion is that the novel's first part sets a Pre-Modern urban space occupied by young delinquents, *quinquis*. These *quinquis* are given exotic, romantic, and Orientalized attributes. With such characteristics, the Pre-Modern essence of their habitual quarters (*barrios*) and the city's outskirts are the only viable spaces for them. The novel's second part deconstructs the myth around those characters, altering at the same time the urban environment. The output of that change is either gentrification of the *quinqui's* former areas, a simulacrum of a city devoted to consumerism, or the exile to the *polis'* liminal spaces of characters that became wasted lives incapable of integration in a liquid Modernity.

Keywords: Javier Cercas, urban space, delinquency, gentrification, liquid Modernity.



1. INTRODUCCIÓN

Las letras españolas desde la Gran Recesión al presente, y muy en particular la literatura producida en Cataluña, han vuelto a sus ojos al barrio y el extrarradio. Kiko Amat, Toni Hill, Albert Lladó, Hernán Migoya o Javier Pérez Andújar han publicado obras, novelas de los bloques, cuyo eje espacial y temático escapa de los espacios urbanos neurálgicos y burgueses para centrarse en los barrios obreros y el extrarradio. Tendencia que debe ser leída dentro del contexto mayor de cuestionamiento de los espacios dominantes, con el concepto de la España vaciada acuñado por Sergio del Molino como epítome y toda la producción literaria



surgida a su abrigo (Santiago Lorenzo, por ejemplo), así como de la narrativa de la crisis (Colectivo Todoazen, Javier López Menacho, Elvira Navarro, Isaac Rosa, Marta Sanz, etc.), que ha reflexionado sobre el espacio desde una perspectiva económica, inmobiliaria, y de clase.

Gran parte de estas novelas de los bloques escritas en Cataluña aborda el pasado próximo de los barrios, abarcando el Tardofranquismo, la Transición y la Postransición. Son obras pobladas por emigrantes (charnegos muchas veces), trabajadores y quinquis. Estos últimos han gozado desde el cambio de siglo de un interés y una recuperación que las mieles y la modernización del Año de España parecían haber apagado. Fenómeno vigente en el presente que señalaban González del Pozo y Laborda Barceló (2016: 21). No solo las distintas exposiciones (alguna crucial para la novela que se analizará aquí por ser su germen), los estudios divulgativos y académicos, la música (la kinkidelia de Derby Motoreta's Burrito Kachimba, encargados de la banda sonora de la película; La Zowi; Yung Beef; así como las reinterpretaciones e influencias de Los Chichos, Los Chunguitos y Las Grecas) y, en especial, el cine (Juan Vicente Córdoba, Alberto Rodríguez o Carlos Salado, por citar unos pocos) han reconvertido o actualizado a los quinquis como materia cultural. Bien por las similitudes de los eriales dejados por la Gran Recesión y la crisis del petróleo, bien por un mero interés comercial o nostálgico, el hecho es que puede hablarse de una vuelta de lo quinquí.

En la intersección de estas dos tendencias culturales se encuentra la novela objeto de estudio de estas páginas, *Las leyes de la frontera* (2012), del escritor cacereño afincado en Cataluña Javier Cercas (1962), apoyada en menciones a su adaptación cinematográfica por Daniel Monzón (2021). El autor que diera el salto a la fama con *Soldados de Salamina* (2001), ya había transitado por los años de la Transición como ambiente literario en *Anatomía de un instante* (2009). Si no acabado al menos sí manido e hipercomercializado el contexto de la Guerra Civil, la moda literaria de la que habla Becerra Mayor (2015), muchos escritores, entre ellos Cercas, han sabido diversificar la ubicación temporal de sus historias. Si una opción se encontró en explotar los años de preguerra (el reinado de Alfonso XIII y la II República), con especial éxito en el sector audiovisual, la novela, incluyendo las de Cercas, ha encontrado un filón en la revisión (y a veces desmitificación) de la Transición, en especial aquellos autores que la vivieron en su infancia y juventud (el propio Cercas, Cristina Fallarás, Belén Gopegui, Benjamín Prado, Ignacio Martínez de Pisón, del Molino, Antonio Orejudo, Rafael Reig, Rosa, Sanz), gesto repetido desde el ensayismo (académico y literario) hasta la política y su cuestionamiento del Régimen del 78.

Las leyes de la frontera es, tomando las palabras de Gómez Trueba (2009: 70), un "producto 'Cercas'" en el que el autor vuelve a los dominios en que se siente cómodo, que son los de la autoficción (Gómez Trueba, 2009) o, si se prefiere, de la metaficción (Ródenas de Moya, 2020: 70-82): un escritor experto en relatos reales, correlato del autor empírico, va componiendo a través de entrevistas la supuesta biografía de un quinquí catalán, el *Zarco*¹, desde su mocedad en los 70 hasta el declive ya en el siglo XXI. Así pues, con una técnica tan cervantina como posmoderna, la narración de los hechos se sustenta en el propio proceso de escritura (Pozuelo Yvancos, 2019: 664).

Sin embargo, es sintomático que la adaptación cinematográfica huya de ese interés meta-creativo y se centre casi en exclusiva en la primera parte de la novela², dando pie a una película

¹ La elección del nombre viene motivada por el segundo apellido de la actriz de incierto destino Berta Socuéllamos Zarco, que encarnó a Ángela en la película de inspiración quinquí *Deprisa, deprisa* (1981) de Carlos Saura. El director oscense ya se había acercado a la realidad de la delincuencia juvenil en su primer largometraje, *Los golfos* (1960), lo que le permitió adentrarse en este subgénero en el que son más conocidos José Antonio de la Loma o Eloy de la Iglesia, pero por el que transitaban otros directores, algunos de renombre, como Pedro Almodóvar, Montxo Armendáriz o Vicente Aranda.

² La trayectoria de Monzón, incluyendo sus aclamadas *Celda 211* (2009) y *El Niño* (2014), asociables a esta cinta, se caracteriza por abordar la delincuencia, incluyendo la juvenil, la droga y la cárcel, por lo que tampoco debe

que, sin el frescor de las originales³, cuaja una suerte de cine neoquinqui o, al menos, émulo de las cintas dirigidas por de la Loma o de la Iglesia, pero desde postulados del cine comercial. La novela, al margen de esa fórmula de confianza de Cercas, permite reconstruir el relato urbano de una ciudad catalana, en este caso Gerona, desde los 70 hasta los 10, con sus consabidos cambios. Al centrarse en este aspecto, salta a la vista la importancia fundamental que tiene en la obra el espacio; la preocupación por aportar nombres de locales concretos, calles, barrios y áreas, urbanizaciones, obsesión que en momentos puntuales evoca a la figura de un *flâneur* de ritmo trepidante, denota una muy especial preocupación por la geografía urbana o, como señaló Ahmed Khalifa (2015: 79), Cercas hace un hincapié muy concreto en el ambiente.

