

# Kamchatka

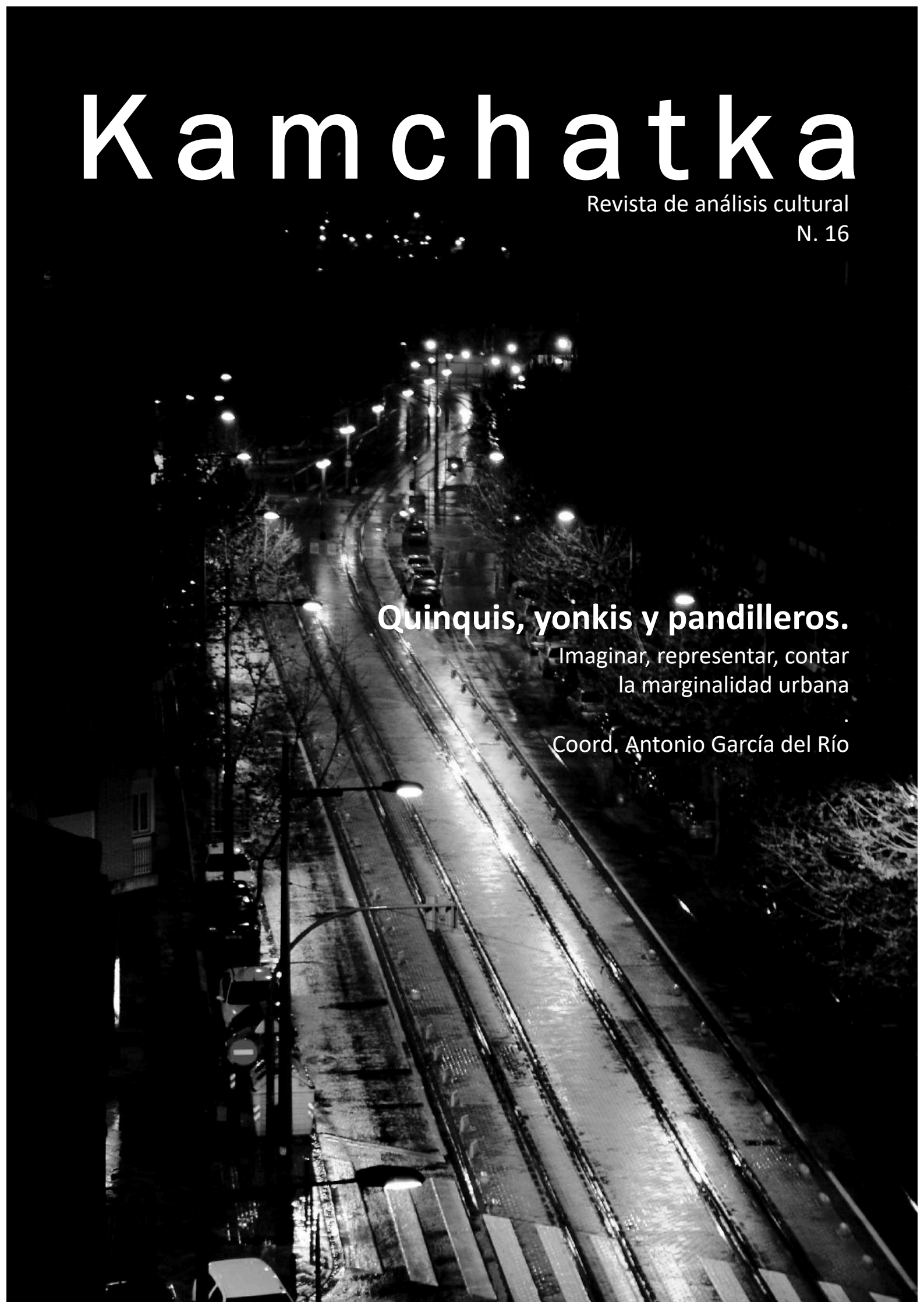
Revista de análisis cultural

N. 16

## Quinquis, yonkis y pandilleros.

Imaginar, representar, contar  
la marginalidad urbana

Coord. Antonio García del Río



# QUINQUIS, YONKIS Y PANDILLEROS. IMAGINAR, REPRESENTAR, CONTAR LA MARGINALIDAD URBANA

KAMCHATKA. REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL 16 (2020)

Monográfico coordinado por ANTONIO GARCÍA DEL RÍO

ANTONIO GARCÍA DEL RÍO. Quinquis, yonkis y pandilleros. Imaginar, representar, contar la marginalidad urbana.

## I. MUNDOS, MITOS E HISTORIAS QUINQUIS

GERMÁN LABRADOR MÉNDEZ. El mito quinqui. Memoria y represión de las culturas juveniles en la transición postfranquista.

PAULA PÉREZ-RODRÍGUEZ. Historia conceptual del quinqui. Pluriempleo, policía, prensa y mito.

SOFÍA NICOLÁS DÍAZ. Sobre rap, trap y calle: imágenes y fenómenos.

ANTONIO GARCÍA DEL RÍO. De vagos y maleantes, bandidos y censores: la contraimagen del quinqui durante el franquismo en obras de Rodríguez Méndez.

## II. CONTEXTOS PARA UNA NUEVA HISTORIA CULTURAL

ANTONIO ORIHUELA. ¡Más chutes no! La heroína, entre arma de la democracia y vehículo heroico.

CARMEN MEDINA PUERTA. “Construir la poesía como una enfermedad de la piel”: la representación del VIH/SIDA en la España democrática.

ALEJANDRO CIVANTOS URRUTIA. ¡Quita esa gorra de obrero! Desproletarización editorial en la Transición española.

III. OTRAS MARGINALIDADES EN CONTEXTOS LATINOAMERICANOS

MARIEL BUFARINI. Percibir y resistir los estigmas. Un estudio sobre la cotidianeidad de personas en situación de calle.

JUAN FERNANDO PAVEZ PÉREZ, MARÍA JOSÉ REYES ANDREANI, FRANCISCO JEANNERET, MARÍA ANGÉLICA CRUZ, CÉSAR CASTILLO, JUAN JEANNERET, MANUELA BADILLA, CENTRO DE INTERPRETACIÓN FISURA FISURA. Murales y políticas de memoria en un "barrio crítico" de Santiago de Chile.

ANEXO AL MONOGRÁFICO. TEXTOS DE HOMENAJE.

RESISTIR A LES PALPENTES / RESISTIR A TIENTAS. Poemas de Antonio García del Río.

SEMBLANZA DE TONY Y CUADERNO DE VOCES.

Imagen de portada:  
fotografía de Antonio García del Río.



## EL MITO QUINQUI.

### MEMORIA Y REPRESIÓN DE LAS CULTURAS JUVENILES EN LA TRANSICIÓN POSTFRANQUISTA

The Quinqui Myth. Memory and Repression of Youth Cultures in the  
post-Franco Transition

GERMÁN LABRADOR MÉNDEZ

PRINCETON UNIVERSITY (ESTADOS UNIDOS)

labrador@princeton.edu

**RESUMEN:** Este trabajo parte de una imagen inicial—el cuarto quinqui como habitación histórica— para plantear el estudio del fenómeno quinquillero en una dialéctica compleja entre mitología, historicidad y memoria. Me planteo confrontar el actual regreso de lo quinqui en relación con las emergencias de los supuestos quinquis históricos en el archivo de los años setenta. Se trata, sin duda, de una confrontación problemática. Mi trabajo se organiza en dos tiempos. Primero, se trata de deconstruir “el mito quinqui”, analizando sus características y razones tanto en su construcción actual, como regreso quinqui, como en su emergencia histórica. Y después se trata de pensar qué es lo que ese mito impide ver, a qué razones políticas e históricas sirve, y qué experiencias y sujetos invisibiliza.

**PALABRAS CLAVE:** Quinquis, yonquis, transición, mito, contracultura, invisibilidad.

**ABSTRACT:** This work starts from an initial image –the quinqui room as a historical room– to propose the study of the quinquillero phenomenon in a complex dialectic between mythology, historicity and memory. I confront the current return of the quinqui in relation to the emergencies of the supposed historical quinquis in the archive of the seventies. That this is a problematic confrontation. My work is organized in two stages. First, it is about deconstructing “the quinqui myth”, analyzing its characteristics and reasons both in its current construction, as a quinqui return, and in its historical emergence. And then it comes to thinking about what this myth prevents us from seeing, what political and historical reasons it serves, and what experiences and subjects it makes invisible.

**Keywords:** Quinquis, Junkies, Transition, Myth, Counterculture, Invisibility.

#### TEXTO RESCATADO

Labrador Méndez, Germán.

“El mito quinqui. Memoria y represión de las culturas juveniles en la transición postfranquista”.

*Kamchatka. Revista de análisis cultural* 16 (Diciembre 2020): 11-53

DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.16.19340> ISSN: 2340-1869

*Para Tony, que estará jugando a las chapas con Meca y Pablo. Guárdanos un sitio.*

## 1. SOBRE LA MUERTE JOVEN

Es difícil vivir. Tampoco debe ser fácil la muerte. Aunque muy poco de lo importante lo escojamos, siempre preferiríamos morirnos a que se nos mueran los nuestros. Y más cuando son jóvenes. Que se nos mueran los jóvenes resulta inaguantable para cualquier sociedad que aún tenga un hueso sano. Su muerte por definición carece de sentido. Da igual que los maten de hambre, por su sexo o color o que se mueran cruzando los mares, las fronteras. Da igual que se dejen matar por un dios, una bandera o por un puñado de dólares. Nada hay que pueda tapar el agujero que deja un joven cuando muere. Ni un ser inexistente en una nube, ni un trapo de colores, ni algunos fragmentos de papel o de metal lo taparían. Somos el tiempo que nos queda. Y una muerte injusta es siempre una muerte antes de tiempo.

Tony no era ningún quinquí, claro. Era uno de los estudiantes más prometedores que he conocido. Un tipo extraordinario, que lo tenía todo. Quería mucho y era muy querido. Era simpático, guapo, listo, trabajador, humilde. Buena onda. Lo conocí porque también a él le interesaban las vidas y las muertes antes de tiempo de otros jóvenes que no éramos nosotros y de los que, de alguna manera, *lejanos en el tiempo*, somos familia. Nuestro interés por aquellos quinquís de los setenta era fruto de la responsabilidad que adquirimos respecto de sus muertes demasiado tempranas, demasiado injustas. Parte y consecuencia de otras cosas. Porque aquellas vidas interrumpidas se corresponden con la interrupción de un viaje colectivo hacia otra democracia que no hemos conocido. También la muerte antes de tiempo de las esperanzas colectivas resulta insoportable. Una muerte injusta es algo que nunca podremos perdonar, más en un país que tantas veces se ha comido –y se sigue comiendo– a sus jóvenes para no tener que rejuvenecer.

En el otoño de 2019, Tony vino a Princeton para hacer una estancia de investigación. Lo que yo no sabía entonces es que, en realidad, en aquel otoño él iba a ser el profesor. Aprendí mucho de su generosidad y grandeza cuando las cosas empezaron a torcerse. Cuando las cosas se torcieron de verdad, alrededor de Tony las personas mostramos el completo repertorio del corazón humano, y en aquellas tierras extrañas vi la mayor generosidad y los cuidados más atentos, la entrega de los desconocidos a los desconocidos que así se hacen uno. También los cálculos de costes y beneficios de hospitales, aseguradoras y universidades. Y las miserias humanas, la suspicacia, la cobardía, la indiferencia. Y, mientras, Tony iba hacia sí mismo y hacia los suyos, como un barco engalanado, flotando hermoso sobre todo aquello tan terrible. No sé por qué tememos al que se va a morir más que a la misma muerte. Aunque se ría, carnal, con sus ojillos amarillos, guapo y tierno. Como si ese miedo pudiera salvarnos de algo, o de nosotros mismos.

Es obvio que ni lo mataron ni se dejó matar, porque Tony no era ningún quinquí, pero sí que tenía un corazón tan grande como el de los personajes de las películas de Saura y De la Iglesia. Y eso no lo enseñan en las universidades, ni se aprende haciendo tesis. Hay leyes de la vida que nunca se deberían quebrantar: los jóvenes deberían poder envejecer y los ancianos

sostenerse en sus hijos. Nada ocupa el sitio que deja en el mundo alguien que ha muerto antes de tiempo. El vacío de lo que no hará resulta insoportable. Un hueco entre las olas.

Pero también vivimos con los que ya no están. Y por lo menos sabemos que no se marcharán de nuevo.

\* \* \*

Las páginas siguientes son la reedición ampliada de un trabajo ya existente (“La habitación del quinquí. Subalternidad, biopolítica y memorias contrahegemónicas a propósito de las culturas juveniles de la transición española”), que se publicó en un volumen de referencia sobre el tema hace cinco años (*Fuera de la ley: el cine y la cultura quinquí de los años ochenta*. Ed. Joaquín Florido Berrocal, Luis Martín Cabrera, Eduardo Matos Martín y Roberto Robles Valencia. Granada: Comares, 2015: 27-64). En aquella ocasión tuve que reducir sensiblemente el tamaño del trabajo, que presento ahora por vez primera en su versión completa, revisada y corregida. Lo hago cumpliendo el compromiso que adquirí con Tony hace año y medio, con el deseo de darle estas palabras, ya perfectamente inútiles, pero ojalá que también hermosas, como las flores.

Galicia, Diciembre 31, 2020

## 2. LA HABITACIÓN DEL QUINQUI.

En la casa pequeño-burguesa de mi abuela paterna había una despensa detrás de la cocina. Era, se suponía, el cuarto de la criada, pero a finales de los años sesenta había demasiados habitantes en la casa y la mujer que ayudaba a mi abuela ya no vivía en ella. La pieza se convirtió primero en el dormitorio de un hijo y, con el tiempo, de cualquiera que quisiera descansar entre viandas y latas de conservas. Tanto por la acumulación de trastos, como por el aspecto desaliñado de sus ocupantes más habituales, al lugar se lo denominaba familiarmente “la habitación del quinquí”. A ese cuartucho, donde era posible leer toda la noche, asocio mis primeras memorias de *los quinquís*, esos *seres de ficción* a los que Tony, y la revista *Kamchatka*, les dedican este merecido número monográfico.

Como parte de un vocabulario de época, *la habitación del quinquí* vive en mis recuerdos familiares y me propone un lugar, un *cronotopo*, esto es, la unión de un tiempo y de un espacio. Allí se cruzan *lo quinquí*, un mundo que se proyecta sobre la larga secuencia de la *transición española*, y *una memoria*, la mía, que es también *memoria de otros y para otros*. Aunque imaginaria, una habitación así confina la incómoda presencia de *lo quinquí* en un espacio trasero, poblado de elementos variados (*quincalla*). Al tiempo, también permite que cualquiera en su interior *se vuelva quinquí*. La domesticidad del habitáculo dulcifica su condición reglamentaria: la *habitación* plantea un confinamiento en apariencia blando, pero capaz de repetirse en el tiempo, acogiendo a sujetos muy diversos. Es una versión suave del *closet*, pues el quinquí puede entrar y salir de aquel espacio, en las pausas de los trabajos del hogar. En la sociedad post-franquista, fruto de la presión demográfica, el *cronotopo quinquí* reproduce respecto de las clases medias la continuidad espacial que antaño unía íntimamente al servicio doméstico con sus patronos. Burgueses y criados, clases medias y quinquís: sus ficciones compartidas los ordenan en pares gemelos de personajes sociales que expresan su radical oposición y, al tiempo, su dependencia y el miedo –pero también su deseo– respecto de la violencia que late y atraviesa la estructura jerárquica que diseña esos *cuartos traseros*.