El tratamiento del espacio en la novela se convierte aquí en objeto de estudio. Se busca defender que la novela retrata los barrios y los arrabales de Gerona en los 70 (primera parte de la novela) con un aura premoderna y exótica, lo que permite un contraste con la segunda parte en la que se muestra una Gerona renovada, ya sí moderna, gentrificada, pero en la que las áreas pobres mantienen aún ese regusto premoderno. En paralelo, los personajes sufren una evolución similar. En primer lugar, como sujetos orientalizados y cargados de atributos de influencia romántica, para en segundo, desmitificarlos y reinscribirlos en las coordenadas del realismo. Asimismo, los narradores homodiegéticos, en especial Ignacio Cañas, *Gafitas*, con una perspectiva subjetiva y, por tanto, poco fiable que va de la visión épica, edulcorada e idealizada de su propia juventud a la tampoco muy fiable de su madurez. Esta se acompaña de la de dos personajes más, el inspector Cuenca y Eduardo Requena, director de la prisión, que complementan la descripción de Cañas del espacio en su proceso de modernización.

2. EL BARRIO COMO ESPACIO PREMODERNO

2.1. Caracterización del espacio en la primera parte

El “Cambio” que prometió Felipe González en las elecciones de 1982, consideradas fin de la Transición, acabaría convirtiéndose en un cambio real y tangible en una amplia variedad de aspectos que llevaron a la plena modernidad al país, culminando un proceso empezado por los planes desarrollistas en la dictadura y que para los años 70 estaban aún en marcha. Los espacios urbanos no serán ajenos a ese proceso, como se plasma en la novela de Cercas.

La ubicación en Gerona, más allá del obvio vínculo biográfico con el autor, lleva al lector a un espacio que la tradición considera más atrasado que las capitales y grandes urbes, la ciudad pequeña o, en vulgo, las provincias. El surgimiento de las grandes megalópolis desde los años 60, caracterizadas por los rascacielos y la proliferación de autovías y otras grandes carreteras como símbolo (Frampton, 1983: 17), es ajeno a la Gerona del verano de 1978 en que se ambienta *Las leyes de la frontera*. Lo más parecido a esa urbe moderna son las construcciones de altos bloques de viviendas, algunos auténticos pisos colmena, como en el que mora el adolescente *Gafitas*. Ese espacio urbano al que todavía no han alcanzado las transformaciones de la modernidad es el espacio que interesa en la novela, pues es en él donde tienen cabida sus

sorprender la elección de la novela, de su primera parte sobre todo, que le permite manejar sus temas habituales, sin obviar, aunque sea muy al final del *film*, la penitenciaría.

³ Sin profundizar de manera exhaustiva, el contraste entre el cine quinqu original de los 70 y 80 y el neoquiqui, como se ve en la película de Monzón, es palpable a simple vista. Con la excepción de *Criando ratas* (2016) de Salado, los medios disponibles y la calidad material es incomparable, pues dota a las originales de ese halo cutre, de bajo presupuesto, frente a películas con una dotación económica impensable para de la Loma o de la Iglesia. Un buen ejemplo es el sonido, casi siempre doblado en el cine quinqu (Whittaker, 2020) y de excelente calidad en el actual (a veces simulando esa menor calidad, con excepciones puntuales prescindiendo de ella). O, como salta a la vista, existe una palmaria diferencia entre los quinquís que se interpretaban a sí mismos o los actores no profesionales buscados en los barrios, con su expresividad, atuendo y aspecto característicos, frente a los quinquís algo impuestos y artificiales que encarnan actores profesionales, jóvenes, guapos y caracterizados como Marcos Ruiz, Chechu Salgado y Begoña Vargas en la película de Monzón.

personajes. El contraste con la presencia en la novela de Barcelona, la gran megalópolis moderna de la región, es palmario. Las alusiones a la Ciudad Condal son de todo punto secundarias, por no decir marginales y prescindibles, y poco relevantes, lo que no hace sino dar una pista del espacio aún no del todo moderno en el que se ubica al lector.

La narración del inspector Cuenca, pese a estar influida en un inicio por la idealización de su lectura de la *Gerona* galdosiana,⁴ presenta la urbe en los 70 como “una ciudad húmeda, oscura, solitaria y cochambrosa” (Cercas, 2021: 78). Dentro de esta hay diferentes áreas, separadas por su consiguiente frontera simbólica de clase y estatus social (Pozuelo Yvancos, 2019: 646) que da título a la novela. *Gafitas* es claro respecto a esto en su descripción, que con buena estrategia se coloca muy al principio de la obra: los barrios de los alrededores eran de charnegos y “[a]llí se aglomeraba la escoria”, pero había zonas más depauperadas como la que alojaba a Tere y el Zarzo, que moraban “con la escoria de la escoria, en los albergues provisionales” (Cercas, 2021: 16) y que encontraban su lugar habitual en el barrio chino, que, según Cuenca, era el “sitio más húmedo, más oscuro, más solitario y más cochambroso” (Cercas, 2021: 78) de la ciudad.

El barrio chino se dibuja desde la nostalgia con un aura entre el mito y lo irreal, que encuentra un eco claro en el plurisignificativo título de la primera parte, “Más allá”. Por un lado, recuerda el urbanismo distópico de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) en el que el centro de la ciudad, al menos una parte, otrora espacio de las élites, ha sido poblado por clases desfavorecidas mientras que sus pobladores originales pasan a morar en espacios lejos de ese centro (como la urbanización en que *Gafitas* colabora por primera vez con la banda del *Zarco*), representado su decaimiento. Si en la película de Scott la sociedad que colapsa es la de la era postindustrial (Bruno, 1987: 63), en la novela de Cercas es una que no ha sido capaz de alcanzar el desarrollo esperado desde los tiempos finales del Franquismo, que fomenta el surgimiento de personajes como el *Zarco* y los miembros de su basca, por usar el término del momento.

Por otro, el chino se describe enfatizando el mal gusto. En palabras de Ahmed Khalifa, “[c]ada vez que se menciona El Chino, el autor hace una descripción tan expresiva de este barrio, que nos produce asco el mero hecho de leerla” (2015: 79). La descripción de Cuenca sigue ese patrón: “El chino no era solo un puñado de manzanas de edificios viejísimos que formaban una telaraña de calles estrechas, malolientes y sin luz [...]” (Cercas, 2021: 78-79). Incluso la primera visita de *Gafitas* al barrio se centra en esos aspectos poco higiénicos y escatológicos: huele mal, a basura y orina, los edificios tienen un aspecto decadente de construcciones decrepitas, en un claro guiño a ciertas narrativas distópicas, y está poblado por ancianos pobres, jóvenes quinquis y patibularios, todos ellos fumando y bebiendo:

[...] al dejar a la derecha la iglesia de Sant Fèlix y entrar en la calle de La Barca, comprendí que había llegado al chino. Lo comprendí por la peste a basura y de orina que subía como una vaharada espesa de los adoquines recalentados bajo el sol de la siesta; también por la gente que había en el cruce del Portal de La Barca, apurando la sombra mezquina que arrojaban las fachadas de aquellos edificios decrepitos: un viejo de mejillas chupadas, una pareja de adultos patibularios y tres o cuatro quinquis veinteañeros, todos fumando y sosteniendo vasos de vino y quintos de cerveza. (Cercas, 2021: 40)

⁴ Cuenca, como narrador, está emparentado con *Gafitas* como un narrador muy subjetivo que pasa por un proceso de idealización similar. Asume su visión idealizada de Gerona en su juventud y la justifica por el idealismo y novelaría propias de la mocedad (Cercas, 2021: 35). Encuentra su ídolo en la figura del general Álvarez Castro, un patriota y un héroe casi mitológico digno de toda admiración (Cercas, 2021: 36-37). En un arco narrativo similar al de *Zarco-Gafitas*, aunque muchísimo más abreviado, el mito acaba cayendo. En su lugar, él mismo se yergue como un nuevo héroe para la ciudad. Se atribuye haber contribuido a las mejoras de la ciudad, debe entenderse que a ayudar a llevar la ciudad a la modernidad, erradicando a los quinquis y otros delincuentes, lo cual es motivo de orgullo para el policía (Cercas, 2021: 38).

Esta descripción casi feista y el regodeo en los aspectos menos atractivos y más desagradables del barrio tienen como fin dar al lector una imagen opuesta, un contraste claro, a la productividad propia y a la si no asepsia sí mayor higiene de un entorno moderno y tardocapitalista. Lo que en el chino es inmundicia, decadencia y haraganería, en el espacio capitalista ideal sería pulcritud, innovación y laboriosidad.

Lejos de lo esperable, para el adolescente *Gafitas*, lo que se encuentra al otro lado del río Ter no es la decadencia, ni siquiera el espacio urbano hostil que es y que se ejemplifica en la incapacidad de entenderse entre Tere y *Gafitas* en plena conversación mientras pasa un tren (Cercas, 2021: 50), sino un “paseo por el lado salvaje” y “un mundo que no guardaba ninguna relación con el que [él] conocía” (Cercas, 2021: 50). Esta concepción es la clave para entender el barrio chino como un espacio exótico y desconocido. En una línea similar se encuentra la lectura de Ríos Carratalá (2014: 44), que entiende *Las leyes de la frontera* como un *western* de los suburbios, identificando en la película *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962) la fuente del triángulo que se establece entre los personajes de la novela. Asumiendo esta interpretación, el espacio exótico, catalogado con el epíteto salvaje y, en suma, orientalizado (Said, 1990) del Oeste americano se transpone con similares características al barrio chino gerundense, pero también en sus personajes, en especial en Tere y el *Zarco*, como se verá en el próximo apartado.

Este *western* suburbial no solo cuenta con río, tren, prostitutas, banco que asaltar, armas o el motivo del desplazamiento vertiginoso, al estilo de la expresión que da título a *Deprisa, deprisa*, en Seat 124 en vez de a caballo. La típica cantina ha sido sustituida por el bar La Font. La descripción de su parroquia, cuajada de *freaks*, personajes anacrónicos y buhoneros busca pretendidamente recalcar el carácter premoderno del entorno, de fuerte raigambre en el costumbrismo decimonónico y su gusto por este tipo de personajes populares en los márgenes de la sociedad, y que irán desapareciendo a lo largo del fin de siglo⁵. Todo ello puede observarse en esta larga pero ilustrativa cita:

[...] Con algunos de ellos hice alguna amistad, sobre todo con el Córdoba, un hombrequito escuálido y tocado con un sombrero de fieltro, siempre vestido de negro y siempre con un mondadientes en los labios, que a menudo me invitaba a cervezas mientras conversábamos sobre cosas del chino; pero también hice amistad con una vieja prostituta comunista llamada Eulalia, que nunca levantaba sus copazos de anís sin brindar por la salud de la Pasionaria y por la muerte del traidor de Carrillo; o con un vendedor de pipas, cacahuetses y caramelos llamado Herminio, que aparecía por La Font sobre todo los fines de semana y se ponía a hablar de toros y a recitar versos en un catalán imposible y a pronosticar el fin del mundo y la invasión del planeta por los extraterrestres, antes de pasar por los burdeles ofreciendo sus chucherías en un cesto de mimbre; o con un par de vendedores de baratijas y ropa interior femenina de los que nunca supe el nombre o lo he olvidado, dos hermanos gemelos que llegaban después de comer en los restaurantes del centro, gordos, congestionados y sudorosos, con dos caliqueños en la boca y dos maletas remendadas

⁵ La descripción de *Gafitas* recuerda mucho a los personajes del barrio El Raval de Barcelona, cuyo desmantelamiento, y consiguiente fin para la agrupación de esas personas, que reflejó el director catalán José Luis Guerín en su documental merecedor de un Goya *En construcción* (2001). A diferencia de Guerín, que busca si no un lamento implícito por la gentrificación sí una loa al plano físico de la ciudad y sus moradores (Loxham, 2006: 34), en la novela estos personajes tienen una función caracterizadora del espacio y, como mucho, una voluntad de entretenimiento o fascinación del lector, casi de atracción (de ahí que antes se empleara el anglicismo *freak* en su sentido etimológico). En la misma línea, los personajes del General y su mujer se presentan como seres en el filo de lo verosímil: exagerados y fuera de lo ordinario. Todos estos personajes se reducen bastante en la película de Monzón, que, acorde a su personal estilo, prefiere recrearse en lugares y personajes más sórdidos, próximos a un realismo sucio, como el lupanar y sus prostitutas.

en las manos, y que se marchaban a la hora de cenar alardeando a voz en grito de haber vendido sus mejores piezas. (Cercas: 2021: 87)

Esta caracterización premoderna llega a su culmen en los albergues que habitan Tere y el *Zarco*. Albergue no es más que un eufemismo tras el que se ocultan unos barracones al límite del chabolismo y que no pasan de ser infraviviendas. Son el entorno nativo del quinquí setentero y ochentero, “periferias aisladas de la vida pública y pobladas por edificaciones construidas a golpe de especulación para las clases bajas que suponen buena parte de la mano de obra barata de las grandes urbes en esos años” (González del Pozo y Laborda Barceló, 2016: 28). Sin embargo, en la cosmovisión adolescente de *Gafitas*, han sufrido una distorsión paralela al chino, convirtiendo la indigencia de la periferia en imaginación romántica; distorsión literaturizante que afecta también a los jóvenes charnegos de su barrio, que adornan los albergues con una “imagen épica de un refugio en tiempos inhóspitos, y estoy seguro de que tenía un aliento prestigioso de novela de aventuras” (Cercas, 2021: 17). Solo al final de la primera parte, cuando *Gafitas* va a buscar a Tere después de su huida, reconoce esta esa deformación de la realidad⁶, lo que da paso en la segunda parte a una visión más realista y desmitificada:

[...] yo tenía una idea vaga y legendaria de los albergues, adornada con románticas sugerencias de novelas de aventuras, y ninguna de las anécdotas y comentarios que aquel verano había oído sobre ellos en la basca del *Zarco* había hecho nada para desmentirla; al contrario: esas historias habían sido un carburante perfecto para que mi imaginación añadiera a los albergues tintes épicos de bandoleros honrados de serie de televisión japonesa. (Cercas, 2021: 168)

No es baladí la adjetivación ni el empleo del término bandolero. Legendaria, romántica, novelesca, mitificada, épica, así es la descripción de *Gafitas* adolescente que, de no ser por su incorporación a la banda, parecería propia de un viajero romántico por la España del XIX. Sus compañeros de fechorías, en especial el *Zarco*, se presentan como bandoleros honrados, compartiendo la plasmación cultural del quinquí de los 70 y 80. No puede olvidarse, y el ejemplo es claro, que Juan José Moreno Cuenca, el *Vaquilla*, inspiración del personaje del *Zarco*⁷, es descrito en la canción laudatoria de Los Chichos como un bandolero alegre. Un guiño más a la construcción romántica del espacio, visto como el salvaje Oeste o como la más próxima Sierra Morena, pero también unos personajes afiliados casi por genética a Luis Candelas, Diego Corrientes o José María Hinojosa, el *Tempranillo*, que como el *Zarco* delinquen para resarcirse de las injusticias sociales (Cardinale, 2008) y que, entre 1976 y 1978 cuando se ubica la trama, habían sido llevados a la pequeña pantalla en la exitosa serie *Curro Jiménez*. Aunque la serie cuya presencia es reiterativa en la novela es la japonesa *La frontera azul* (1973, emitida en España en 1978)⁸, el correlato con la serie española es palpable.

⁶ La película de Monzón es muy gráfica en ese contraste. La representación de los albergues, hábilmente dispuesta al final de la cinta, supone un cambio estético, incluso de paleta, y de *atrezzo* destinado a marcar una fuerte confrontación de realidades. Todo el desmantelamiento del personaje romántico que es Tere que en la novela se ejecuta a lo largo de la segunda parte, se condensa en la película en una única secuencia llena de miseria y con una Tere (Begoña Vargas) en su atmósfera familiar que para *Gafitas* (Marcos Ruiz) y el espectador supone un golpe de realidad frente al regusto épico que exhala la narración previa de las tropelías de sus jóvenes protagonistas.

⁷ Sin negar que sea el *Vaquilla* la influencia principal para el personaje, el *Zarco* bebe de varios quinquís de fama que pasaron por el cine del momento, algunas de cuyas escenas se recrean en la novela (el beso entre Tere y *Gafitas* apoyados en un coche mientras el *Zarco* y sus secuaces desvalijan un chalé). A manera de ejemplo, es imposible no pensar en el binomio de la Iglesia-José Luis Manzano, cuyos pormenores han sido expuestos en detalle por Fuenbuena (2021), cuando la novela habla del supuesto director homosexual, Fernando Bermúdez, que realizó las películas del *Zarco*.

⁸ La comparación con las orillas del Liang Shan Po de la serie profundizan en la idealización del espacio y sus moradores. Como los quinquís, los proscritos chinos que se refugian en las inmediaciones del río para luchar contra

En suma, los albergues son creados desde el exterior por el joven *Gafitas* dando pie a una imagen esencializada y platónica (Said, 1990: 61), en la que Tere, el *Zarco* y los miembros de la basca son un ente uniforme, más o menos iguales (Said, 1990: 60), una mera representación que no un retrato natural de su verdadero ser y naturaleza (Said, 1990: 41), por tanto, en última instancia, un estereotipo de inspiración romántica.

El lado opuesto del espectro socioeconómico está encarnado en la némesis de *Gafitas*, su acosador escolar, Batista. Al igual que con los demás personajes, aunque menos elaborado, no es trivial que buena parte de su caracterización se base en el espacio, en su caso marcado por la pujanza inmobiliaria. De su familia, arquetipo de las aspiraciones de la burguesía tardocapitalista, se dice al lector que dispone de piso en una zona del ensanche, casas en playa y montaña y un local para su esparcimiento (Cercas, 2021: 19). A la postre, Batista pasará, como los demás personajes, por varios estadios desde burgués, luego *yuppie*, hasta el CEO de éxito de la segunda parte de la novela, siguiendo el modelo del ciudadano de las nuevas clases dominantes que empezó con el desarrollismo franquista, cuajó en los 70 y marcó las características del sistema de élite socioeconómica de la Postransición (González del Pozo y Laborda Barceló, 2016: 20-21).

Las viviendas vacacionales, como aquellas de las que disfruta la familia de Batista o como la que dará cobijo a los Cañas, padre e hijo, tras la huida del joven, tienen también un papel relevante en la novela. Frente a la naturaleza premoderna del chino o de los albergues, las urbanizaciones en las afueras (recuérdese lo dicho de su naturaleza en ciertas ficciones distópicas) se convierten en espacios modernos. Para algunos, pasa a convertirse en vivienda habitual, haciendo del carácter aislado de estas viviendas la apoteosis del individualismo capitalista. La novela de Cercas las retrata asociándolas con el por entonces incipiente fenómeno del veraneo masificado. No en vano, el paseo por el lado salvaje de *Gafitas* empieza ayudando a la banda del *Zarco* en una de estas urbanizaciones y termina en una casa de veraneo. Pese a que la novela está más interesada en los espacios de las clases desfavorecidas, estos entornos se plantean dentro de lo que Augé denomina no-lugares (2008), espacios de tránsito marcados por el comercio, en este caso el del ocio, y que no generan identidad, aunque pueda concederse que sí un vínculo de clase. Solo los privilegiados pueden permitirse poseer o alquilar estas viviendas que son despojadas y expoliadas por los jóvenes quinquis de *Las leyes de la frontera*.

La discoteca como espacio literario y cinematográfico tiene un tratamiento similar. Bien sea Marocco, bien sea Rufus, están alejadas de la población, en el caso de la primera una urbanización que ya está de por sí fuera de la ciudad. Son un espacio de tránsito marcado por el consumo. Aunque podría argumentarse que de ella emana una cierta identidad, Tere y Cañas adultos volverán a escuchar la música de aquella discoteca, esta no va más allá de una identificación con la juventud y tiene más que ver con la música en sí que con las salas de fiestas. Como ejemplo, *Gafitas* describe así Rufus: "Allí iban los charnegos y los quinquis de la ciudad y allí, según supe más tarde, acababa la basca cada noche, o casi cada noche. Fue la primera discoteca en la que entré, aunque si ahora me pidiera que se la describiese sería incapaz de hacerlo" (Cercas, 2021: 72). Más allá de que el efecto de las drogas nublara la perspectiva y recuerdo de *Gafitas*, esa sensación de espacio genérico, sin identidad propia, destinado al consumo de esparcimiento, se debe a su naturaleza de no-lugar. Un edificio al que ir con amigos, incluso con esas "amistades" nocturnas y efímeras que se acaban de conocer, así ocurre en la novela, sin la necesidad de forjar un vínculo duradero. Un espacio, como la urbanización, moderno y tardocapitalista, por el que el *Zarco*, Tere o *Gafitas* transitan, pero que por su naturaleza moderna no les pertenece y cuyas dinámicas entre personas les son ajenas: frente a la unidad de la basca, el anonimato de la discoteca.

una tiranía política impuesta e ilegítima (Cercas, 2021: 77) están emparentados, al menos en sus fines y características, con los bandoleros románticos, situándolos en las coordenadas de la evocación exótica y oriental.