“Antes era todo más mítico y legendario”, afirmaba en el otoño de 2013 un rapero de Moratalaz llamado Ramsés Gallego, a propósito de su nuevo trabajo *Yo, el Coleta*. (Vacas, 2013). Tal título era un homenaje explícito al *biopic* que el cineasta José Antonio de la Loma dedicó a las andanzas del famoso bandolero Juan José Moreno Cuenca “El Vaquilla”. Cuando apareció, el disco supuso una apertura en el panorama *underground* del *hiphop* español de comienzos de los dos mil diez, donde no pocos replicaban los códigos del *gansta rap* estadounidense y su culto a ciudades sin ley pero con armas, drogas, lujo y esclavas sexuales. Allí, “El Coleta” proponía una mirada distinta, comprometida con una tradición de delincuencia autóctona y con la problemática social que se deriva de ella. Si otros grupos coetáneos, como Agorazein, entonces, marcaban la distancia entre los *projects* neoyorquinos y las torres de viviendas peninsulares, Ramsés Gallego defenderá que, en *nuestros* propios barrios, habría suficiente historia y tradición como para elaborar una mitología original. Nacía de este modo el *rap macarra*. Fue así como, desde muy pronto, “El Coleta” –y luego otros músicos– invocaron a los *quinquís* del cine transicional, sus rumbas y su estética, al servicio de una imagen voluntariamente anacrónica. *Lo quinquí* retornaba como metáfora de un pasado barrial violento y delincuente. Sus signos corporales (dentadura y complexión desarrollistas) y códigos urbanos (ropas, bisutería y cuero) adornarán un personaje

poético, voluntariamente anacrónico. En los videoclips de “El Coleta”, la mimesis es total. Este *quijote macarra* puentea coches, da tirones de bolso, conduce deprisa, deprisa y escucha música de *Los Chichos*, resucitando, décadas después de su crepúsculo, la edad de oro del cine *quinqui* (“macarras de los de antes, chupas de ante, Ley de Vagos y Maleantes, niños ases del volante [...] Sancho y Quijote fuman Rocinante” en “**Ley**”).

*Rap* de barrio y memoria de una transición violenta cuyos fantasmas se invocan replicando sus gestos. Así, el título del primer tema del disco, “**Esto es el principio**” proviene del alegato terrible que, en 1999, “El Vaquilla”, desafiante y herido, lanzó en sede judicial, tan sólo cuatro años antes de morir de cirrosis: “Ésto es sólo el principio. Yo lo advertí, que si se me condenaba en el juicio anterior, me convertiría en el peor delincuente” (López, 1999). Aún hoy sobrecoge la materialidad de esa voz desesperada que nos llega en un *sample* sobre el que “El Coleta” construye una pieza increíble. En esta verdadera *pastoral quinquí*, se recogen los fragmentos del imaginario roto de los años ochenta para reivindicar la dignidad y memoria de un mundo desaparecido. *Patchwork* de citas del *archivo quinquí*, el texto empieza declarando “Camelan darle a la lejíá” (*les gusta beber alcohol*, palabras de El Fary) y “abajo la policía, arriba la golfería” (cita casi literal de la película *Navajeros* de Eloy de la Iglesia), enlazando los distintos *fnales* de la transición democrática, pero también *los principios* de una *memoria quinquillera*. Así, *principio* de la leyenda del Vaquilla, hablando con su propia voz al *principio* de la canción, pero también *principios de la democracia*, evocados desde una serie de nombres propios que aún hoy son sinónimo de violencia de estado: “Rafi Escobedo, Mateo Morral, Domínguez y Amedo, los muertos del GAL”. Los *principios* inmorales de una democracia *sin principios*.

Tales *principios* también remiten a la infancia de “El Coleta” y de su generación. Que es la mía. Entonces, mientras un mundo retrocedía (*lo quinquí*), nuevos poderes estaban en ascenso: “Quinquis, mercheros, droga en la puerta del cole, De La Rosa, El Jero, Manuel y Lole”. La técnica versicular de “El Coleta” es eficaz porque lanza nombres propios y expresiones, los unos contra los otros, sin usar casi verbos, para producir correspondencias iluminadoras. En “Esto solo es el principio”, palabra contra palabra, hay dos mundos que chocan: el de nuestra infancia en los años ochenta, y el mundo juvenil que la precedía en los setenta. “El Coleta” dispara *palabras clave* como en una máquina recreativa de *pinball*. Los símbolos de una época rebotan contra otra, buscando, al chocar sus rimas, comprender qué ha pasado por el medio (“Amedo [...] / el bigote de Tejero, [...] / Alegres bandoleros [...] / Aerolíneas Carrero [...] / Perros callejeros/ el telón de acero”). A veces, esta iluminación nos llega al juntar, con violencia, tres términos en un único verso, como en “Mr. X, Isidoro, Dabadabadá”, donde, por ejemplo, se hermanan el nombre en clave del responsable del terrorismo de estado de los GAL (Mr. X) con el *alias* de Felipe González en la clandestinidad antifranquista (Isidoro) y el título de un programa infantil de 1982 (*Dabadabadá*). Se nos sugiere así que, bajo los años de nuestra inocencia, una secuencia histórica conecta la llegada al poder de un cierto antifranquismo con la continuidad de los crímenes de estado bajo la aparente inocencia de la nueva democracia.

En el *videoclip* de “Esto sólo es el principio”, la violencia de la confrontación con los nombres del pasado se incrementa ante el poder evocador de los objetos de época y, sobre todo, ante una serie de imágenes de personas congeladas, como museo de cera. El vídeo comienza frente a un muro, muro del tiempo que, de pronto, se convierte en la *cuarta pared* de una estancia.



Se trata –da escalofríos averiguarlo– de *la habitación del quinquí*. Como en una fotografía de otra época, allí encontramos al “Coleta” (¿quieto? ¿disecado?), caracterizado con una chaqueta vaquera como la de “El Jaro” en *Navajeros*, y rodeado de otros seis personajes estáticos. Gracias al falso bigote y al pasamontañas, reconozco entre ellos a Ángela y a Pablo, los protagonistas de *Deprisa, deprisa* (Saura 1981). Toda la estancia se llena de signos de aquel tiempo: *kitsch* ochentero (un teléfono rojo, unas cortinas de leopardo...), tecnologías *quinquis* (una *chuta*, un *loro*, los casetes), algunos símbolos del poder adquisitivo de las clases medias (una televisión en color, una alacena, sillones tapizados, un cenicero de metal historiado, un elefante de marfil), y un selecto conjunto de objetos infantiles (y una colección de cromos de *Monstruos*). A su alrededor, los personajes quinquís se mantienen inmóviles, congelados en el gesto estético del *revival*, en su retorno *mítico*. La apariencia de vida. La apariencia de muerte. El museo de cera.

Todo trabajo de congelación es incompleto. En toda foto fija siempre algunos elementos se mueven. Humo, latidos, aire, contra la mitología, la historia. Frente a sus fetiches. Es una *vanitas*: el tiempo sigue corriendo (*deprisa, deprisa*) en el cuarto de las maravillas quinquís, y algunos índices concretos marcan lo que se escapa. Lo quinquí habla en sí de lo efímero y fugaz. No del museo. Un flujo de billetes cae sobre la mesa para el reparto del botín. Un péndulo gira con la vida de su portador. La heroína burbujea en la preparación de un *pico* sobre una cuchara doblada. El humo retrocede del pulmón. Y, finalmente, el tic-tac de un reloj anuncia la llegada del viento de la historia. Mueve y desordena un ejemplar de *Cambio 16*: en su portada constan Juan Carlos I y el golpe de estado del 23-F. *Contemptus mundi*. “El Coleta”, inmóvil, marca con sólo un meñique el cuatro por cuatro de un *track*. Y, de repente, pestañea.

Esa es la enseñanza en la *habitación del quinquí*. Porque las vidas quinquís solo nos hablan del valor contingente de las nuestras. Su violencia y su efímero paso por el mundo se preguntan por el lugar que ocupa la violencia en la fundación del nuestro. El poeta se proyecta sobre la historia, la encarna, y nos ofrece la posibilidad de abismarnos en sus mitos, mientras reconocemos cómo el *tiempo histórico* que nos habita fluye inaprensible más allá de nosotros.

\* \* \*

Quiero partir de esta imagen inicial –el cuarto quinquí como habitación histórica– para plantear el estudio del fenómeno quinquillero en una dialéctica compleja entre mitología, historicidad y memoria. Es así como dicho espacio se constituye desde hace doce años, cuando empezó un verdadero *revival*, del que este monográfico es un fruto tardío. Para ello, me planteo confrontar el actual *regreso de lo quinquí* en relación con las emergencias de los supuestos quinquís históricos en el archivo de los años setenta. Ya anticipo que se trata de una confrontación problemática. Mi trabajo se organiza en dos tiempos. Primero, se trata de deconstruir “el mito quinquí”, analizando sus características y razones tanto en su construcción actual, como *regreso quinquí*, como en su emergencia histórica. Y después se trata de pensar qué es lo que ese mito impide ver, a qué razones políticas e históricas sirve, y qué experiencias y sujetos invisibiliza.

Así, en un primer lugar, atenderé a las marcas fundamentales que caracterizan, a principios del siglo XXI, el retorno expositivo y mediático de lo quinquí, incluyendo la decepcionante novela de Javier Cercas (*Las leyes de la frontera*, 2012) y la muestra original del CCCB (*Quinquís dels 80'*, 2009). Desde ahí, analizaré las relaciones que este retorno discursivo tiene con otras producciones *quinquís* originales. Este análisis comparado servirá para proponer que *lo quinquí*, en el contexto postfranquista, de finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, trabaja en favor de la espectacularización de una violencia y unas subjetividades que carecían de reconocimiento en su tiempo. Muchas de las fábulas del cine quinquí de primera hora, funcionan como verdaderas alegorías de la transición a la democracia, donde lo que está en juego es la *domesticación mítica* de unas fuerzas sociopolíticas no consensuales que encarnan los *quinquís* en tanto que hijos de la clase obrera y, sobre todo, en tanto que *jóvenes*. Frente a estas narrativas perezosas, de las que hoy seguimos bebiendo, algunas pocas películas complejizaron el *mito quinquí*. Sus directores fueron capaces de filmar un momento particular de la juventud de los barrios periféricos del país, dándole las capas de historia y sociología necesarias para comprender su posición, denunciando las operaciones de manipulación y alarmismo, de criminalización de la juventud de arrabal, a las que el mito quinquí sirvió, aún a pesar de sus protagonistas.

Hasta aquí la deconstrucción de lo quinquí, de su mito cultural, y de las coordinadas históricas en las que se produjo y desde las que hoy se retroalimenta. Pero lo más importante viene después. Es el movimiento de la historia, el humo del cigarro, del corazón los latidos. La segunda parte de mi trabajo quiere contrastar las emergencias del *mito quinquí* con otros flujos de cultura y de discurso contemporáneos que apuntan a esos mismos espacios de marginación y de violencia. Para ello, empleo documentos, en muchos casos sin tradición crítica previa, producidos desde las culturas *underground*, los movimientos políticos radicales o los movimientos ciudadanos. Pertenecen al archivo contracultural que he trabajado en mis libros *Letras arrebatadas* y *Culpables por la literatura*. Así, no solo argumentaré, con fuentes primarias emergidas de aquel mismo mundo, que la mitologización de *lo quinquí* naturaliza los procedimientos de exclusión de los movimientos juveniles de la transición española. También planteo que una hermenéutica de archivo puede servir para devolver (como hace “El Coleta” con su *sample*) fragmentos de las voces de los sujetos quinquís que han sido invisibilizados. Se trata de reconstruir las coordinadas del lugar desde el que entonces se enunciaban, pues, como ya dije, este no se corresponde con el lugar que le atribuye su mito. La crítica cultural no se puede limitar a analizar la representación de un determinado tema en la última película o novela aparecida: tenemos que ser capaces de ir más allá que un mal novelista o un cineasta perezoso.

En gran medida, buena parte de los problemas de subalternidad son problemas de comunicación, tanto a propósito de la dificultad de hablar con el otro, como de la falta de voluntad de entendimiento a la hora de hacerlo. Porque en la ausencia del otro, ausencia que evoca el vídeo de “El Coleta”, quedan todavía cerca de él sus cosas, las imágenes que lo identificaron, sus gestos, y, a su alrededor, las voces de aquellos para los que su desaparición —o su congelación— entraña algún significado. Me repugna la idea de un *quinquí* sólo en el mundo, dispuesto *contra todo y contra todos*. Al contrario, defiendo la existencia de comunidades de jóvenes que pertenecían a un lugar y a un mundo. Los supuestos quinquís tenían redes en la sociedad (amigos, familias, instituciones alternativas...) que les daban sentido como personas. A partir del

análisis de algunos pocos materiales posibles de este archivo alternativo –el de los movimientos cívicos de la transición en su sentido más amplio–, es posible acceder a *lo quinquí* con una perspectiva distinta.

De esto modo, pretendo explicar la constitución histórica de las paredes de ese cuarto donde hemos encerrado al quinquí de ficción hasta ahora. En su interior, lo quinquí *dura*, como dura una figura en el museo de cera, a cambio de la seguridad de que su mitología no pueda disolverse en el *flow* de lo histórico. Pero, aún desde el museo, lo quinquí nos interpela. A través de procedimientos de lectura propios de la sociología cultural, reconstruiremos el campo de fuerzas políticas en el cual la violencia asociada a la juventud transicional se expresaba y adquiría sentidos, pues al cabo es esto –violencia estructural, pobreza, marginalidad y resistencia subalterna– lo que conjuran y ritualizan los fantasmas filmicos que nuestra época venera cuando hablamos de *lo quinquí*. También es eso mismo lo que da forma a los compartimentos de la casa común de la memoria democrática que, desde nuestra época, todavía habitamos, con toda la violencia, que, a nuestro pesar, nos ha constituido como una parte de ella.

### 3. ¿DAR DE COMER AL MONSTRUO? EL REVIVAL QUINQUI EN LOS FELICES DOSMIL

Ignoramos si el Jaro, por ejemplo, habría aceptado representar el papel del Jaro y atracar [...] a los visitantes de la exposición que un moderno museo de Barcelona consagra ahora mismo a los quinquís de los ‘80. La razón de que no podamos saber qué pensaría el Jaro es tan simple como conocida, está muerto. La razón del silencio de los quinquís es que todos están muertos. (Vetusto)

*Quinquís de los ochenta*: esta cita nos sitúa frente a la exposición que, en el año 2009, puso de moda el tema quinquí en canales *mainstream*. Originalmente, la muestra la acogió el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), en el corazón del barrio del Raval *gentrificado*, sobre las ruinas del Xino. Muertos los quinquís históricos, sus leyendas de calle y de violencia, a las que ese barrio había contribuido hasta hacía poco más de una década, sus despojos congelados, se ofrecían al público en las *habitaciones quinquís* del museo, conjurando así un fantasma de la transición española pendiente de relato y de duelo: el de la primera generación de la democracia que la heroína arrasó. Evocaba a retazos, armada y heroinómana, kamikaze y despótica, la extinción de aquella juventud se anunciaba como un proceso a la vez necesario y dramático. Quizá por ello las comisarias Mary y Amanda Cuesta se apresuraban a declarar aliviadas que los quinquís “ya no existen”, que ya “no hay quinquís del siglo XXI, [porque] es un estereotipo de los años ochenta” (“Qué ha pasado”), como si, finalmente, se pudiese disponer una pesada losa sobre su memoria y, así, cerrar para siempre la amenaza que esta época nos ha legado: la profecía de su retorno invertido, en el cual, la transición terminará devorando el mundo que ha fundado.

Y es que muchas de las películas asociadas al *mito quinquí* se filmaron a finales de los años setenta. Estas películas, así como el contexto socioeconómico ofrecido para interpretarlas, responden por derecho propio a la lógica política y simbólica de la transición democrática. Por ello, desde el propio título de la exposición (*Quinquís dels 80*) llamaba la atención la voluntad de desplazar de década el fenómeno de la *peligrosidad juvenil*. Mediante este gesto acrónico, la exposición realizaba dos operaciones al tiempo. Primero, descontextualizaba la experiencia de la

juventud de los barrios populares de los años setenta, despolitizándola. Segundo, la integraba en el espacio cultural de los ochenta, hasta entonces ocupado por la celebración de *la Movida*. Si, a lo largo del año 2007, *la Movida* fue ensalzada en el Madrid de la burbuja inmobiliaria como *la marca-ciudad*, en Barcelona los *quinquis* retornaban al final del ciclo del ladrillo. Con ellos acudía el reverso oscuro de su tiempo, la carga de dolor y de miedo que las muertes terribles de la juventud transicional aportan a la fundación democrática. Después de varias décadas de silencio frívolo, *lo quinquí* introducía algo de realismo en el relato hedonista de la *Movida* institucional, al poner encima de la mesa las vidas y las muertes de los hijos de las clases populares.