2.2. Caracterización del espacio en la segunda parte

Frente a todo ese “Más allá”, remendado el título, el “Más acá” de la segunda parte de la novela, no solo es un concepto temporal más próximo al presente de la diégesis en que Cañas, Cuenca y Requena rememoran el pasado ante el escritor que los entrevista. Es también un más acá espacial en el que se presentan al lector los cambios operados en el rostro de la ciudad. Así, siguiendo la lectura de Pozuelo Yvancos, las marcadas diferencias en el espacio urbano entre la primera y la segunda parte se hacen con el propósito de recalcar la transformación de Gerona y de España en su conjunto (2019: 647).

Lo que en la primera parte era una ciudad de *western*, volviendo a la idea de Ríos Carratalá, en la segunda su estructura se ha desmontado para dar pie a la ciudad moderna. El chino se gentrifica, los albergues se convierten en un parque, los pisos de charnegos se aburguesan y los desheredados son, de nuevo, desterrados a otras zonas más liminares y periféricas. El Cañas adulto, antes *Gafitas*, resume así el cambio urbano al que se llegó a finales de los 90 y en el nuevo siglo:

[...] había cambiado por completo la ciudad. En aquella época Gerona había dejado de ser la ciudad de posguerra que era todavía a finales de los setenta para convertirse en una ciudad posmoderna, un lugar de postal, alegre, intercambiable, turístico y ridículamente satisfecho de sí mismo. [...].

[...] En cuanto al barrio chino, no había sobrevivido a los cambios de la ciudad; pero, a diferencia del barrio de La Devesa, que se había convertido en un barrio burgués, el chino se había convertido en un barrio privilegiado: donde veinte años atrás pululaba la chusma de la ciudad por callejones apestosos, bares mugrientos, burdeles decadentes y tabucos sin luz se abrían ahora placitas coquetas, bares con terraza, restaurantes chic y áticos reformados por arquitectos de moda donde vivían artistas de paso por la ciudad, millonarios extranjeros y profesionales de éxito. (Cercas, 2021: 186-187)

Un retrato que, salvando las distancias con una ciudad como Las Vegas, evoca el simulacro urbano posmoderno como lo plantea Baudrillard (2005). Que se trate de una ciudad de postal e intercambiable enfatiza que el lugar ha dejado de existir y de él solo permanece un gesto fingido, la simulación. La ciudad se ha convertido en un parque temático para turistas adultos en el que el consumo, inmobiliario y hostelero sobre todo, es el protagonista. Si en la primera parte la visión romantizada de *Gafitas* ha convertido el barrio chino en un espacio irreal, la postmodernidad, y con ella el neoliberalismo y la gentrificación, ha transformado la ciudad en otro lugar irreal en el que el dinero fluye con fruición para beneficio de unos pocos. En términos prácticos, esto se traduce en gentrificación: el Ayuntamiento aprovecha la decadencia del chino para “limpiarlo”, desahuciar a sus moradores y convertirlo en “la zona más elegante de la ciudad, un sitio donde ya solo hay restaurantes de moda, tiendas chic, áticos para ricos y tal” (Cercas, 2021: 79). Como se encarga de recordarle el escritor con el que habla, y más adelante Tere cuando le dice “Joder, Gafitas, casi te vas a vivir a La Font” (Cercas, 2021: 220), un ático como aquel en que el abogado triunfador Ignacio Cañas posee en la zona. No solo culmina el arco de evolución del personaje del joven *Gafitas* al adulto Cañas, sino que con él la ciudad ha avanzado hacia la modernidad y el chino hacia la gentrificación.

La modernización de la ciudad no supone ni una erradicación de la pobreza ni una reconversión homogénea. Tere será la excusa para exponer al lector a esa cara be de la bien pagada de sí misma Gerona y contraposición a la vida burguesa de Cañas. Lo que en el verano del 78 eran albergues, son en las primeras décadas del siglo XXI viviendas de ínfima calidad que forman vecindarios en lo que en el pasado eran zonas rurales o poblados próximos a la ciudad y que esta asimila. Volviendo a los rasgos simbólicos que da Frampton para la mega-

lópolis moderna, la autovía y el rascacielos (1983: 17), en el espacio que habita Tere estos elementos han llegado en una suerte de versión de bajo coste. Así, su casa en los arrabales de Salt, un municipio de por sí liminar respecto a Gerona capital, se sitúa “cerca ya del puente de la autopista y la carretera de Bescanó, en un bloque de pisos plantado en un solar sucio de cascotes y hierbajos” (Cercas, 2021: 346), en un apartamento minúsculo, frío y desapacible (Cercas, 2021: 347). Este es el único momento en que aparece una velada denuncia de la precariedad de las viviendas con dimensiones más propias de zulo que de morada digna que sí que han explotado con más suerte y tono reivindicativo las narrativas de la crisis mencionadas en la introducción.

Sin embargo, la mirada de Cañas adulto está manchada por un filtro burgués del que carecía la perspectiva adolescente de *Gafitas*. La siguiente vivienda de Tere, en el barrio Font de la Pòlvora, se tiñe de una mirada condescendiente, romantizada, que trata de ver la parte alegre de las míseras vidas de sus habitantes:



El barrio me produjo la misma sensación de siempre, una sensación de pobreza y suciedad enquistadas; pero la gente, que abarrotaba las calles, parecía contenta: vi un grupo de niños saltando sobre un colchón polvoriento, varias mujeres probándose los vestidos que rebosaban de una camioneta, un grupo de hombres fumando y palmeando una rumba. (Cercas, 2021: 368)

En este fragmento, que retoma el regusto costumbrista decimonónico de las descripciones del chino en la primera parte, no se quiere realizar un ejercicio de crítica social, solo mostrar el entorno depauperizado desde un prisma burgués que distorsiona la miseria para convertirla en una característica inamovible al estar enquistada, pero no necesariamente negativa si se tiene en cuenta el contento que los moradores del barrio emanan. De igual manera, sin atisbo de denuncia, la descripción de las vistas desde la casa de Tere vuelve a buscar rasgos premodernos que caractericen un lugar fuera de la ciudad aunque pertenezca a ella a nivel oficial. En claro contraste con las urbanizaciones, también alejadas del núcleo urbano, estas islas de pobreza mantienen un aura del pasado llenas de suciedad, espacios a medio construir como el descampado e, incluso, animales fuera de lugar en un entorno que se supone ciudadano:

A través de los cristales sucios se veían las traseras de un par de bloques de pisos donde se acumulaban montones de basura y trastos inservibles, unos niños jugando al fútbol en un descampado, y más allá, sujeto por una cuerda a un poste, un caballo percherón pastando en un prado; unas nubes rocosas y oscuras cerraban el cielo. (Cercas, 2021: 369-370)

Esta imagen que busca resaltar los aspectos que en una ciudad estarían fuera de lugar (la basura y trastos, el descampado, el fútbol sobre tierra en vez de una pista deportiva, el caballo) se une a la pregunta de Tere a Cañas de cómo ve el barrio. La respuesta del abogado es tan concluyente como iluminadora: “La ciudad cambia, pero esto siempre sigue igual” (Cercas, 2021: 370). Siguiendo esta respuesta, que se apoya en todos los elementos fuera de lugar descritos, se niega *de facto* a estos entornos su pertenencia a la ciudad de postal postmoderna en que se ha convertido Gerona y posiciona al espacio que ocupan las clases pobres en un estado de suspensión en la premodernidad, de modo que no solo padecen el forzado destierro físico a estos arrabales donde no afeen la foto de postal, sino también un exilio simbólico de una modernidad que les es negada.

3. PERSONAJES ORIENTALIZADOS

La caracterización del espacio, en especial en la primera parte, a la manera del *western*, premoderno y orientalizado, necesita de unos personajes acordes para mantener la coherencia de la narración. El *Zarco*, como bandolero peligroso que oferta unas vivencias desconocidas a *Gafitas*, y Tere como *femme fatale* adolescente cumplen ese papel en la primera parte de la novela, coincidiendo con las descripciones más romantizadas del Cañas pospúber. El fin de la primera parte marca, de hecho, una ruptura con esa idealización, ya que *Gafitas* termina por procesar lo ocurrido aquel verano y de sumirlo en la irrealidad mientras toma consciencia de que él “pertenece al otro lado del río y que las aguas de la frontera azul ya habían vuelto a su cauce” (Cercas, 2021: 171). Esa vuelta al cauce de las aguas es la que da paso al Cañas adulto y al giro que supone la segunda parte respecto a la primera.

La construcción del *Zarco* parte en gran medida del cine quinquí en el que acabará triunfando. Como el personaje, los originales *Vaquilla*, *Torete*, *Pirri*, *Jaro* o el precedente de todos ellos, Eleuterio Sánchez, *Lute*, se convierten en personajes de un cine que “permitía al público romantizar y colocar a estos personajes dentro de un halo de exotismo que atraía a la gran pantalla” (González del Pozo y Laborda Barceló, 2016: 29-30). En este sentido es clara la propopografía que del personaje hace *Gafitas* en su primer encuentro: “Me miraba con unos ojos muy azules, hablaba con voz ronca, llevaba el pelo partido por una raya central y vestía una ajustada chupa vaquera sobre una ajustada camiseta beis” (Cercas, 2021: 24). Con su indumentaria lo ubica dentro de la moda del momento, pero exotiza al personaje con el tono azul de los ojos y le aporta un cierto malditismo con su voz ronca. El Cañas adulto de la segunda parte confiesa que “en el fondo [él] mismo [tuvo] una visión del *Zarco* candorosa y mitificada, ridículamente romántica” (Cercas, 2021: 339-340). Esta mirada, influida por la cinematografía, marca la primera parte y solo en muy contadas ocasiones deja entrever el giro que tendrá lugar en la segunda. Incluso un narrador no influido por esa idealización como es Cuenca, concede al *Zarco* ser el quinquí por excelencia de España y admite su excepcionalidad. Según el retrato de Cuenca, no era “uno de tantos gallitos de extrarradio corriendo a toda prisa hacia ninguna parte o uno de tantos quinquís adolescentes incapaces de escapar a su destino de quinquís...” El *Zarco*, siendo eso, es mucho más, pues le diferencia “aquel punto de serenidad, aquel punto de frialdad” (Cercas, 2021: 82-83). Se dota así al *Zarco* de la primera parte de unas características temibles, peligrosas que no dejan de ser una representación orientalizada (Said, 1990: 86).

No solo el orientalismo, emparentado por otra parte con la novela europea romántica, hacen del *Zarco* un personaje de corte romántico. El personaje, tras incorporarse al estrellato cinematográfico del momento, pasa por un proceso de mitificación. Es este un antihéroe, un maldito y un renegado del sistema. El cine consigue elevar a la categoría de héroe de barrio a delincuentes juveniles y desterrados sociales (Pascual Pérez, 2016: 91). Desde la literatura, el personaje queda como un satélite de la literatura picaresca, con una adscripción más directa, como se dijo, a una versión actualizado de un bandolero justiciero de obvia raigambre romántica (Pascual Pérez, 2016: 92-93). Desde estas coordenadas culturales, como explican Pozuelo Yvancos (2019) y Amezcua (2021), se hace del *Zarco* un mito y una leyenda.

Del mismo modo, la tendencia de Cercas de dar protagonismo en su obra al azar (Pozuelo Yvancos, 2019: 650), entendido desde su dimensión trágica (*Soldados de Salamina, Anatomía de un instante*), es propicia para un personaje de estas características. No solo el azar, el determinismo romántico será empleado para describir al *Zarco* en la segunda parte. Para Ríos Carratalá, “[el] autor se sitúa con su novela en las antípodas de [la] mitificación” (2014: 50). Sin embargo, esta operación se lleva a cabo en la segunda parte y para poder completarse ha sido preciso crear en la primera ese personaje romántico, al bandolero peligroso del barrio que

parece vivir en el salvaje Oeste⁹. Incluso en los comienzos de “Más acá” resuena el eco romántico del personaje. Sus problemas con los funcionarios de prisiones y sus consecuencias en forma de castigo se justifican en que “había vivido en permanente rebeldía contra su reclusión y contra las condiciones de su reclusión” (Cercas, 2021: 205). En suma, sigue representándose como un antihéroe rebelde.

En ese punto de la narración, el Cañas adulto que visita al *Zarco* en la cárcel deconstruye ese aura y ve con claridad que tras la arrogancia del preso solo se esconde su debilidad, inferioridad, fragilidad y desvalimiento (Cercas, 2021: 211). Siendo consciente de la propia romantización a la que ha sujeto al personaje, es capaz de proyectarla al exterior para la defensa de quien ahora es su cliente. Requena, director de la prisión, entiende que Cañas sabe que el antes héroe de barrio *Zarco*, en la segunda parte y de cara al público Antonio Gamallo, “no era ni una víctima de la sociedad ni un rebelde de película sino un completo cabestro, un cafre sin remedio” (Cercas, 2021: 241). Incluso un informe psicológico, que busca dar a la narración una verosimilitud basada en la autoridad científica, describe al *Zarco* así: “el informe hablaba del carácter manipular de Gamallo, de su temperamento refractario al trabajo y de su manía persecutoria” (Cercas, 2021: 237). Sin embargo, no es esa la caracterización prioritaria, sino que será la imaginaria romántica de rebelde y de maldito la que se ponga al servicio de la defensa.