El archivo *quinquí* de la exposición era modesto. Presentaba fundamentalmente unas treinta películas de temática suburbana, paneles sobre los actores *quinquis* (en muchos casos ellos también delincuentes), algo de sociología y de política, y algo de contracultura y de sexo. Pero, sobre todo, enfrentaba con relativo desparpajo dos temas controvertidos: la expansión de la heroína y del urbanismo especulativo. Todo este mundo resultaba difícil de ordenar, por la problemática delimitación del mismo concepto de *lo quinquí* que, sin bien se presentaba abiertamente como una construcción mítica, aparecía demasiado expandido y poco contextualizado. De este modo, los presos amotinados en la azotea de la cárcel de Carabanchel pidiendo el “indulto para los comunes” eran igual de enigmáticos (y de inexplicables) que el pubis de Sonia Martínez en *Interviú* o que la jeringuilla clavada en la lengua de José Luis Manzano en un fotograma de *Colegas* (1982).

A pesar de trabajar con la distancia poética que garantiza *la habitación del quinquí*, cuyas paredes nos protegen de todo lo político que entraña su presencia, las abundantes menciones al paro juvenil en la exposición de CCCB brillaban peligrosamente a la altura de 2009. También los planos de la especulación inmobiliaria de los setenta, desde un nuevo crepúsculo del ladrillo. La destrucción ritual de una juventud del pasado reemplazaba así la precarización laboral de otra, la del presente, en el momento justo en que se hacía evidente el final de “una borrachera aparentemente interminable de optimismo y de dinero” en la que, según Javier Cercas, “todos vivíamos” (Cercas 2013: 186). Menciono esta frase no sólo porque aparece en la novela *Las leyes de la frontera*, sino porque, dentro de ella, es la única mención concreta al presente. El único momento en una novela que reflexiona sobre la destrucción de la primera generación de la democracia, en el que se discute –ligeramente– *la normalidad democrática* en la que hoy viviríamos. La incapacidad de Cercas de nombrar las quiebras, ya entonces evidentes, de esa normalidad, alimentará una melancolía, no exenta de culpa y de mala conciencia, por haber estado viviendo “todos” en esa borrachera de ladrillos mientras ellos [los quinquís] están muertos, “y no yo” (Vila-Sanjuán, 2012).

Lo menciono también porque, después de la exposición del CCCB, la novela de Cercas ha sido el índice más visible del *revival* quinquí. Ambas están íntimamente relacionadas: Cercas reconoce explícitamente que su interés por lo quinquí surge de la inquietud que le produjo la muestra (Vila-Sanjuán). Su visita al museo, si hemos de creerle, le obligó a revisar literariamente su propia biografía: porque Cercas, afirma, en un alarde de modestia, que en su primera juventud podría haberse convertido en un peligroso delincuente. Dando las gracias a la vida, decide escribir una novela, en la que asume el mayor problema interpretativo de la exposición: la inexistencia de un *grado cero de lo quinquí* de tipo histórico respecto del mito literario. Cercas plantea que hay una

continuidad de experiencias entre el cine o la prensa quinquí y la realidad suburbana que narra, en la medida en la que los protagonistas de ese mito, se vuelven presas de él.

Para Cercas, lo quinquí es un mito que, promovido irresponsablemente por el cine y los medios de comunicación, y por el romanticismo de muchos bienpensantes, atrapó a los jóvenes de arrabal en una espiral sin salida, de la que todos y, en el fondo, nadie tendrían la culpa. El protagonista de la novela, “el Zarco” (un torpe trasunto literario de “El Vaquilla”) entra y sale de la cárcel, y su mito transicional —de bandolero libertario— se va desvaneciendo en la pacata racionalidad de la vida democrática. Tenemos entonces a “el Zarco”. Enfrente, aparece el verdadero protagonista de la novela —estamos en una novela de Cercas—: un escritor que quiere escribir la *verdadera* historia de “El Zarco”. Para ello, entrevista a Cañas, un abogado exitoso que, desde la racionalidad que le otorga su vida de clase media provinciana, muchos años después debe confrontar su pasado, porque él fue también un alegre bandolero a las órdenes del *Zarco-Vaquilla*. El narrador-escritor se reunirá con las personas clave que pueden contar la historia de su jefe y grabará esas entrevistas con el objetivo final de escribir un libro que es, oh no (estamos en una novela de Cercas), el libro mismo que estamos leyendo.

Los quinquís de Cercas provienen de ese mundo anterior, eterno, llamado *la pobreza* (“los años duros de la delincuencia juvenil se consideraban el último culatazo de la miseria económica, la represión y la falta de libertades del franquismo” Cercas 2013: 186). El autor-narrador y su *alter ego* el picapleitos Cañas hablan desde una sociedad ordenada, donde la desigualdad está socializada y donde el fantasma quinquí acaba identificándose con la memoria del subdesarrollo ibérico, que la democracia domestica como puede. Al *quinquí* se le concede su retorno en los noventa solo como monstruo de la sociedad del espectáculo, como residuo humano de un proceso de transición a la democracia de mercado. Desde esa perspectiva, Cercas censura la atención y curiosidad de la sociedad actual frente a *lo quinquí*. Como dirá el propio Cañas:

- Es natural que El Zarco se haya convertido en el forajido heroico que, para los periodistas y hasta para algunos historiadores, encarna las ansias de libertad y las esperanzas frustradas de los años heroicos del cambio de la dictadura a la democracia en España.
- El Robin Hood de la época. [...] No es una mala imagen.
- Claro que es mala. Es falsa, y si es falsa es mala. Y usted debería terminar con ella. Usted debería contar la verdadera historia [...]. (355-6)

Para Cercas, bajo la gran mentira colectiva del *mito quinquí* late la verdad anodina de la insignificancia de sus protagonistas (355). Esa es la *verdadera* historia: que los quinquís son irrelevantes en la misma medida en que sus muertes son dramáticas. Desde esa premisa se elabora la pregunta moral clave de la novela: si los quinquís eran o no responsables de sus conductas y cuál eran sus deudas respecto de la sociedad que los había excluido. Cercas ofrece una respuesta tramposa: los quinquís eran víctimas de sus circunstancias propias pero culpables de su propia leyenda (215). Siguiendo esta premisa, a cambio de su indulto en el tribunal de la historia, donde se les reconoce como los hijos descarriados de la transición a la democracia, es necesario arrebatárles su leyenda para poder perdonarles sus crímenes. Se les presentará desnudos en su condición de *pobres tipos pobres* (Martorell y Pla 2007). Como veremos, esta supuesta operación de *desmitificación* es, en realidad, *despolitizadora*, porque los orígenes, causas, destinos de *lo quinquí* se

naturalizan. De esta forma, el *quinquí* queda atrapado en el interior de su habitación. Determinismo puro, como el que expresa el ecuaníme director de prisiones Eduardo Requena, en su conversación definitiva con el abogado Cañas:

Gamallo [*“El Zarco”*] no tuvo ninguna oportunidad. Ninguna. Nosotros se las ofrecimos todas, pero él no tuvo ninguna. (361) [...] ¿Está usted seguro de que el bien y el mal son lo mismo para todo el mundo? [...] ¿Qué oportunidades de cambiar tenía un chaval que nació en una barraca, que a los siete años estaba en un reformatorio y a los quince en una cárcel? Yo se lo diré: ninguna. Absolutamente ninguna. (363)

La novela mezcla relativismo moral y darwinismo a partes iguales, pues plantea que, aunque el bien y el mal sean relativos, pues dependen de dónde y cómo uno haya sido educado, la miseria es definitiva y condena a que las vidas crecidas en el error se conduzcan al error. Y allí ya no hay nada que hacer pues, al cabo, como ironiza Foucault, *la sociedad tiene que ser defendida*. Si la novela desestabiliza el *mito quinquí*, lo hace a cambio de reforzar la lógica disciplinaria que su leyenda amenazaba: al final de la novela, lo único que queda claro es que el destino natural de “El Zarco” es pudrirse en la cárcel, por triste y por injusto que esto sea. De nuevo, la lucidez determinista de Eduardo Requena se convierte en el vehículo narrativo de esta *verdad moral* atemporal y eterna:

Mire abogado, llevo treinta y cinco años trabajando con presos, conozco las cárceles más complicadas de España y hace casi treinta que dirijo esta. [...] [H]e sobrevivido al cambio de una dictadura por una democracia, al de un partido por otro y al del gobierno central por el autonómico. [...] ¿Y qué es lo que he aprendido? [...] Que hay presos que pueden vivir en libertad y presos que no pueden, presos que pueden rehabilitarse y presos que no pueden; y que los que pueden son una minoría ínfima. (238)

¿Qué más da democracia o dictadura, si las formas de organización política son contingentes, pero la policía es eterna? Esta y no otra sería la verdad biopolítica que emana de la lógica disciplinaria del estado moderno (definida por Foucault, 1999), tal y como se expresa como *naturaleza de las cosas* por boca del probo funcionario Requena en la novela de Cercas. Sin embargo, el argumento no es sólo ideológico, es también histórico, porque, como argumentaré, el sistema penitenciario español de la dictadura experimenta cambios muy tímidos durante los años de la transición. En el curso de la vida profesional de Requena lo que notablemente cambia en las cárceles democráticas es el material de su pavimento –hormigón para evitar los túneles– y la estructura independiente de sus módulos –que impide los motines– (Lorenzo Rubio 363). En las cárceles de los ochenta no cambian tan rápidamente los carceleros, ni sus hábitos, lo que explicaría las numerosas deficiencias del sistema penitenciario español que sistemáticamente han señalado organizaciones como Amnistía Internacional y expertos forenses como Francisco Etxeberria (Sola Donostia).

Desde el punto de vista de Requena, y quizá de Cercas, ante la vida reclusa, el estado tiene un problema de gestión y no de ideología. Sin embargo, el hecho de que enfoques tecnócratas como el suyo se hayan impuesto en la cultura penal de la democracia, no los vuelve inmediatamente hegemónicos durante la transición, pues, como han resaltado numerosos estudios (Galván García, 2007; Lorenzo Rubio, 2013), entre 1976 y hasta 1983 (Lorenzo Rubio, 2013: 387), las prisiones fueron lugares de lucha y de utopía, antes de que el gobierno socialista

asumiese el modelo punitivo de una sociedad de *cárceles llenas* (388-389). Durante la transición, dentro y fuera de las cárceles, se dio un intenso debate sobre su abolición, en el que se reivindicaron experiencias anteriores de insumisión penitenciaria, como el indulto total que concedió la Segunda República después de su proclamación (96).

Desde la perspectiva del momento, para muchos, la llegada de la democracia debía significar la apertura de los presidios del régimen. En este ámbito, los ciudadanos tampoco esperaron a que las instituciones franquistas les otorgasen lo que reclamaban y, así, las cárceles postfranquistas estallaron en cientos de motines, asambleas y huelgas de hambre. Tras un primer perdón dirigido a los delitos de menor gravedad, tras la muerte de Franco, y tras el indulto general concedido a los presos políticos en 1976, iniciativas como la famosa COPEL (Coordinadora de Presos Españoles en Lucha) encauzarán las reclamaciones de los presos comunes y los presos sociales (víctimas de la Ley de Peligrosidad Social) pues todos ellos se sentían injustamente excluidos de los beneficios penales que la democracia otorgó a sus compañeros *políticos*; y más cuando, apenas meses antes, unos y otros habían diseñado estrategias de protesta comunes (105 y ss.). En el periodo, las denuncias constantes de torturas y malos tratos policiales coinciden con espectaculares fugas y experiencias de cogestión carcelaria. Desde comienzos de 1977, la COPEL capitaneará una serie de huelgas, que paralizarán los presidios del país y que sólo se desconvocarán a cambio de la promesa del gobierno de una reforma estructural del sistema carcelario y el Código Penal, siempre demorada y sólo parcialmente cumplida en 1983.

Nada de todo esto aparece en la novela de Cercas, que, sin embargo, habla en detalle de las cárceles durante esos años, porque Cercas, en el fondo, ve a sus personajes marginales como subjetividades sin agencia y porque cree que, en las prisiones, nunca pasa nada que tenga conexión con lo que pasa fuera de ellas. Así, la única mención a las torturas policiales que hay en la novela se refiere a las fantasías persecutorias de “El Zarco”, quien “se había dedicado a denunciar o insultar a los funcionarios de prisiones [...] tachándolos de fascistas y torturadores” (210). Del mismo modo, sólo encontramos una referencia, y casual, a las movilizaciones políticas en las cárceles: el motín de 1984 en La Modelo, heredero de una década de luchas. El escritor manipula ideológicamente la revuelta, dirigida por El Vaquilla, para presentarla como una quijotada: “[“El Zarco”] parecía reclamar silencio, [...] con una jeringuilla en la mano, a punto de meterse un chute de heroína con el que por lo visto intentaba denunciar la presencia masiva de droga en las cárceles” (193). Nada hay de contradictorio en que un adicto solicite el suministro de su droga y, según diversas fuentes, en aquel motín una de las reclamaciones de una población carcelaria con índices importantísimos de farmacodependencia era el acceso regular (y, aún más importante, *seguro*) a suministros de droga (“Un motín en directo”, Lorenzo Rubio, 2013: 377).

En el *reparto de lo sensible* (Rancièrre, 2009) que domina el universo de Cercas no hay lugar para la contemplación romántica del quinquí: después de una minuciosa enumeración de sus contradicciones y miserias a lo largo de toda una vida patibularia, se vuelve inverosímil atribuir nobleza, generosidad o heroísmo a las conductas del forajido. Nada que objetar, en principio, si no fuera porque la novela sí se compromete con la verosimilitud de un paternal director de prisiones al borde de la jubilación que, tras cuarenta años de servicio al estado, despliega lucidez y

bonhomía. El idealismo es un atributo que sólo pueden gozar las gentes de orden. Llegados a este punto, la diferencia entre franquismo o democracia no es muy significativa: todos los policías que aparecen en el libro de Cercas son tipos estupendos, lo que resulta tan *natural* como la misma existencia de las cárceles. En el caso del flamante inspector Cuenca, lo que resulta verosímil es que sea un “idealista, y además un idealista tan tozudo que durante mucho tiempo creyó que [su] oficio era el mejor oficio del mundo” (35-6) y que [en 1972!] “era tan idealista y tan novelero como cualquier chaval de mi edad”, fascinado porque “en las películas el policía era el bueno que salvaba a los buenos de los malos, y eso era lo que yo quería ser” (35).

Sin embargo, desde una perspectiva historiográfica, para un joven nacido alrededor de 1955 como este, un policía español quizá no era exactamente la viva imagen de la bondad y del idealismo. Hacerse policía ha sido siempre una opción laboral interesante para las clases populares pero, al menos estadísticamente, el romanticismo de esa generación tenía más que ver con el guevarismo, la contracultura, la teología de la liberación, la lucha sindical, las guitarras eléctricas o los atracos a bancos que con la policía. Como explica Gopegui, la organización literaria de la verosimilitud responde a las necesidades previas de un diseño ideológico: no es el mío, por lo tanto, un argumento en contra de la posibilidad histórica de personajes como los que plantea Cercas, sino a propósito de su representatividad. Cercas establece *de facto* un régimen de verdad platónico, una *distribución de lo sensible* con inmediatas consecuencias ideológicas: en su novela, el bien, la verdad y la belleza, o revelan mitos (el caso de “El Zarco”), o acaban inexplicablemente situados alrededor de las necesidades represivas del estado.