Todo lo tocante a María, pareja y luego esposa del *Zarco*, se construye desde un prisma romántico. Ella misma ha pasado por un proceso similar al de *Gafitas* y al del lector en la primera parte, por un proceso de idealización que la segunda y el paso del tiempo acaban por desmentir. Su historia es una de “amor romántico” (Cercas, 2021: 233), no solo en el sentido de sentimental, sino en un plano más literal: es un amor con un sino trágico, predestinado a no poder consumarse de pleno nunca y que acaba mal, algo que el lector sabe de antemano.

La misión de María en la defensa por su marido pasa por romper con el mito del delincuente juvenil, con el más claro ejemplo del cambio del alias por el nombre de pila y el apellido, pero al mismo tiempo, de presentarlo con atributos propios de un héroe romántico marcado por el determinismo: “el *Zarco* era una persona noble y generosa, condenada por el azar de su nacimiento a una vida de delincuencia” (Cercas, 2021: 255), tal y como guioniza Cañas su defensa. El uso de estas propiedades convertidas en herramientas mediáticas no puede sostenerse más allá de su actuación ante los medios. El proceso de desmitificación de la segunda parte culmina cuando es el propio Gamallo quien niega ese determinismo. El rechazo en visperas de su muerte a la lectura que había hecho el joven *Gafitas* de Gerona similar a la narración épica de la serie *La frontera azul*, la negación de su persona como un bandolero honrado, la asunción de que las diferencias entre él y *Gafitas* no solo están marcadas por nacer en lados distintos del río y que la culpa de sus felonías no las tiene cómo le hizo la sociedad culminan el proceso de desmitificación y desromantización del personaje (Cercas, 2021: 341-342). Proceso que caracteriza la novela y que, más allá de otros asuntos obvios a primera vista, es el tema principal: la voluntad de romper con la nostalgia, la idealización, incluso la añoranza, del pasado visto desde el presente, en otras palabras, desterrar el mantra de que cualquier tiempo pasado fue mejor.

Tere sufre una evolución similar. La novela vuelve repetidas veces al hecho de que *Gafitas* acaba en la banda del *Zarco* en gran medida debido a la atracción por la joven. Su descripción trae a la memoria al personaje homónimo interpretado por Rosario Flores en *Colegas* (1982, Eloy de la Iglesia):

⁹ Al contrario que la novela, la película tiene un interés escaso en el proceso de desmitificación. Las breves secuencias anticlimáticas del final del filme rompen el encanto de la Tere exótica y luego permiten ver la decadencia del *Zarco* adulto (Chechu Salgado). De esta forma, se mantiene muy condensada la voluntad desmitificadora de la novela de Cercas, pero no se oculta que el interés principal está en revivir desde la nostalgia del presente al antihéroe romántico quinqué de la primera parte.

Como el Zarco, Tere era muy delgada, muy morena, no muy alta, con ese aire elástico de intemperie que gastaban los quinquis de entonces. Tenía el pelo liso y oscuro y los ojos verdes y crueles, y lucía un lunar junto a la nariz. Todo su cuerpo irradiaba una calma de mujer muy segura de sí misma, [...]. Vestía camiseta blanca y vaqueros y llevaba un bolso cruzado en bandolera. (Cercas, 2021: 24)

Como puede verse, es el retrato de una *femme fatale* orientalizada. Bella, de ojos crueles, manipuladora, indómita, lúbrica, en la joven Tere recaen todos los atributos de la mujer orientalizada con una feminidad tipo legendaria, rica, sugestiva y asociativa (Said: 1990, 221). Los bailes de Tere en Rufus, con la “la naturalidad con que el guante se adapta a la mano y el calor se desprende del fuego” (Cercas, 2021: 181), mientras la parte más voyerista de *Gafitas* se desata, bien podrían ser los bailes de una Salomé del extrarradio. Cargada de erotismo, su dimensión sexual juega también en el campo de lo orientalizado. El fantasma del incesto que planea sobre la novela y la posibilidad del adulterio son tabúes que solo pueden aceptarse en seres exotizados al asumirse como propios de su naturaleza ajena al canon de las buenas costumbres occidentales. La iniciativa de Tere en los dos encuentros sexuales con *Gafitas* en la primera parte, así como la deslocalización fuera del *locus amoenus* esperable en una narración europea marcada por la herencia ovidiana y del amor cortés, en la sordidez de un baño y entorno salvaje y asociado a lo primitivo de la playa, caracterizan una libertad sexual exótica desde parámetros burgueses¹⁰.

Si en el caso del *Zarco* el proceso de desmitificación es paulatino, con Tere es mucho más instantáneo. Según Cañas, cuando pasó el verano del 78 al pensar en Tere “solo recordaba a la quinqui doméstica, miserable y derrotada de la que había salido huyendo aquella tarde en el estercolero de los albergues”. Su reencuentro trae en un momento inicial y pasajero a esa Tere del pasado: “ahora la vi de nuevo como como la había visto por primera vez en los recreativos Vilaró y como la vi durante todo el verano: burlona, segura y radiante, la chica más guapa que había conocido en mi vida” (Cercas, 2021: 177). Desde aquí, se recurre a la misma técnica que con el supuesto hermano o primo, punto ciego que no se aclara, un proceso de desmitificación del amor adolescente y romantizado.

Con todo, retomando el tema del espacio, Tere es un personaje que se mantiene a lo largo de toda la novela dentro de un contexto urbano liminar y exótico. Se analizó en el apartado anterior como las sucesivas viviendas que ocupa se enclavan en entornos caracterizados como premodernos. Que para Cañas las casas de Vilarroja, también la de Tere, estén “como recién salidas de un pueblo andaluz de los años sesenta” (Cercas, 2021: 277) es un indicio claro de que, pese a la desaparición del tratamiento orientalista y exótico de Tere en la segunda parte, se mantiene un orientalismo del espacio que no solo nos lleva a Andalucía, ese pequeño Oriente dentro de nuestras fronteras sujeto a infinidad de clichés, sino más en concreto a la Andalucía rural supuestamente premoderna de Tardofranquismo¹¹.

Con la excepción de Cañas, son personajes incapaces de sobrevivir en un espacio moderno. María, pese a su carácter secundario, se lanza en brazos de la sociedad del espectáculo y el éxtasis de la comunicación propio de la sociedad postindustrial (Bruno, 1987: 67) sin

¹⁰ En esta lectura del exotismo erótico de Tere incide Ríos Carratalá, que reelabora a Mainer para interpretar la portada de la novela en esta clave. Allí la imagen que se ofrece de Tere es la de una joven atractiva, tentadora, sexual, incestuosa y traicionera, a la manera de las heroínas trágicas (2014: 67).