Cabe darle una vuelta al argumento *todavía*. Cuando la banda de “El Zarco” cae, el recto inspector Cuenca tiene su propio *momento Miralles* frente al padre del futuro abogado Cañas. Se trata de la trama edípica que atormenta a Cercas desde hace muchos años. En esta ocasión, *el Padre y el Policía* se miran a los ojos y sellan un pacto. Así, intercambian el perdón extrajudicial del hijo a cambio de la posibilidad de su enmienda futura (Cercas 2013: 507-514). Aunque se plantee como un dilema ético, en realidad se trata de una *simple reducción de la ley al orden*. Cuenca perdona al *Gafitas* adivinando en el falso *quinquí* al verdadero abogado de prestigio por venir. Aunque no se verbaliza, este es el subtexto central de la novela, la verdadera “ley de la frontera”: el policía evita dirigir *esa Ley* contra uno de los hijos de las clases medias, porque *reconoce* que la ley nada tiene que ver con la *justicia* sino con el *orden*, ya que está diseñada para gestionar con violencia la proliferación de cuerpos en los márgenes del sistema. Al proponer esta escena como verosímil, Cercas ofrece una mistificación al servicio de una teoría del orden público muy concreta: está legitimando literariamente su *inmunidad* como sujeto político (Esposito, 2009). Si la trama del libro naturaliza el sistema penitenciario, asumiendo que, a consecuencia, tipos como “El Zarco” se perderán en su interior, es precisamente para evitar que tipos como Cañas acaben allí también en un descuido tonto. Asumiendo la necesidad de castigar al lumpen, Cañas levanta una frontera protectora (una barrera inmunológica) respecto del sistema, al tiempo que contrae con él una relación privilegiada. Una deuda. Los términos del acuerdo, en mi perspectiva, expresan con claridad la funcionalidad política del discurso de lo quinquí tal y como surge durante la transición a la democracia. Porque, como argumentaré en el siguiente epígrafe, el mito quinquí contribuye a garantizar simbólicamente la configuración de una *democracia inmunitaria* (Brossat, 2003), una en la que la inclusión y la exclusión de ciertos sujetos está predefinida.



## 4. LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO QUINQUI EN EL CINE DEL POSTFRANQUISMO.

Para promocionar *Las leyes de la frontera*, Cercas se describía como el infatigable crítico de las leyendas fundadoras de la España democrática (Garrido, 2013). Pero, a pesar de su presentación oficial como supuesto *myth hunter*, su novela resulta algo más que ambigua en su relación con lo quinqui, porque lo quiere todo: disfrutar literariamente del mito, mientras hace como que lo combate. Cercas busca que su novela tenga persecuciones, sexo en los baños, robos de bancos, armas de fuego y muchos drogadictos. Pero quiere además que su narrador salga de toda esta experiencia inmune y que, por último, la conducta quinqui sea sancionada. Quiere hacer una novela de género y, además, quiere negarle al género su capacidad de hacer novelas.

Desde esta misma ambigüedad cabe leer la deuda de Cercas con el imaginario histórico de *lo quinqui*, deuda solo a medias reconocida en la nota al final de la novela, donde, entre otros libros y estudios, el autor menciona *Hasta la libertad* (2001), la autobiografía del Vaquilla (382). La proximidad de la novela con el cine quinqui es menos explícita, pero un análisis contrastivo permite argumentar *paralelismos* de todo tipo, como prueban un par de ejemplos azarosos. Si en *Tres días de libertad* (De la Loma 1995) un director de prisiones y un inspector de policía cuestionan la responsabilidad de los medios de comunicación en la producción del mito quinqui en unas coordenadas que nos son familiares (5.50-6.20), en *De tripas corazón* (Sánchez Valdés) la relación entre el quinqui, el abogado y su novia explora los mismos terrores afectivos triangulares que inquietan al abogado Cañas durante toda su vida. Si Cercas emplea múltiples elementos de reflexión metaliteraria a propósito del *quijotismo quinqui* —es decir, de la capacidad que tienen el cine y los medios de comunicación de promover un heroísmo ficcional que afecta los comportamientos de la juventud—, vemos un mismo uso en el cine de la época y en películas como *Maravillas* (Gutiérrez Aragón 1980) o *Navajeros* (De la Iglesia 1980).

Estas continuidades sólo manifiestan la existencia de lo quinqui como un espacio genérico estructurado alrededor de un inventario de tópicos lo suficientemente denso para que tales trasvases puedan suceder con espontaneidad, porque lo *original* de Cercas respecto de la *materia quinqui* se produce al introducir al *quinqui de ficción* en el interior de su máquina narrativa personal (algunos de cuyos rasgos habituales son el uso de la *novela en marcha*, la crítica metaliteraria, la pulsión documental, el dialogismo, el perspectivismo de *ángulo ciego*, la confusión de literatura y vida o el gusto por una ironía bienpensante). Pero una vez que el quinqui se encuentra en la habitación de la novela posmoderna, Cercas, tal y como hemos analizado, propone el *cierre moral* de su mundo, movido por la esperanza de que, a cambio de un último homenaje literario a su violenta épica, toda la estirpe de los Zarcos descansa definitivamente en el baúl de los recuerdos de la transición democrática.

Desde la seguridad moral que da la posesión del destornillador, no cabe duda que las narrativas de delincuentes juveniles de los años setenta y ochenta pierden su fulgor épico bajo el ejercicio literario de la deconstrucción. Pero si contrastamos el gesto displicente de Cercas con la ingenuidad de las fábulas quinquis de primera hora, incluso en los subproductos más nefastos de serie B (quizá, sobre todo, en estos), podemos identificar un elemento narrativo que activaba el poder de su mimesis y que Cercas cortocircuita inteligentemente. Este tiene que ver, como explicaré, con la relación entre la masculinidad del quinqui y su capacidad de contar su propia

vida. El aura del quinquí de ficción se relaciona con su destino trágico –la muerte en la plenitud– o con su desactivación mediante un cambio de estatus civil, opción que ha dado lugar a interesantes autobiografías, que se han puesto en relación con la literatura picaresca (Fernández Porta, 2009). Lo novedoso que Cercas concede a su personaje es la posibilidad de envejecer sin renunciar a su identidad quinquí, a cambio, eso sí, de la obligación de re-actuarla, lo que significa devaluar en los platós televisivos de los años noventa el capital simbólico de su leyenda.

En sus relatos de primera hora, las fábulas quinquílleras proponen masculinidades exacerbadas que sus protagonistas están obligado a teatralizar continuamente. Los inestables límites de la soberanía quinquí se definen mediante la capacidad ejecutiva de dar la muerte o de recibirla. Porque sucede que el quinquí no controla el territorio donde tiene que expresar su masculinidad (no tiene un hogar dentro de él, un ámbito que le sea propio) de la que, además, resulta disociado como sujeto. Porque ¿qué es el quinquí cuando no está actuando? Personaje sin subjetividad y sólo con presencia, el conjunto de los tópicos –casi costumbristas– que se asocian con el joven quinquillero (lenguaje descuidado y vulgar, formas de vestir tribales, andares desafiantes, mala educación, carisma desbordante, etc.) contribuye a vaciar de individualidad a un sujeto fácilmente replicable únicamente como representante de una categoría. El extrañamiento psicológico del quinquí respecto de su propia *performance* genera la impresión final de un sujeto vacío, un *quinquí de ficción* tan hueco como los héroes de las novelas de caballerías o los personajes del cómic de aventuras del franquismo. La del quinquí sería entonces una *subalternidad heroica*.

Sólo en el momento en el que el quinquí bioliterario conquista, a través de la escritura, la capacidad de enunciarse en primera persona y, desde allí, de ofrecer un entero relato de sus andanzas, la suya adquiere el derecho a ser *vida con biografía* (Butler, 2004). Así, “El Lute”, “El Vaquilla” o “Dani el Rojo”, desde esa subjetividad adquirida gracias a la letra, comparecen públicamente para contar su historia y negociar con la sociedad el sentido de sus daños y sus deudas. En tal operación autobiográfica, al tiempo, desvelan la estructura de dicha sociedad. De este modo, la economía moral del quinquí en sus biografías nos remite a la picaresca (desde una enunciación del tipo “yo, delincuente a la fuerza, reclamo mi derecho a vivir dignamente en un mundo que gobiernan respetables ladrones”), pero ahora al servicio del imaginario de la *reinserción*, tal y como se empieza a configurar en la España de los años ochenta.

Sin embargo, las trayectorias de los *quinquis sin biografía* son distintas. Las existencias de quienes no se apropian del saber y del poder de contar sus propias vidas en primera persona, se manifiestan no como novelas picarescas, sino más bien como *dramas de transición*. En ellos, el quinquí, como personaje, sería un *mediador evanescente* (una figura diseñada para permitir un tránsito entre dos paradigmas mutuamente incompatibles, simplificando la noción de Jameson). Lo mismo que el cine de fantaterror en la esfera erótica, el cine quinquí trabaja, en el ámbito de la política, una profunda redefinición de la masculinidad como subjetividad transicional. Los relatos de vida de estos quinquís son enseñanzas, en piel ajena, de las leyes sociales, del carácter sagrado de la propiedad privada y del régimen de monopolio sobre la violencia que ejerce el estado. El cine quinquí articula fábulas de sumisión para deleitación de las clases medias en favor de las cuales trabaja su mito de terror y excepcionalidad.

Frente a la ley, el quinquí encarna la violencia soberana por excelencia. Tal y como la entiende Foucault, la masculinidad se define como poder de dar la muerte, que constituye soberanía en el ámbito político, así como por poder de eyacular, que constituye soberanía en el ámbito sexual (1997). El vigor ilimitado del delincuente quinquillero se proyecta mortalmente mediante navajas y escopetas recortadas, las cuales remiten a una genitalidad hiperbólica (“¿un crío? Tengo sólo quince años pero con más rabo que la Pantera Rosa, ¿vale?” le dirá “El Jaro” a su amante tras su primer encuentro, en *Navajeros* 1980, para delectación de aquella). La presencia de rasgos biopolíticos asociados al subdesarrollo (sus dentaduras deterioradas, las marcas de una alimentación deficiente, una motricidad no reglamentada por la escuela ni por el ejército...), al igual que los marcadores étnicos (que los sitúan en el entorno de mercheros, gitanos o *charnegos*...y que, incluso, los racializan), otorgan un eco rural a sus personas en los límites urbanos donde actúan, al tiempo que refuerzan la caracterización pre-política de la masculinidad quinquí.

La espectacularización de estas masculinidades residuales en el ámbito de la ficción coincide en tiempo y modo con un proceso más amplio de domesticación social, al que decididamente remiten. En España, el proceso de internalización progresiva de hábitos disciplinarios propios del capitalismo de consumo se había iniciado durante el desarrollismo franquista (Vilarós, 2005), pero no será hasta la llegada de la democracia cuando este proceso se complete en estándares próximos a los de otros países en el entorno del capitalismo avanzado. La transición es el lugar donde ese proceso se acelera.

Como propone Alba Rico (2006), el franquismo logra vencer la proverbial *indisciplina política* de la población peninsular, cuya capacidad de resistir la acción ordenadora del estado había atormentado a los pensadores políticos liberales del primer tercio del siglo XX, que no consiguen implementar una estatalidad lo suficientemente poderosa en su ideología como para dominar las múltiples culturas subalternas de la península, sin tener que recurrir al uso de dispositivos necropolíticos (creación del orden público, ley de fugas, guerras coloniales, establecimiento de quintas, etc.) (Labrador 2014a). La eficacia de las fosas comunes como tecnología de disciplinamiento colectivo (Ferrándiz, 2009), permitirá al franquismo desarrollista implementar instituciones netamente biopolíticas (escuela pública, hospicios, colonias, centros de planificación familiar, el Instituto Nacional de Emigración...) aunque, en múltiples aspectos, el suyo haya sido un paradigma mixto, tanto por la permanencia de lo teológico como saber-poder dominante en el ámbito de las tecnologías del yo y de la ordenación de la sexualidad, como por la duración de elementos nítidamente soberanos en la construcción de la masculinidad del franquismo desarrollista.

Foucault menciona en su curso de 1976 que la transición española, a nivel de la estatalidad, supone la contradictoria yuxtaposición de dos regímenes de poder, uno soberano y otro biopolítico (1992: 257). Por ello, en mi perspectiva, la imaginación social de la época democrática y la acción política del estado postfranquista incidirán precisamente sobre esos dos aspectos híbridos que la transición española deja irresueltos: de un lado, se buscará la secularización de las formas disciplinarias mixtas del nacional-catolicismo y, de otro, se diseñará la domesticación de los rasgos residuales de la masculinidad soberana pre-estatal, papel que le corresponderá precisamente a las ficciones quinquís.

El *quinqui* reactualiza el paradigma nacionalista de la antropología donjuanesca: valor temerario, desprecio de la propia vida y culto a un honor que él mismo sanciona y garantiza. Además, esta masculinidad se refuerza mediante ciertos elementos propiamente desarrollistas: fuma y bebe sin moderación, grita e insulta, habla mal y conduce peor. Precisamente la *educación* y el *civismo* son los dos vectores centrales que determinan, en clave moral las direcciones de los procesos de disciplinamiento sociales que están activos en los años de confluencia europea. Estos justo se conjuran en el espejo quinquí. El espectáculo quinquí (y su castigo) recubre las tareas de ingeniería biopolítica que harán que los varones españoles se vayan adecuando –lentamente– a códigos y regulaciones cada vez más exigentes en sus formas de estar en el espacio con los demás, lo que incluye sus modos de hablar y de gritar, de reír y de moverse, de fumar y escupir. Los varones españoles cederán soberanía en múltiples esferas: el autocontrol sexual (en el que la extensión de la pornografía como tecnología del yo resultará central, como veremos a continuación), la gestión de la oralidad (ámbitos del comer, el hablar y de la violencia oral) y, aunque pueda parecer secundario, también en la conducción vial, objeto de poderosas campañas de concienciación en los años ochenta, contra cuyas más elementales reglas atenta el quinquí al volante, quien encuentra en el coche una poderosa máquina de guerra.

En un trabajo reciente (2014b), analizo la emergencia en la España actual de narraciones de la crisis, en las que se especula con una violencia comunitaria defensiva frente a la destrucción del estado del bienestar. Allí argumento que estas narrativas se conectan con una revisión crítica en marcha, a propósito de la transición española, que está sucediendo a nivel popular (Labrador, 2014c). A partir del desarrollo de un concepto de Alberto Medina (“el contrato libidinal de la monarquía” 2009), entiendo la pacificación disciplinaria de la población española en democracia como parte de un *pacto libidinal* (configurado en múltiples niveles, pero ya establecido en 1982), en el seno del cual, como contrapartida de la cesión colectiva de soberanía a las instituciones democráticas, se garantizaría el establecimiento de un régimen de derechos y bienestar, así como el acceso colectivo a los bazares de la sociedad de consumo.

En *La matança del porc* (2012), el cineasta Isaki Lacuesta se refiere a este pacto fundacional mediante una alegoría pre-política: después de la transición a la democracia, nuevas regulaciones administrativas buscan que la población deje de matar los animales domésticos en la propia casa, a consecuencia de lo cual los ciudadanos *entregan sus cuchillos* y, con ellos, renuncian a su autonomía política, basada en el poder comunitario de dar la muerte al soberano. Así, pues, el mito quinquí sería una contrafigura generada en el curso de ese mismo proceso, la que representa a aquellos que, bien en el espacio de la ficción, bien en los límites de lo urbano, *no entregan sus cuchillos* sino que, al contrario, los blanden decididos a emplearlos hasta el final. El peligro que lo quinquí teatraliza en su época tiene que ver con su capacidad de representar la negación del contrato libidinal con el que se funda la democracia, pacto que define la condición pacífica del *homo democraticus* y que edifica un nuevo régimen de masculinidad nacional a partir de la misma.

Es necesario introducir un último vector, sin el cuál estas mutaciones no serían posibles, pues estas se potencian gracias a la socialización de dos tecnologías de nuevo cuño: la pornografía y las urnas, herramientas propias de un régimen fármaco-pornográfico (Preciado, 2008). Si, de un lado, el curso político del año 1976-77 se recuerda por el *destape*, a lo largo del mismo tiene lugar la asimilación social de una compleja prótesis tecno-política: la urna electoral. Irónicamente, esta

asimilación sólo se produce gracias al cruce de los dispositivos electorales con la circulación de imágenes eróticas. Urna y pornografía verán cómo sus campos de representación se contaminan y se conceptualizan como partes integrantes de un mismo campo semántico, el de la *porno-política*. Vistas por la ciudadanía movilizada en transición, las urnas serán a la política lo que la pornografía a la sexualidad, espacios de cesión de soberanía y teatros de la producción fantasmal de simulacros, tal y como estudio en otro trabajo (2020). El propio cine quinquí se ve atravesado también por esta radical transformación en la esfera erótica y, en consecuencia, invadido de desnudos codificados en las claves del destape, y de visitas a burdeles, violaciones y cópulas vibrantes, como si estos actos genuinos fuesen los últimos posibles en un mundo de masculinidades que declinan. El sexo quinquí ofrece al espectador el consuelo de la representación, mientras inscribe el ejercicio de una masculinidad soberana en el ámbito trágico del sacrificio, donde la propia belleza masculina del quinquí se ofrece a su contemplación homoerótica.

Si la socialización de un régimen porno-político fetichiza y suplementa la doble renuncia a la masculinidad soberana y a la violencia política comunitaria, el quinquí es el fantasma de esa pérdida. En su insistencia en exhibir los cuchillos proscritos, el quinquí amenaza con vengarse, precisamente, de aquellos que se han acogido al pacto inmunológico fundador de la democracia. El quinquí es un mito no consensual: no pacta y por eso tiene que ser o destruido o reintegrado (lo interesante del caso de Cercas es que trata de hacer, al mismo tiempo, ambas cosas y ninguna con “El Zarco”). El carisma heroico que se le concede al quinquí aquí es correlativo de la inminencia y necesidad de su muerte. Se admiran sus gestas y su voluntad soberana de no sometimiento de la misma manera en que se desea su muerte y se celebra el momento en que *por fin* nos habríamos liberado *para siempre* de él. De él, pero, sobre todo, *de lo que de colectivo hay en él*, de lo que el quinquí, en tanto que otredad política, nos recuerda y representa colectivamente.

##### 5. CONTRAFECTUALIDADES QUINQUIS: ALEGORÍAS POLÍTICAS EN SAURA, DE LA IGLESIA Y ARANDA

La circulación del quinquí –como ficción política transicional– no se limita al celuloide. Lo quinquí, antes que un género puede verse como un campo de fuerzas y de representaciones donde toman parte las instituciones del estado, nuevas culturas juveniles y medios de comunicación de masas. En esa red de significados, se tejen imaginarios sociológicos (es decir: representaciones de la sociedad), transformaciones políticas, metamorfosis urbanas y una coyuntura socioeconómica muy determinada, la de la crisis de 1979. Si lo quinquí como cristalización cultural opera transversalmente en el mundo, sin embargo, la rigidez genérica de buena parte del cine *de delincuentes juveniles* trabaja en favor de un entendimiento estricto de estas fábulas de transición y picaresca en los términos ya expuestos, de domesticación de fuerzas políticas y libidinales de carácter no consensual.

Los *quinquis* de cine exponen y ejecutan con rigor su función sacrificial y ejemplarizante. Sin embargo, frente al carácter pedagógico de sus cintas, en mi perspectiva, las obras más interesantes del género son aquellas que precisamente problematizan al quinquí como personaje, para estudiarlo en el campo de fuerzas sociales donde éste surge. A través de elaboradas tramas,

estas narrativas cuestionan el papel del quinquí como convidado de piedra al servicio de una determinada comprensión política de época, dándole contexto histórico. En este sentido, analizaré superficialmente tres obras –*El Diputado* (1978) de Eloy de la Iglesia, *Deprisa, deprisa* de Carlos Saura (1981) y *El Lute: camina o revienta* (1987) de Vicente Aranda–, para argumentar en favor de la densidad significativa que *lo quinquí* alcanza cuando se ilumina socio-históricamente. En estas cintas, *lo quinquí* constituye un laboratorio político de primera magnitud, donde se elaboran imaginaciones alternativas del proceso de transición a la democracia, con no pequeña carga utópica.

De este modo, en *El Diputado* (1978), Eloy de la Iglesia confronta el deseo de domesticar la juventud transicional que está en el centro del mito quinquí. Y lo hace, en un momento temprano, justo cuando los nacidos al filo de 1960, esto es, la generación del *baby boom* desarrollista, comienzan a ser percibidos como potencial elemento de inestabilidad para el proceso democrático (Sanchez León 2003, Labrador 2017). A finales de los setenta, en un clima de crisis económica, De la Iglesia se pregunta por el lugar de los jóvenes de arrabal en la futura ciudad democrática. En *El Diputado* sostiene una alegoría transicional de regusto pasoliniano, en la cual Orbea, un tribuno electo –probablemente comunista– en el primer parlamento democrático es expuesto a un juicio público. Su tribunal lo forman, a la vez, los espectadores y la asamblea de su partido, que parece quererlo elegir secretario general. De este modo, la película confronta lo público –la tarea política– y lo privado –amores y sentimientos personales–, para plantear, en realidad, una discusión entre una concepción clásica de la política, entendida como servicio, frente a las agendas del deseo posteriores al mayo francés. Lo quinquí emerge como el disparador de tal conflicto, a partir, precisamente, de la cuestión carcelaria. Así, Orbea, como represaliado político, conoció el mundo de los presos comunes, manteniendo intercambios sexuales con chicos jóvenes en prisión. En el contexto posterior a las elecciones de 1977, ello puede comprometer su imagen pública. Por otro lado, esa experiencia es lo más valioso que tiene políticamente, pues habla de una transformación subjetiva y un desclasamiento, de la ruptura con el catolicismo, la moral tradicional y los valores mesocráticos. Este territorio existente entre géneros y clases acaba por constituir el verdadero centro de gravedad de la película, identificado con el lugar de una democracia en construcción.

Así, tras las elecciones de junio, Orbea asumirá como misión exigir y lograr del gobierno la desactivación de los grupos paramilitares de ultraderecha, que siembran el terror entre la oposición política y con la complicidad del aparato de estado. Pero mientras la insurrección marxista no se anunciaba en el horizonte político inmediato del país, una imprevista revolución de los instintos tiene lugar en la esfera íntima de sus ciudadanos. Por el camino, Orbea se ha enamorado de Juanito, un quinquí de arrabal al que comienza pagándole favores y del que terminará convirtiéndose en una suerte de mentor, amante, padre y congresista. Tras un periodo de tensiones que amenazan con dar al traste con todo, Carmen, la mujer de Orbea, toma las riendas de la situación, dinamitando la lógica del matrimonio burgués: juntos, los tres comienzan una singular convivencia y, mientras acuden a la manifestación del 1 de mayo, el quinquí Juanito tendrá su despertar político en el seno del movimiento obrero. Sin embargo, la historia acaba trágicamente cuando la ultraderecha asesina a Juanito en el piso secreto de Orbea, con el objeto de comprometerlo.

La cinta exploraba así una posibilidad histórica: que la izquierda política hubiese mantenido en la democracia el compromiso vital contraído en las cárceles tardofranquistas con el lumpen proletariado y hubiese tratado de incorporar a sus miembros más jóvenes a la nueva vida democrática a través de un proceso afectivo y educativo también. En su ficción, *De la Iglesia* plantea, como base social transformadora, una alianza post-genérica entre la intelectualidad pequeño-burguesa (la *progresía*), la cultura política del movimiento obrero y el futuro abierto de los hijos del *baby boom*, lo suficientemente jóvenes todavía para re-describir su destino *quinqui* en el interior de una democracia en construcción. Si la lógica del consenso se ha adueñado del parlamento y de las calles, sería necesario llevar la ruptura al ámbito de lo íntimo: la integración de los jóvenes de arrabal a través de su educación tendría como contrapartida una revolución en la vida cotidiana de la generación mayor, que incluiría la deconstrucción de los roles de género y la formación nuevos modelos de familia, en línea con las propuestas activistas entonces (Ragué).

Así, *El Diputado* propone que, en la segunda mitad de los setenta, se abrió una ventana de oportunidades que hizo posible tal alianza. Sin embargo, cuando la ultraderecha mata a Juanito y el diputado se ve obligado a renegociar las barreras de lo público y lo privado en su comparecencia final frente al tribunal de su partido, *De la Iglesia* clausura este camino histórico para plantear una reflexión política de segundo grado. Para él, la transición a la democracia de partidos fue posible a cambio del sacrificio del futuro de los niños del arrabal. El coste de desactivar la agresividad tardofranquista (ejemplificada aquí por los grupos de *incontrolados* neofascistas) lo pagarán los hijos anónimos del pueblo. En aquella utópica alianza político-afectiva entre la izquierda burguesa y la juventud marginal, se dio la posibilidad de elaborar una democracia profunda, que afectaba transversalmente la clase social, el género y la cultura. Desarticulada dicha posibilidad, *De la Iglesia* reflexiona en sus demás películas quinquís sobre las consecuencias de no haber podido avanzar por esa senda histórica. De este modo, en *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982) y *El Pico* (1983), la muerte de Juanito se amplifica en las de su generación.

La segunda alegoría fílmica del universo *quinqui* que conviene releer en su capacidades históricas nos la ofrece *Deprisa, deprisa* (1981), de Carlos Saura. Se trata, probablemente, de la película representante por excelencia de la cinematografía quinquillera y, en mi opinión, uno de los análisis más penetrantes de la antropología de su mito. El argumento es conocido: una pandilla de jóvenes de extrarradio forman una banda y disfrutan de un periodo feliz de atracos y amistad, al tiempo que Pablo, el cabecilla, y Ángela, la única mujer del grupo, viven la historia de amor de sus vidas. Estos chavales proceden de barrios de aluvión, que Saura muestra atravesados por las dinámicas políticas transicionales (los muros llenos de pintadas antifranquistas y de las asociaciones de vecinos), y castigados por la represión policial y por la crisis. Desde esta condición periférica, los jóvenes contemplan la ciudad mientras se reafirman frente a ella: así, en un momento de la cinta, junto a las carreteras de circunvalación, el grupo ve pasar los coches a gran velocidad y se pregunta a dónde irán esos habitantes tan “deprisa, deprisa”. Pero ese llamado a la velocidad, *carpe diem* que late en toda la película, nos habla también del margen de oportunidad de una generación, del poco tiempo que tienen estos personajes para salir de la *habitación del quinquí* en la que los están confinando.

En *Deprisa, deprisa*, clases medias y *quinquis* comparten una misma antropología, pero distintas moralidades. Por su origen humilde, y por haber nacido tarde, los jóvenes de Saura se

encuentran excluidos no sólo de los beneficios que gozan las clases medias urbanas, sino también del acceso al trabajo y al consumo de sus vecinos obreros. Aunque, en un primer lugar, las acciones del grupo están ligadas tanto al ocio como a la necesidad de dinero, para Ángela la delincuencia juvenil es un proyecto de movilidad social: Ángela quiere saltarse el ciclo social de su generación, lo que la lleva a dejar de trabajar de camarera para unirse a la banda. A partir de la determinación compartida de jugar libremente fuera de la regulación colectiva de la propiedad y del trabajo, los jóvenes quinquis deben aprovechar la ventana temporal de la transición, tiempo de anomia colectiva, para acumular el capital inicial suficiente que les permita incorporarse a la sociedad que se está entonces redefiniendo como ciudadanos plenos, y no sólo como los excluidos del mundo del trabajo y del consumo. Pues a esa condición estarían abocados si decidiesen vender su tiempo en el mercado (Sánchez León 2010a, 2010b). Ángela lo ve claro y por ello administra correctamente su capital orgánico (no se droga) y sus salarios (no los derrocha) y, junto a Pablo, ahorra, se compra un piso, adquiere electrodomésticos y va conquistando un pequeño espacio en esa sociedad.

Sin embargo, como dijimos, el quinquí no tendrá un hogar que no sea ese cuarto: tras el último atraco, frustrado, mientras el amor de su vida agoniza, Ángela contempla en *su* televisión la noticia del asalto fallido que acaba de protagonizar —con varios muertos y heridos— y los testimonios del miedo de la población ante esa violencia (“ya está bien de terrorismos, lo que queremos nosotros es que nos dejen tranquilos, es vivir en paz” 1981: 1:29:36). En una rápida secuencia, Ángela se plantea el coste en sangre de los electrodomésticos (televisión, nevera), del bienestar mesocrático que la rodea, de su deseo, respecto del que ha pasado de ser protagonista, a convertirse en espectadora. No es un problema de *su derecho al bienestar*, sino de *su libido*: Ángela comprende así que la violencia que estructura la propiedad y el consumo, respecto de la que se sentía víctima, es también la misma que organiza sus deseos de dejar de serlo. Clases medias y quinquis: dos caras de la moneda. Entonces, tras recoger el dinero, manchado ahora con la sangre de sus tres compañeros muertos, Ángela abandona su casa y se pierde en la atmósfera gris de la aurora posfranquista, determinada a habitarla ya no desde la clandestinidad, sino desde el anonimato.

Por último, cabe considerar en esta misma perspectiva, la cinta de Vicente Aranda, *El Lute: camina o revienta* (1987) que, junto con su segunda parte, supone, en cierto modo, el final del género quinquillero, en su ciclo transicional. Para ello, Jordà adaptará la autobiografía de “El Lute”. Si cuando esta aparecía, publicada por Cuadernos para el Diálogo en 1977, se leyó en el contexto de las luchas sociales por la amnistía como un alegato anti-carcelario, su adaptación fílmica se estrena cuando los jóvenes quinquis de la transición ya habían desaparecido. En su comienzo, “El Lute”, diez años después de su excarcelación, se nos presenta plenamente *reintegrado a la sociedad*, anunciando que la historia que a continuación se narra es *la suya*. Pero la que aquí se cuenta es la *historia política* de lo *quinquí*: una que enraíza culturalmente al personaje y rehistoriza las andanzas de la juventud transicional al ofrecerle un linaje que se conecta con las necesidades de orden público del estado franquista.

De este modo, la primera parte de la cinta, bajo los patrones genéricos del drama rural (género por cierto central en el cine de la transición), conecta los episodios clave de la vida del *Lute* (atraco, detención y fugas) con una historia anterior de violencias, desde los contornos de la



guerra civil. La película se abre mostrando la pobreza de un mundo subdesarrollado y eminentemente rural, de hambrientas comunidades de gitanos y mercheros, huyendo siempre de la guardia civil. Para que no haya duda alguna de que se trata de una *arqueología de lo quinquí*, en un momento muy inicial, una mujer interpela a un jovencísimo Eleuterio, increpándole en los siguientes términos: "sois todos unos quinquis y unos ladrones". De este modo, se marcaba el tránsito del término desde el origen social de la pobreza y sus oficios de subsistencia (*quincalleros*) a la violencia hiper-teatralizada de los *quinquis de fábula* propiamente transicionales. El siguiente episodio de esta historia de la subalternidad española se da en las barriadas de migrantes de los años sesenta, a las que vuelve El Lute tras salir de la cárcel por robar unas famosas gallinas. Pero tras un atraco, donde muere el dueño de una joyería, vuelve a ser encarcelado. Y, esta vez, torturado en comisaría. Una vez en la cárcel, El Lute logrará escapar gracias a las redes de solidaridad e intercambios entre viejos presos políticos y los nuevos presos comunes, que le proporcionan una ganzúa.

Jordà aporta un punto de vista panorámico para relatar la detención, el juicio y la fuga del Lute, combinando las largas caminatas por campos y dehesas con la atención que la prensa del régimen presta al suceso. La película nos propone que, en un momento de conflictividad obrera y estudiantil, era necesario un protagonista nuevo para un nuevo relato de orden público. Emerge así el quinquí como nuevo personaje social. Como dirá la prensa a propósito de la detención del grupo del Lute: "Suele decirse que la Naturaleza tiene horror al vacío. Y ese vacío antes ocupado por la raza gitana lo ha sido ahora por los *quinquis* [...], un nuevo tipo de malhechor" ("¿Quiénes son los quinquis?" 1965).

De este modo, la película de Aranda analiza la temprana producción del mito quinquí como una estrategia política dirigida a generar cohesión social y a enmascarar la represión política. Cuando el franquismo se debilita, aparecen los *quinquis* como personajes mediáticos. Tras un periodo inicial, que la historia del Lute ejemplifica, el *terror quinquí* saltará a la vida pública en la siguiente década, justo cuando Eleuterio Sánchez abandona la prisión, tras un indulto, en 1981. A cambio de su *rehabilitación*, que él mismo subraya en el comienzo de la cinta, Vicente Aranda, desde la televisión pública y en el contexto *refundador* del socialismo triunfante, ofrece la vida del Lute como un relato épico colectivo de la larga marcha (*camina o revienta*) de la pobreza e injusticia franquista a la felicidad y normalidad democráticas. Sin embargo, en ese momento ejemplar, *los quinquis de los ochenta* ya habían desaparecido.