¹¹ Una técnica de caracterización similar se lleva a cabo con el General, que ejerce como perista y consigue las armas para la banda del Zarco. La suposición de que fue legionario, con el obvio vínculo a Andalucía y al Norte de África, las patillas largas y frondosas, como las de los personajes de *Curro Jiménez*, y el hecho de que vivía en “una casa de aire andaluz” (Cercas, 2021: 58) enfatizan un deseo de anclar al personaje en una premodernidad vinculada al estereotipo orientalizante andaluz. De manera similar, que uno de los parroquianos de La Font sea conocido como el Córdoba busca evocar al lector dicho cliché.

percibir que es el abrazo de un monstruo que requiere el sacrificio continuo de más como ella. En el caso de Tere, terminada la juventud y el flirteo con la delincuencia, despojada de su imagen exótica y orientalizada, se convierte en una “vida malgastada”, en un ser desposeído de identidad propia (muerto el *Zarco*, solo le queda desaparecer de la vida de Cañas), incapaz de manejarse en una modernidad líquida (Bauman, 2004) que la fuerza a encadenar empleos precarios y a habitar en los límites de la ciudad. Por último, el *Zarco* padece una suerte similar a María: desmontado el mito romántico de idealizado bandolero rebelde contra una sociedad injusta, alejado de la fama mediática que ese mito le grajeó a través del cine, incapaz de reinserción en la sociedad, solo puede abandonar el espacio, morir.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Las dos partes de *Las leyes de la frontera* funcionan como una estructura dual en la que opera un proceso de mitificación y desmitificación de la delincuencia juvenil de la Transición. La primera parte recrea el tratamiento romántico, orientalizante e ideal del buen ladrón forzado a delinquir por las injusticias de la sociedad, cifrado en la figura del *Zarco*. A esta le acompaña una *femme fatale* del mismo modo orientalizada, encarnada por Tere. La geografía urbana de la primera parte se pone al servicio de albergar estos personajes que el cine y la mitificación de la sociedad ha extraído de la realidad. De este modo, los barrios y los arrabales de Gerona en la década de 1970 se caracterizan por un exotismo paralelo al de los personajes y una esencia premoderna y decadente, a veces costumbrista de lo extraordinario.

La construcción de los personajes y su entorno pasa a desmontarse en la segunda parte para culminar con el objetivo de la novela, desmitificar el periodo y sus protagonistas. La Gerona gentrificada y sobremoderna es un simulacro al servicio del turismo, las clases dominantes y el consumo. Las clases desfavorecidas pasan a espacios todavía más al margen de la ciudad, ajenas a ella, en espacios degradados y casi insalubres, convertidas en “vidas desperdiciadas” incapaces de ser asumidas o incorporarse a una modernidad líquida. En esta nueva situación, con su entorno habitual de rasgos premodernos desaparecido, el quinquí pierde su identidad, desaparece o muere. En el plano de la creación cultural, como en la película de Monzón, solo tiene cabida como un objeto estetizado de consumo que sacia la demanda de unos héroes románticos que nunca lo fueron, pero que el cine encumbró y cuya *rentrée* en el panorama cultural ha encontrado una excepcional acogida para alimentar la nostalgia del lector y espectador actual.

Bibliografía

- AHMED KHALIFA, Eman (2015) “Los quinquis en *Las leyes de la frontera* de Javier Cercas” en Javier Sánchez Zapatero y Alex Martín Escribà, coords., *La globalización del crimen: literatura, cine y nuevos medios*, Santiago de Compostela, Andavira, pp. 77-84.
- AMEZCUA, David (2021) “Fronteras porosas y literatura mestiza: *Las leyes de la frontera* de Javier Cercas y *Borderlands/La frontera* de Gloria Anzaldúa” en Juan Pedro Martín Villarreal y Marta García Caba, coords., *Frontera Sur. Voces y relatos en los márgenes*, Gijón, Trea, pp. 31-40.
- AUGÉ, Marc (2008) *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BAUDRILLARD, Jean (2005) *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- BAUMAN, Zygmunt (2004) *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*, Oxford, Polity.

- BECERRA MAYOR, David (2015) *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual.
- BRUNO, Giuliana (1987) "Ramble City: Postmodernism and «Blade Runner»", *October* 41, pp. 61-74.
- CARDINALE, Rosa (2008) "Imágenes del bandolero en algunas obras literarias españolas", *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal* 8.31, pp. 149-166.
- CERCAS, Javier (2021) *Las leyes de la frontera*, Barcelona, Debolsillo, 3ª ed., 9ª reimp.
- FRAMPTON, Kenneth (1983) "Towards a Critical Regionalism: Six Points from an Architecture of Resistance" en Hal Forster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, pp. 16-30.
- FUEMBUENA, Eduardo (2021) *Lejos de aquí: la verdadera historia de Eloy de la Iglesia y José Manzano*, S.L., Eduardo Fuembuena.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2009) "'Esa bestia omnívora que es el yo': el uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas", *Bulletin of Spanish Studies* LXXXVI.1, pp. 67-83.
- GONZÁLEZ DEL POZO, Jorge y Juan LABORDA BARCELÓ (2016) "El cine Quinqui como reflejo de la Transición, ilusiones y sombras del gran cambio" en Jorge González del Pozo, ed., *Mitos del cine quinqui: márgenes del cine y periferias de la ciudad*, Valladolid, Lex Artis, pp. 15-33.
- LOXHAM, Abigail (2006) "Barcelona Under Construction: The Democratic Potential of Touch and Vision in City Cinema as Depicted in *En construcción* (2001)" *Bulletin of Hispanic Cinemas* 3.1, pp. 33-46.
- MONZÓN, Daniel, dir. (2021) *Las leyes de la frontera*, Atresmedia Cine.
- PASCUAL PÉREZ, Alberto (2016) "Héroes y antihéroes de barrio: la historia de unos "Robinhood" posmodernos" en Jorge González del Pozo, ed., *Mitos del cine quinqui: márgenes del cine y periferias de la ciudad*, Valladolid, Lex Artis, pp. 83-102.
- POZUELO YVANCOS, José María (2019) "Ficción y metaficción en *Las leyes de la frontera* de Javier Cercas" en Luis Alburquerque García et al., coords., *Vir bonus dicendi peritus: homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 644-651.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2014) *Quinquis, maderos y picoletos. Memoria y ficción*, Sevilla, Renacimiento.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2020) "Introducción" en Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Madrid, Cátedra, 5ª ed., pp. 13-188
- SAID, Edward W. (1990) *Orientalismo*, Madrid, Libertarias.
- WHITTAKER, Tom (2020) *The Spanish Quinqui Film: Delinquency, Sound, Sensation*, Manchester, Manchester University Press.