Porque, en el mismo momento en que El Lute abandona las cárceles, estas se llenan de una legión de *peligrosos sociales* y delincuentes habituales. Mary Cuesta pone en relación el éxito del cine quinquí con la tendencia mediática a reflejar de manera alarmista la delincuencia juvenil y cruza ambos fenómenos con las elevadas cifras de desempleo de la juventud de los barrios ("Trenzar el mito"). Pero hay algo más: la prensa insistirá en que los delitos se disparan en democracia, como prueban los titulares de dos noticias de *El País*: "Gran aumento en el número de atracos a Bancos", "un 320% respecto a 1978. En España se comete un asalto [a un banco] cada 56 minutos". En ese contexto, la inseguridad como marcador específico del contexto político y social postfranquista se relacionará una y otra vez con la escasa adhesión que producen las nuevas estructuras democráticas. Y es que, como he estudiado en otro lugar, entre 1978 y 1981 tendrá lugar un complejo proceso discursivo que sitúa en una misma zona de negatividad movimientos

sociales de signo anarco-libertario, inseguridad, delincuencia y pautas de comportamiento juveniles (que van del vestir al amar y de las ebriedades al asociacionismo) (Labrador, 2017). En este sentido, Pablo Sánchez León, en un trabajo pionero, insinuaba que “la definición y clasificación de la juventud en términos denigratorios y como amenaza a un determinado orden de cosas” pudo contribuir “a frenar determinados procesos de reforma y transformación en la herencia social e institucional del franquismo”. (2003: 169).

Sin embargo, la importancia de estas coordenadas (crisis, criminalidad, alarmismo e identidades juveniles) –que también analiza Cercas en su novela–, no explican por sí mismas el triunfo del quinquí en nuestra memoria de la época. Primero, porque desde muy pronto, desde los mismos barrios, existen intentos claros de desidentificarse con imágenes que resultaban criminalizadoras respecto de la nueva generación, como reclamaba un temprano *grafiti* de 1978: “No al proceso contra la juventud” (Sempere 1977). Y, segundo, porque *el quinquí* es sólo uno de los personajes sociales vinculados con la juventud transicional, sólo una de las *ficciones políticas* con las que se asocia. Así, con anterioridad al triunfo del *quinquí* en los primeros ochenta, otro personaje hizo su aparición sobre esos mismos territorios sociales, *el pasota*, referido a los jóvenes cuyas actitudes políticas y vitales eran ilegibles desde los límites morales de la transición a la democracia y al que sociólogos como Amando de Miguel responsabilizaron por el escaso entusiasmo colectivo que suscitó un proceso de transición a la democracia vertical y limitado (Sánchez León 2003).

*Pasotas* primero, *quinquis* después y más tarde *yonquis*, a pesar de su variedad, los distintos *tipos sociales* vinculados con *la juventud transicional* que pululan por los barrios politizados de los años setenta presentan algunos rasgos comunes. Se proponen siempre como el resumen simplificador de un mundo complejo y polimorfo, construido a través de las experiencias de las luchas sociales de toda una década y de la memoria de varias generaciones. En el campo de fuerzas donde se proyecta lo quinquí coinciden izquierdistas radicales, terroristas, militantes de base, bohemios, parados, obreros, autónomos, *hippies*, asociaciones de vecinos, delincuentes juveniles, *peligrosos sociales* en su más vasta acepción, libertarios, heroinómanos, intelectuales y, por supuesto, gitanos y mercheros. La *habitación del quinquí* como cronotopo transicional distorsiona y confunde las ansias de libertad y los proyectos que organizan y explican ese mundo. Como resume un reportaje publicado en 1978 en la revista libertaria *Ajoblanco*, a propósito del *pasotismo*:

Nada más fácil que colocarle el adjetivo de pasota al porrero de turno, porque eso simplifica mucho las cosas [...] Una legión de desencantados, descreídos, escépticos pasivos o activos, drogados o no, con sus virtudes y sus fallos, con sus dudas y sus creencias [...], una órbita de marginados que no levantan ninguna bandera, que no tratan de salvar a nadie, sino [...] salvarse a sí mismos [...]. Dejemos que crean en los pasotas, mientras aumentan los marginados de todo signo, quinquis de barrio o hijos del ácido, [...] disconformes de todo tipo y edad que no quieren jugar el juego, [...] que no están "encuadrados" en nada sino que actúan (o no) cuando les place [...]. Palabras, ruido para encubrir el miedo a la hidra que con cien mil defectos y contradicciones crece del desencanto [...]. Hidra que se desmandará, a la que no podrán venderle el consenso [...] hidra que, como digo, tiene en su seno a auténticos marginados y radicales de salón, a lesbianas y porreros, a intelectuales y a quinquis, a descontentos de quince años y hastiados de setenta y que, mal que bien lo único que intentan es salvarse de la gran quema. (Ordóñez 10).

Se trata de una imagen elocuente de *la hidra democrática*, una de formas posibles con las que se representa el mundo político-juvenil no institucional a finales de los años setenta (Labrador 2017). En esta cita, lo quinquí es sólo un tentáculo de este monstruo civil, uno que asoma dos veces, en este campo de fuerzas políticas heterogéneo pero, al tiempo, articulado. Se trata de lo que Alberto Medina, a partir de un término de Habermas (1984), nombra como *la alianza anti-productivista* formada por *disidentes radicales de la sociedad industrial* (Medina 2013). Bajo este marco pueden comprenderse las identidades invocadas en la cita anterior, estructuradas en múltiples niveles de rechazo a los horizontes de productividad laboral, moral, política, económica o sexual que cabe identificar con los hegemónicos en el capitalismo franquista. La mitología del quinquí como el único representante legítimo de este mundo reduce a un problema de orden público los desafíos de todas estas formas de disidencia contracultural y, además, ritualiza la desaparición de este mundo juvenil, y la frecuente muerte de sus protagonistas, presentándolos como necesarios para el correcto advenimiento de la normalización democrática de los años ochenta.

A propósito de nuestra memoria del periodo, para que la mitología del quinquí se imponga como la identidad hegemónica en el campo de las fuerzas antiproduktivas de la transición a la democracia es necesario menospreciar la existencia del mundo de prácticas, documentos, archivos e instituciones a los que dedicaré el último epígrafe de este trabajo. *Lo quinquí* niega la riqueza y pluralidad de estas culturas proclamando en su lugar la extensión de una subalternidad peligrosa, que no puede hablar por sí misma. Pero para convencernos de ello, estas narraciones tienen que ejecutar cuatro operaciones muy precisas de mitologización que seccionan *lo quinquí* del entorno cultural de su época. Para fabricar el mito quinquí es necesario, en primer lugar, (a) que sus fábulas subrayen el carácter intrínsecamente violento del mundo quinquí y la incapacidad de sus habitantes de controlar y gestionar una violencia, que amenaza permanentemente con desbordarse de modo trágico. En segundo lugar, (b) las fábulas quinquís necesitan proponer masculinidades hegemónicas con rasgos soberanos y predatorios. En tercer lugar, (c) el mito quinquí cristaliza un sujeto juvenil inculto, cuyo linaje, genealogía y redes familiares se reducen al mínimo, así como su educación, dotándolo a cambio de atributos instintivos, animalizados, que, derivadamente, lo expulsan de la comunidad nacional así como de cualquier otra institución imaginaria a la que podría haber pertenecido. Por último, (d) estas ficciones siempre presentarán al quinquí como un ser pre-político, esto es, como el resumen extremo de una antropología incapaz de agencia y de negociación, subjetividad alienada que no ha de generar cultura o instituciones propias, más allá de los conocimientos técnicos necesarios para cometer sus delitos. En resumen, la combinación de estos rasgos nos propone que el campo de las fuerzas anti-productivistas de la transición lo pueblan sujetos subalternos, ilegibles, al menos hasta el momento en que son dispuestos en el interior de una narrativa quinquí.

Sin embargo, tal creencia en la subalternidad peligrosa de este mundo se sostiene apenas en treinta películas, algunos cientos de crónicas periodísticas y un importante aparato televisivo. Fuera de este conjunto, lo quinquí se abordó en su momento desde otros ámbitos más interesados en mostrar su complejidad. Con el objeto de argumentar en favor de la continuidad social de *lo quinquí* respecto de otras posiciones políticas de su época, cabría cuestionar los límites discursivos de su mitología. Volver sobre esos cuatro ámbitos que acabamos de enumerar. En

este sentido, mostraré cómo, en el campo de fuerzas político-social de lo quinquí, (a) la violencia sucede en momentos puntuales, se expresa en ocasiones como una opción ideológica, obedeciendo normalmente a un cálculo racional. Además, (b), en el interior del mundo juvenil-quinquí, tiene lugar un rechazo de las formas de violencia del nacional-catolicismo y los roles de género asociados, lo que vuelve posible la experimentación de nuevas identidades genéricas, así como el desarrollo de nuevas prácticas políticas derivadas (como pueden ser el antimilitarismo o la resistencia pacífica, claramente no patriarcales, ni *demasiado quinquís*). Frente a su pretendida ignorancia, el de la juventud transicional será un espacio culturalmente rico, porque (c) si la pobreza y el analfabetismo disponen de sus propias culturas, además el asociacionismo vecinal y los movimientos *underground* siempre han sabido generar espacios relativamente inclusivos e interclasistas, dotados de alguna capacidad de penetración en espacios marginales. Finalmente, (d) en el campo en que se expresan las fuerzas no consensuales de la transición, se producen relaciones intensas entre múltiples culturas políticas, poniendo en contacto *modos quinquís* y formas organizativas tan distintas como son las asociaciones de vecinos, la CNT y las agrupaciones ácratas, los ateneos libertarios, los partidos de izquierda extraparlamentaria (ORT, LCR...) o las organizaciones armadas (Acción Comunista o FRAP).

## 6. LA ALIANZA DE LAS FUERZAS NO PRODUCTIVAS.

Observado desde esta perspectiva, *lo quinquí* formaría parte de un rico campo de fuerzas subterráneas que recorre los márgenes de la política institucional y amplias zonas de la vida cotidiana. En ese espacio anti-consensual, *lo quinquí* constituye un dominio, atravesado por dinámicas, prácticas y lenguajes que lo vuelven continuo de otros ámbitos afines. Al resituar *lo quinquí* en esos haces de fuerzas la densidad de su mitología se difumina en la medida en que los rasgos que la constituyen se explican o relativizan en continuidad con otros. Eso pretendo demostrar en la parte final de este ensayo. Para ello, identificaré algunos nodos donde *lo quinquí* deviene parte solidaria de un conjunto de energías políticas alternativas. Las resoluciones demóticas de *lo quinquí* -así como el correlativo *devenir quinquí* de otras energías cívicas de ese mismo campo-, se producen en núcleos cronotópicos muy concretos como son (a) los barrios obreros, (b) las cárceles, (c) las instituciones del *underground*, (d) los bancos y, por último, (e) las ciudades yonquis. Así la fortaleza mítica del *quinquí de ficción* cederá paso a la contingencia de un sujeto, expuesto y atravesado por múltiples planos de realidad y de lenguaje, revelando el sentido de esa ficción política, su carácter poroso que, en su época, sirvió para nombrar con comodidad toda forma de violencia subalterna, de carácter pobre, barrial o no letrada.

### a. Los barrios obreros.

A mediados de los años setenta, a propósito de la periferia de las ciudades franquistas, se habla de *crisis urbana* como el resultado de una serie de procesos especulativos potenciados por el régimen, en el curso de los cuales se construyen autovías y otras infraestructuras y se eliminan las barriadas “chabolistas”, nacidas de la intensa migración rural de las décadas anteriores. Surgen viviendas de protección oficial y promociones especulativas en medio de barrios sin dotaciones

de servicios. En diez años, el paisaje limítrofe de la ciudad se había vuelto totalmente extraño para sus propios moradores. Los *quinquis* crecen así en un *paisaje devastado*.

Manuel Castells (1977) ha estudiado estos fenómenos y la respuesta política que generan, a propósito de la aparición de los movimiento vecinales, de configuración local y horizontalizante, de perfiles relativamente integradores y de relativa autonomía respecto de las organizaciones de izquierda (Pérez Quintana y Sánchez León 2008). En el plano cultural, en este contexto, muchas serán las iniciativas culturales de crítica del urbanismo y reivindicación del derecho a la ciudad en las que, al tiempo que se discute de ecología y desarrollo, se defienden prácticas de ocupación de solares vacíos y de viviendas sin uso, así como modelos de organización comunitaria del espacio urbano.

Las prácticas políticas del urbanismo comunitarista de las Asociaciones de Vecinos y sus entornos sociales juveniles pondrán en primer plano las relaciones de poder existentes entre propiedad, territorio y ciudadanía, a través de un abanico de prácticas tan variado como es la construcción comunitaria de casas del pueblo e instalaciones deportivas, escuelas o dispensarios (bien de manera autónoma o en colaboración con instancias municipales), la ocupación de fábricas cerradas o antiguos locales de Falange Española, y la reutilización simbólica de espacios inútiles mediante la construcción de parques, la producción de pintadas y murales o la apertura de ateneos libertarios. Podemos ver este fenómeno contado por boca de sus protagonistas en documentales autoproducidos muy tempranamente como *La ciudad es nuestra* (Calabuig 1974), que ofrecen una perspectiva compleja de estos procesos en marcha, de los que cabe destacar su carácter autónomo, suprapartidista e intergeneracional, no exento de tensiones. Allí también puede apreciarse la mayor vulnerabilidad de los jóvenes, respecto del territorio barrial en crisis, en un ámbito de solares abandonados y edificios en construcción, sin nada de ese espacio que les acoja.

Las dinámicas consensuales de la transición y los efectos del municipalismo sobre los movimientos de base, junto a la sorda oposición de los partidos políticos a que los movimientos vecinales mantengan su autonomía, pondrán a prueba la lógica comunitarista del asociacionismo de barrio. La delincuencia suburbana directamente romperá esos vínculos. Sin embargo, aunque es verdad que los *quinquis* más radicales quedan al margen de las estructuras políticas de sus espacios de origen, no es menos cierto que estas comunidades en ocasiones articulan prácticas de inclusividad que también les implican. Tenemos un ejemplo de lo dicho en el cortometraje documental *Los jóvenes del barrio* (Video Nou 1982), un material extraordinario para la deconstrucción de lo quinquí, producido gracias a la colaboración del educador social Jaume García y del colectivo libertario *Video Nou* (Servei de Video Comunitari). En un momento del documental, Jaume entrevista a una vecina del barrio de Canyelles:

[Madre]: En el barrio no hay nada para la juventud, no hay absolutamente nada para entretenerse. [...]

[Jaume]: En el barrio, durante algún tiempo hubo mucho miedo a los problemas de los jóvenes [...] y se hicieron asambleas para debatir todo esto de la delincuencia y de los problemas que creaban. [...]

[Madre]: [...] está un poco mejor, bastante, porque se hizo una asamblea y los chicos colaboraron muy bien, cosa que no era de esperar, yo misma me hice... no sé... de ver que ante una asamblea se expusieron y diciendo que en el barrio nunca más harían nada. [...]

[Explica una pelea con un comerciante del barrio] Y ante una asamblea, se justificaron, y eso fue *demasiado*. (25:20-26:40)

Aunque eventualmente mencionen el contexto político local donde estos movimientos surgen, es necesario convenir que, en lo fundamental el cine quinquí nos presenta a la juventud marginal actuando de modo autónomo respecto de las luchas y formas de acción política habituales en las barriadas obreras. Sin embargo, *Los jóvenes del barrio* sí nos plantea la existencia de una continuidad entre los modos de hacer de los jóvenes *quinquis* y del asociacionismo vecinal de los mayores, tal y como se manifiesta en las conversaciones de Jaume García con diferentes grupos de jóvenes sobre, por ejemplo, la supuesta función educadora del sistema carcelario. O en las que esos jóvenes mantienen entre sí, sin mediadores, cuando se pasan el micrófono entre ellos, y se apropian del eje de la narración documental. A estos jóvenes les vemos bailar y cantar en el local que han acondicionado para ello, en los bajos de unos bloques densificados, o jugar en el campo de fútbol que ellos mismos han construido ocupando un solar abandonado. En este documental, a los *quinquis* los describen sus padres y sus madres: son los hijos e hijas de familias obreras, atravesadas en ocasiones por conflictos terribles, como luego veremos.

Un ejemplo más nítido de esta interrelación entre lo quinquí y las políticas del asociacionismo vecinal lo encontramos en el documental más importante para el estudio de los movimientos sociales producido en la transición, obra de los hermanos Cecilia y José Juan Bartolomé: *Después de...* (1981). En su primera parte, *Todo atado y bien atado* (55:00 y ss.), los documentalistas visitan el local de reuniones de un colectivo de jóvenes vallecanos, los *Hijos del Agobio*. Su nombre encerraba toda una toma de conciencia política y un homenaje a un importante disco de época, obra de los andaluces *Triana (Hijos del Agobio y del Dolor* de 1978). Porque esta juventud se auto-percibía como la heredera de un mundo productor de dolor y desigualdad, ante el que sabe que debe defenderse. Para ello, imita a sus mayores, dotándose de un espacio propio para reunirse y para hacer “su propia política”. Es un local cultural abierto en el barrio de Vallecas. Vemos allí la confluencia de lo quinquí con las culturas políticas de época, gracias a una rica decoración, donde se reconocen proclamas anarquistas, carteles del movimiento ecologista (*Nuclear no, por supuesto*), pósters de conciertos de *rock underground*, lemas sesentaiochistas y pinturas murales. Los jóvenes allí conviven y discuten en tanto que tales: hablan del paro, de la represión policial, de las drogas blandas y duras, de nuevos modelos de relación, de los otros jóvenes del barrio que están en las cárceles –se ven las fotos de las manifestaciones en las que han pedido su libertad–, del hecho de que, en el proceso de transición a la democracia no se esté contando con ellos. También hablan de “buscarse la vida”, del menudeo de drogas y de los hurtos.

¿Qué es lo que marca a un joven quinquí como un quinquí? En Vallecas y en Canyelles vemos los cuerpos y oímos las voces de la juventud transicional. No son tan diferentes de los cuerpos y voces que podemos encontrar en películas como las de Eloy de la Iglesia, quien, a la manera de Pasolini, usa los cuerpos de los chavales de la calle para representar a los chavales de la calle. Pero, a pesar de todo, sí hay una diferencia, porque los *quinquis* de estos dos documentales no se han disfrazado de *quinquis*. Su marginalidad no se ha implementado ni en el vestir, ni en el hablar. Sus cuerpos están tranquilos porque no tienen que representar ningún papel. Y tampoco

parecen comportarse como subalternos. Están allí hablando de lo que quieren y responden (o no) a las preguntas como se les antoja.

*b. Las cárceles tardo-franquistas y la peligrosidad social.*

Una de las pintadas que hay en el local de los *Hijos del Agobio* reza “todos estamos en libertad provisional”. El espectador puede verla en un momento en que los jóvenes hablan de los cacheos gratuitos de la policía y de la presión policial en los barrios obreros. Una de las chicas declara que su novio está en la cárcel por nada. Otra pintada alude a la COPEL. Los *quinquis* transicionales comparten con sus padres la experiencia de saberse expuestos al poder arbitrario de la policía y a sus modos de actuar en los suburbios. En el interior de las familias obreras, hay una memoria del crecimiento bajo el franquismo y sus disciplinas, que se conecta con las derrotas de la guerra civil, y con la experiencia del éxodo rural. Además, tanto en el ámbito de la lucha sindical, como en el de las reclamaciones vecinales, la represión policial es una constante. Un testimonio puntual de los vecinos del barrio de Chamberí en Salamanca, que reivindica su derecho a asociarse, lo confirma: una manifestación que incluye vecinos de todas las edades en el centro de la ciudad es difícil de gestionar por las fuerzas de orden público sin diversos grados de violencia (Espai en Blanc 2008: 222-7)<sup>1</sup>. Hasta 1978, como pronto, la exposición a una represión policial arbitraria era algo que no había separado necesariamente la experiencia de padres e hijos en los barrios.

Tiene sentido que ello permita un entendimiento. Si volvemos sobre el citado documental de Video Nou en Canyelles en 1982, el relato de estos padres a propósito del comportamiento de su hijo *quinqui* es elocuente:

-Madre: [Ricardo ha sido condenado a] Dieciséis años, dieciséis [por robo][...] Hay tíos que hacen cosas peores y no les han pedido tantos años.

-Padre: Esos que saltaron la Moncloa, esa. Míralos... a Tejero y todos esos. Treinta años. Esos no se tiran treinta años, lo digo yo. Porque esos les viene un indulto y con cuatro o cinco años ya están en la calle otra vez. Y mi hijo [Ricardo] como si hubiese hecho un crimen, más que un crimen. [...]

-Madre: [...] [Ricardo] Estuvo diez meses en la cárcel, le sale el juicio, declaran que no es culpable, pero esos diez meses ya se los ha pasado. [...] Yo el carácter de José María [el otro hijo] no es que se lo alabe, pero me gusta que sea así [...] No se deja avasallar. [...] Yo he visto ir a la comisaría y le han dicho "chívate de Fulanito y de Menganito y te dejamos absuelto", pues no. Él se ha roto la cabeza en la pared, para que lo dejara la policía,

<sup>1</sup> “El mismo oficial nos prometió que si recogíamos las pancartas y no interrumpíamos el tráfico nos dejarían seguir adelante. Recogimos nuestras pancartas, ante la extrañeza de dicha petición, pues nos parecía un sin sentido. Nos preguntábamos el porqué. El comportamiento de la policía era muy singular. Daban caramelos a los niños y a las mujeres explicándonos que era sábado y no se trabajaba y «estábamos de fiesta». Después de plegar nuestras pancartas nos las robaron, literalmente. Nuestra indignación iba en aumento. Pero no; no nos dejaban pasar. Sin pancartas y en silencio, tampoco nos dejaban. Nos lo impedían por la fuerza”. (222-223) [...] [Al día siguiente, después de un encierro en la iglesia] “A partir de las tres y media empezó a venir la gente paulatinamente. A medida que se iba llenando el local, iba aumentando la unión del Barrio. Esto se exteriorizaba con las canciones: «El Barrio unido jamás será vencido», «Venceremos», las letrillas compuestas durante la noche, y otras como «dos grises ya no dan palos, nos regalan caramelos»” (227).

porque lo mataban a palos y se ha roto la cabeza, y lo han *dejao*. (Video Nou 1982, 30:18-32:20)

Las autolesiones producidas por jóvenes presos, como José María, eran frecuentemente un modo de defensa –muchas veces el único posible– frente a las torturas policiales. Esta táctica de resistencia pacífica fue empleada en las cárceles durante el ciclo de protestas iniciado en 1977 por los presos de la COPEL. Estos, como anteriormente hicieron algunos grupos de presos políticos, buscaban auto-infligirse una violencia terrible sobre el propio cuerpo con el objetivo de hacer ver (y de así evitar) una violencia invisible y aún mayor a la que estaban expuestos en el interior de ese sistema represivo. Huelgas de hambre, automutilaciones, lesiones, ingestas de lejía, incluso suicidios... fueron procedimientos comunes en esos años. A pesar de ello, los motines realizados en las cárceles se han leído como episodios de increíble violencia, porque incluyeron la destrucción física de galerías enteras de prisiones y acciones puntuales contra funcionarios. Pero si la violencia de la COPEL parecería continua de la violencia quinquí, siendo ambas la expresión de masculinidades incontrolables, la perspectiva cambia al analizar estos episodios en las claves de un diálogo intergeneracional sobre la identidad, la dignidad y la exposición al dolor y el dominio. También adquieren otro significado si las entendemos como formas dirigidas a la recuperación y protección del propio cuerpo, sustraído en el interior de espacios de castigo. Si la violencia quinquí puede autoinducirse, puede surgir del cálculo político y tiene detrás una tradición de lucha, podemos pensar entonces que el supuesto *orgullo quinquí* mitificado por el cine responde tal vez a una conciencia de clase.

A los tres días me autolesioné, abriéndome el abdomen al igual que otros compañeros míos que estaban en la misma situación que yo. En la enfermería hablamos con el Sr. PARADA [el director]. Le dije que un compañero nuestro que estaba en huelga de hambre y llevaba cuatro días, al autolesionarse y al ir a salir de la celda fue agredido por el destacamento de antidisturbios que nos custodiaba. [...] Voy por el noveno día de hambre y este buen señor no ha aparecido. [...] Si publican esta carta, sólo les pido que guarden mi nombre en el anonimato, pues si lo publican temo represalias de los que se llaman demócratas. [...]

Fdo. Un preso social. (“A pesar de todo 1979)

¿Quiénes son *los que se llaman demócratas*? En las páginas de la revista *Ajoblanco* o *Bicicleta*, así como en los boletines de colectivos de apoyo y en los órganos de expresión de partidos políticos extraparlamentarios, encontramos un número significativo de cartas enviadas por los presos con el objeto de hacer pública la represión a la que están sometidos y las desesperadas tácticas de resistencia con que la enfrentan. Si la violencia quinquí surge en el ejercicio de una soberanía incontenente dirigida por el poder de dar la muerte, las formas de defensa adoptadas por los reclusos responden a una lógica distinta, que se basa en el autocontrol y el cálculo estratégico, en el dominio sobre el propio cuerpo y en la solidaridad. Ahí, las huelgas de hambre y las automutilaciones se actúan colectivamente. Los testimonios en primera persona de los jóvenes marginados de la transición informan de su lúcida determinación a perseverar en un camino que entraña riesgos evidentes para la propia supervivencia. Muestran también una desesperada búsqueda de reconocimiento y, al tiempo, una inmensa confianza en los lazos de solidaridad con una sociedad democrática en construcción. En 1977, encaramados a las azoteas de las cárceles,



los presos escriben en sus sábanas las mismas palabras que empleaba la oposición antifranquista en las calles: piden justicia, libertad e indulto.

Las acciones más conocidas (incendios y ocupaciones de las azoteas), junto con otras como las cadenas de solidaridad alrededor de las prisiones, formalizan esa lógica inclusiva que, a partir de 1978, cederá paso al aislamiento y fragmentación de las luchas reclusas. Si, para la opinión pública, la visibilidad política de la violencia en las cárceles disminuye después de 1978, desde el punto de vista de los documentos del archivo *underground* no hay grandes diferencias entre lo que los presos dicen que les sucede en 1977 o en 1980, tanto a nivel de la violencia que sufren como de la que se autoinfligen, como demuestran textos como el *Sumario 22/79. Herrera de la Mancha. Una historia ejemplar* (Revolta 1980), publicado por la editorial libertaria La Piqueta. Lorenzo Rubio argumenta que, aunque la lógica organizativa y el horizonte político de los motines cambiará en los años ochenta, resulta difícil determinar cuándo termina el ciclo de protestas que se abre en 1976 para exigir la transformación de las estructuras penitenciarias franquistas.

Aunque la huelga de 1977 comienza siendo un éxito, sin embargo, la amnistía a los presos comunes no llegará nunca, lo que deja el mundo carcelario definitivamente fuera del campo consensual de la democracia alrededor de 1978. Si la influencia de un movimiento libertario renacido será clave en los primeros motines, a partir de 1978 ganan en importancia las revueltas protagonizadas por grupos de presos sin una ideología identificable (Lorenzo Rubio 246-50). La muerte de Agustín Rueda a manos de sus carceleros en 1978 (minero, migrante, anarquista, huelguista del 71, represaliado, antimilitarista, exiliado, militante autónomo y líder local de la COPEL) supone el fin de las expectativas libertarias y el inicio de un nuevo ciclo represivo que, en efecto, acabará hundiendo el movimiento, no sin haber generado una cierta cultura política en las cárceles, al menos según Lorenzo Rubio. Finalmente, en vez de un indulto a los presos, tendrá lugar la reforma de las prisiones, que llegará justo a tiempo para acoger las nuevas oleadas de jóvenes detenidos, procedentes de los barrios marginales (370 y ss.).

La transversalidad de lo político, lo criminal y lo quinquí en las prisiones posfranquistas es, como vemos, muy difícil de delimitar. Pero la cuestión se complejiza aún si atendemos a un elemento extra: la Ley de Peligrosidad Social, diseñada para la persecución de cualquier conducta moralmente no aceptada en el franquismo, desde la homosexualidad al consumo de estupefacientes, de la prostitución al abandono del domicilio familiar. Como dirá un anónimo lector de la revista *Ajoblanco*:

No sé qué es lo que el Estado nos tiene reservado con la maldita Ley de Peligrosidad Social. Pero te la pueden aplicar por dormir en la playa, por pintarte los ojos, por estar sin "trabajo" de los que se pueden justificar, o sea por estar sin dueño y señor. [...] por no tener domicilio fijo. Por todo eso a "Jesús Ma" lo han detenido y a mí con él, claro que él por tener antecedentes es un "chorizo". ("Peligrosidad social" 1977).

La aplicación de la LPS permitía criminalizar conductas, incluso de un modo preventivo, a partir de los antecedentes, en vez de perseguir la comisión de delitos. A pesar de las modificaciones parciales de 1979 y 1983, la ley no se derogaría hasta 1989 y, durante ese tiempo sería un valioso instrumento para la represión de la juventud transicional, tanto en la gestión de la delincuencia *quinquí*, como para regular la visibilidad de las identidades de género no

heteronormativas (Cheamoleau). La LPS conceptualiza como un mismo tipo de conducta criminal la delincuencia de baja intensidad y las *desviaciones*, hace convivir en las cárceles a jóvenes intersexuales con pequeños delincuentes así que, a través de unas mismas prácticas represivas, complejiza, desestabilizando, roles de género y valores morales. Eso es lo que sugería el “preso social” autor de la citada carta, y lo que aducían en una de sus letras el grupo de *punk-rock* Cucharada: “Pablo *El Trapero* es un homosexual. Le gustan los tíos como a ti la libertad. Un día la Ley le mandó enchironar. Diciendo que era un peligro social.” Desde la conciencia de que la represión moral dignifica y convierte en aliadas todas aquellas formas de experiencia que persigue, *Cucharada* dedica su canción “Social Peligrosidad” (1978) a algunas de esas existencias sin biografía que seguían poblando las cárceles post-franquistas: “Mary *La Friki* es una tía legal, pero el desempleo la obligó a putear. Un día la ley la mandó enchironar. Diciendo que era un peligro social”.

c. *El campo cultural del underground en la transición española.*

El *rock* político de los años ochenta (desde grupos como *Extremoduro* o *La Polla Records* al Rock Radical Vasco) seguirá dando testimonio de la situación que vive la juventud en las prisiones del país y cuestionando la naturaleza profunda del sistema democrático. Continúa así la tradición del *rock underground*, cuyas canciones denunciaban, como vemos, el *proceso contra la juventud*. Y es que, en los gustos musicales *quinquis*, las fábulas de subalternidad asociadas a los acordes y desgarros de la rumba gitana, comparten territorio con los sonidos eléctricos del rock urbano y con el lenguaje politizado de sus letras *macarras* (Manrique).

Sin embargo, conviene recordar que, más allá de su mito analfabeto, no todo lo que se relaciona con lo quinquí es cultura oral y música. El archivo *underground* de la transición española suministra algunos ejemplos interesantes de transversalidad entre formas culturales letradas y enunciaciones procedentes de culturas marginales. En ámbitos como la revista *Ajoblanco*, cabe documentar desplazamientos interclasistas, procesos en los que elementos típicamente asociados a la cultura burguesa se ponen a disposición de un nuevo sujeto colectivo en construcción. Y ello es cierto no sólo a propósito de los temas *comunes* para la juventud no productivista (COPEL, autogestión, LPS, sexualidad, drogas, etc... muy debatidos en la revista), sino en base a una novedosa concepción de la cultura. Así, en un artículo sobre el *Réquiem* de Mozart, propuesto como banda sonora para el verano de 1979, se defiende un nuevo reparto de la cultura basado en el “rechazo de las clasificaciones fáciles y tendenciosas: lo clásico para la burguesía y sus hijos bien pensantes en el progresismo-drogadicto-asimilable. Y el rock para los hijos del suburbio” (Picard 32).

De este modo, la desnaturalización de los saberes burgueses es un proceso complementario respecto de otros fenómenos de empoderamiento en los que toma parte la juventud proletaria, del que dan buena cuenta las secciones de cartas de esta misma revista (“La Kloaka”). En estas zonas de cruces socioculturales, que podemos pensar bajo la etiqueta de lo *underground*, es donde surgen prácticas culturales que significan accesos alternativos a la política y a la vida, y que documentan la existencia de las múltiples cabezas de la *hidra democrática* de las que ya hemos hablado. Entre los muchos ejemplos fruto del encuentro de ámbitos sociales periféricos y

prácticas culturales *desplazadas*, cabe mencionar revistas como *Ajoblanco* y editoriales alternativas como La Piqueta, colectivos de cine como Video Nou, grupos de *grafiteros* como el Zorro Enmascarado, documentales autónomos como *La Ciudad es Nuestra* y ateneos libertarios como el del madrileño Barrio de la Prosperidad. Como ya sugerí, la existencia de un campo cultural donde la cultura está al servicio de una organización de lo social distinta es lo que permite disponer de un archivo alternativo para el estudio de lo quinquí.

La cuestión del desplazamiento interclasista se vuelve central en las reflexiones de los activistas del periodo. José Ribas señala que la colectivización del capital cultural burgués y la democratización de sus prácticas artísticas (*una sociedad de todos poetas*) son elementos centrales del proyecto de la juventud *ajoblanquista*, que además busca actualizar los saberes creativos del movimiento libertario histórico y de la cultura popular (*las fiestas mediterráneas*). La biografía de Eduardo Haro Ibars, y también sus artículos, suministra numerosos ejemplos a propósito de la porosidad existente en la España de comienzos de los años ochenta entre los ambientes del *lumpen* madrileño, los hábitos de la juventud *quinquí* y la cultura *underground* (Fernández 2005). En el largometraje de García Pelayo, *Vivir en Sevilla* (1978), de nuevo reconocemos la existencia de un pasaje natural entre la juventud contracultural y el mundo de la delincuencia juvenil cuando, por la noche, un joven bohemio se ve asaltado por un grupo de quinquís. Este, sin embargo, logra convencerles de que está tratando de “hacerse un coche”, ante lo cual la pandilla, en vez de robarle, le propone ir con ellos para dar un golpe.

Cabe mencionar un último ejemplo, pero muy significativo. Se trata de *La Vaquería* de Madrid, un bar que actúa como frontera natural entre la cultura de barrio y la bohemia madrileña de los años previos a la explosión de La Movida. En él recalcan diversos representantes de la hidra democrática: *rockers*, macarras, delincuentes juveniles, poetas, intelectuales, activistas políticos, futuros iconos de la cultura juvenil de los primeros ochenta, crápulas madrileños y jóvenes de paso por Madrid (Benito Fernández 1999: 189-90). “Pasen y vean, pasen y beban”, “pintura, music & poesía”, son los reclamos escritos en la puerta. Un rótulo de madera señala el nombre y la política del establecimiento: *La Vaquería de la calle de la Libertad*. Lugar de la cultura en transición, frente a ella, se encuentra la sede de la CNT reconstituida. Por la Vaquería pasan poetas como su socio fundador Emilio Sola, como Xaime Noguerol o Eduardo Haro Ibars, todos los cuales han articulado buena parte de su obra alrededor de las cuestiones político-sociales que hemos discutido en este epígrafe (Sola 2010; Labrador 2017).

#### *d. La violencia política y la violencia quinquí dentro de la sucursal del banco.*

Los cruces entre lo quinquí y las culturas políticas radicales de la transición nos sirven para iluminar un último asunto, central en el imaginario de la violencia juvenil: los asaltos armados a bancos. Una entrada indirecta nos la proporciona un cómic de Juan López (Jan’): *Superlópez y los cabecicubos* (1982). En los contornos de la victoria del PSOE y del pacto libidinal fundador de la social-democracia (inocencia política y sociedad de consumo), Jan, como hiciera Eloy de la Iglesia, se planteará la posibilidad de una alternativa histórica, basada en una alianza político-social alternativa. Esta vez, los dos sujetos históricos implicados pertenecerán a una misma clase —la juventud barrial—, pero a dos generaciones distintas: los *quinquis* del *baby boom* y sus hermanos

mayores, quienes, tras una década de experiencias antiautoritarias, se han convertido en oficinistas y han comprado un piso a la altura de 1982. Superlópez representa la bivalencia de ese sujeto político en un escenario post-transicional: si, en su interior secreto, late todavía un idealista ácrata, en su exterior de nueva clase media, ha desactivado cualquier tipo de riesgo vital y se ha condenado a la grisura de una vida de oficinista.

El argumento tiene dos planos: una emisión tóxica en una fábrica de huevos genéticamente manipulados hace que a los habitantes de Barcelona la cabeza se les ponga cuadrada. La sociedad se divide rápidamente en redondos y *cabecicuadrados*. Ante la proximidad de las elecciones, el jefe de López funda el Partido Cuadrado, cuyo logo es la gallina de los huevos cuadrados, una mutación del águila bicéfala fascista. Jan traduce así la polarización social que se percibe a principios de los años ochenta y el temor a una involución fascista (como bien muestran los documentales de los hermanos Bartolomé). Mientras tanto, la trama secundaria del relato investiga las relaciones antagonistas que se dan entre clases medias y quinquís, a través de la incorporación de López a la sociedad de consumo, quien se compra a crédito un coche. Quiere la mala suerte que cada vez que López vaya a realizar el ingreso de las letras, sea víctima de un atraco.

Dos son, pues, las epidemias que asolan la ciudad de modo simultáneo y, en apariencia, independiente: el retorno del fascismo y la oleada de atracos quinquís. Pronto cambiará la relación política entre ambas, porque cuando Superlópez detiene por fin al atracador, es incapaz de entregarlo a la policía *cabecicuadrada*: su inconsciente político confía más en el quinquí *redondo*. Al final resulta que el atracador es, en realidad, Martha, una joven *ácrata*, que asalta bancos por *hobby*, pero cuya vocación es el dibujo. Finalmente, Martha y Superlópez se unen a las filas de la lucha armada antifascista que combate el nuevo Régimen Cuadrado desde las alcantarillas. Si, como dijimos, violencia juvenil y fascismo representan los dos polos en medio de los cuales se posicionan las clases medias comprometidas con la propiedad y con el consumo, Jan propone “desenmascarar” al quinquí y politizar las clases medias (vistiéndolas de superhéroe) para buscar lo que les une políticamente como ciudadanos, aunque cree que sólo la amenaza de un retorno del fascismo puede permitir esa alianza. El relato acaba con una lluvia primaveral (una metáfora de la victoria socialista del 82) que hace que el foco de contaminación desaparezca y, por arte de magia, todo lo que era cuadrado vuelva a ser redondo. Entonces, López vuelve a la oficina y Martha a sus atracos, condenados ambos a seguir las sendas históricas dadas en 1982, hasta que se vuelvan a unir en La Movida (en otro comic de la serie, el *Cachabolik Blues Rock*).

De este modo, Jan plantea que los atracos quinquís son potencialmente continuos de otros modos de lucha política. La transversalidad entre política y violencia anti-bancaria a comienzos de los años ochenta se hace visible a poco que se analicen algunos casos, pero también si se considera en una perspectiva histórica: antes de la oleada quinquí, el atraco a sucursales era una de las formas de financiación habituales de grupos revolucionarios como el MIL, y los atracos de este tipo van a continuar en los años ochenta, con grupos como GRAPO. Sólo presentaré un ejemplo, relativamente bien conocido de esa ambigüedad entre política y violencia en los robos a mano armada a los bancos: el atraco a la sucursal del Banco de Sabadell en Valis, en el curso del cual el atracador, Juan Manzanares, toma rehenes y reclama la presencia del propio ministro de interior José Barrionuevo. Este no viene, pero sí acude el gobernador civil de Tarragona. Juan le

dispara a quemarropa, sin consecuencias letales por fortuna, como se puede ver en el pasaje central del documental *Veinte años no es nada*.

Si, en 1978, la fábrica de Númax sería ocupada y autogestionada por sus trabajadores, un año después, ante el final de la huelga, estos contactaron a Joaquim Jordà para que rodase un documental sobre su lucha: *Númax presenta* (1979). Transcurridas dos décadas, Jordà filma cómo fueron las vidas de aquellas personas, las cuales, aunque hayan cambiado, han sabido conservar cierta fidelidad respecto de sus ideales juveniles: trabajan como autónomos, viven en contextos comunitarios, se han hecho maestras, han abierto un bar propio o tienen un asador. Pero, entre todos ellos, destaca la opción radical asumida por Juan Manzanares Ros, quien, antes de Númax, contaba ya con experiencia en atracos bancarios como militante de Acción Comunista. Manzanares había sido detenido en 1976 y condenado en lo que se llamó “el primer juicio político de la democracia” (Martín Morales). Cinco años después, volvería a la “acción directa”. Desde su perspectiva, la experiencia de Númax habría fracasado, en parte, porque ningún banco quería dar un crédito a una empresa ocupada, por lo tanto el objetivo de *expropiar a la banca* se volvía legítimo. Además de las coartadas ideológicas, a principios de los años ochenta el ambiente se ha enrarecido, y poderosos deseos de violencia asaltan a alguna “gente que venía un poco escarmentada de la época política.” Como dirá su compañera Pepi: “había una motivación de rabia [...] necesitabas ser ilegal, saltarte la legalidad [...], necesitabas dar palos al capital” (Jordà 2005: 1:10:00 y ss.). Su descripción deja ver claramente que la ideología política revolucionaria a comienzos de los ochenta tiene mucho que ver con la lógica de la violencia *quinquí*, con el placer de la acción y del ejercicio político de una violencia soberana (“a mí me sedujo la idea y participé..., y una vez participas... [...] empiezas a segregar adrenalina...” 1:08:43-53; “siempre me encontré con las mismas reacciones, la gente lo pasa mal, da mucho miedo, yo también hubiera tenido miedo [...] vivimos unos cuantos años de ello” 1:10 y ss).

Entre los distintos tipos de gentes implicadas en atracos a sucursales bancarias a comienzos de los ochenta hay personas como “El Vaquilla” y personas como Juan Manzanares. Desde la perspectiva de los medios de comunicación y de la opinión pública sería muy difícil diferenciarlas. Treinta años después, el quinquí ha capturado cualquier memoria relacionada con este imaginario epocal. Pero, desde la perspectiva de Juan Manzanares, desde el interior de la cultura radical por la que se había conducido, su reclamación de ver a Barrionuevo era la escenificación una lucha histórica, el final de un *Western* donde se enfrentasen el último héroe del antifranquismo contra el mayor de los villanos de la transición. En un mundo donde muy pocos seguían creyendo aún en la lucha armada revolucionaria, Manzanares se veía asesinando a aquel hombre que, desde el gobierno socialista, y ya entonces, años antes de que el escándalo de los GAL se hiciera público, encarnaba la continuidad de la represión franquista en la democracia, la eternidad de lo policial sobre la contingencia de lo político.

Sobre la imposible resolución de esa escena trágica crece el mito de los quinquís.

e. *Los años de las agujas.*

Unos pocos años después, Juan Manzanares sale de la cárcel para morir. Su caso no es singular. Las cárceles de los años ochenta se han convertido en morideros que *resolverán* por sí mismos el problema relacionado con la violencia residual derivada de los procesos de transición a la democracia que hemos descrito. Otra de esas experiencias que complejizan el relato de lo quinquí es la de Dani “El Rojo” quien hoy es, tras años al servicio de músicos como Loquillo y los Trogloditas, un polémico autor de novelas negras. Tras decenas de atracos a bancos, por causa de su adicción a la heroína, “El Rojo” pasó catorce años en la cárcel. Allí contrajo el SIDA y esta experiencia forma parte integral de sus novelas y memorias, escritas desde su condición de superviviente, es decir, desde la deuda moral contraída con sus amigos muertos: “En mi libro hay 150 personas y 140 hoy están muertos. Pertenezco a una generación perdida” (Goitia).

“El Rojo” se expresa hoy como un autor literario. Pero su testimonio cruza diversas experiencias que hemos mencionado: la del activista cultural de la transición, la del seropositivo y la del heroinómano. Aunque su origen barrial y su condición de joven delincuente encajaban con la tipología sociológica propia del mundo quinquí, lo que acaba determinando es la experiencia carcelaria y sus consecuencias fármaco-políticas. “El Rojo” se ha referido en múltiples ocasiones a este mismo asunto, pero siempre con idéntico grado de crudeza:

En 1986 yo era un joven preso en la cárcel Modelo de Barcelona, politoxicómano de drogas endovenosas. Trabajaba como auxiliar de enfermería y tenía un trato directo con los médicos, en especial con uno al que le concedieron una beca de investigación sobre el sida. Me invitó a colaborar [...]. En pocas semanas reunimos a 800 voluntarios. Y los resultados fueron alarmantes y brutales: 797 dimos positivo del VIH y solo tres fueron negativos. (“Dani el Rojo”).

No son demasiados los documentales que se han ocupado de la destrucción de esta generación. Los pocos relatos existentes tratan de hacer honor a la vida de los muertos, recuperando su experiencia y razones, o hablan desde el lugar del superviviente, y basculan entre el relato fascinante de las experiencias extremas de la década y el homenaje a los muertos. Sin embargo, los textos de aquellos que, siendo testigos del proceso, no sobrevivieron a él, son los que logran hacerse cargo de ese tiempo mismo de una manera ética y política más penetrante, en la medida en que sus cuerpos también fueron inscritos en un mismo régimen tanatopolítico, que acabó con los focos de *transicionalidad* aún vigentes en la segunda mitad de los años ochenta.

Como la cita de “El Rojo” nos demuestra, la experiencia carcelaria en los años ochenta representaba una muy cierta posibilidad de muerte. Presidios, clínicas especiales, barrios chinos y los cascos históricos de las ciudades de provincia se convirtieron en improvisados parajes concentracionarios, donde se disolvieron los últimos contingentes no productivos de aquella juventud transicional. Pero sobre estos territorios un nuevo personaje ha hecho su aparición: el *yonqui*, llamado a disolver y enterrar la pluralidad de identidades políticas que configuraron la hidra democrática unos pocos años antes (Labrador 2009). Así, la experiencia *yonqui* acabará unificando en su fase final bajo una misma identidad necropolítica a todo el conjunto de vidas improductivas descritas en los epígrafes anteriores.

Uno de los textos más interesantes que narra este proceso lo firmaron dos heroinómanos, Javi y Juancho, quienes, después de mantener durante una década trayectorias vitales muy distintas (marcadas por el activismo político maoísta y por la cultura libertaria), recuperan su amistad, intercambiando hipodérmicas a principios de los años ochenta. El testimonio oral de uno (recopilado alrededor de 1996) y el diario del otro, entrecruzados con gran habilidad por su editor, el educador social García Prado, se igualan ante el lector en tanto que voces de la memoria. En 2002, en la fecha de la publicación del libro, ambos han muerto ya enfermos de sida. Un tercer texto forma parte del volumen: las “Notas para una historia de la Zaragoza yonkie” en el que narran la progresiva llegada de los jóvenes del *baby boom* a la mayoría de edad, a la delincuencia y a la heroína a comienzos de los años ochenta. Es casi una elegía generacional y resulta un trabajo elocuente porque analiza, desde el interior de ese proceso, los cambios en las formas de identificación juvenil a lo largo de los años ochenta. A estas alturas, su relato de cómo comenzó la “ola quinquí” aragonesa nos resulta familiar:

Esta segunda generación [yonqui] de Zaragoza tuvo una repercusión pública espectacular, aunque no llegara a agrupar a más de doscientos o trescientos yonquis. La presencia de chorizos y las dificultades para obtener las dosis [...] hicieron que el atraco, la iniciación en la prostitución, el palo al camello y el movimiento de armas de fuego fueran notas constantes [...] Fue una época de una gran inseguridad: palos por todas partes, represión policial por un tubo, amenazas con la cacharra en el cuello, pinchazos de navaja, pisos de camellos desvalijados, tortura sistemática y sin miramientos en M<sup>a</sup> Agustín y Avda. de Cataluña, fuerte presión de una UVE sanguinaria e inmune (en 1981 asesinó a un crío de 16 años)... Hay un dato muy significativo: el alto número de yonquis de esa generación han muerto. (78-79)

La *violencia quinquí*, desde el interior de la *ciudad yonqui* y narrada por *cuerpos yonquis* que no pueden salir de su interior, adquiere un sentido completamente distinto. Primero porque vuelve a situar en primer plano la descompensación entre el tratamiento mediático de los sucesos y su magnitud relativa. Segundo, porque atribuye causas completamente materiales a esas formas de *peligrosidad* y *delincuencia* relacionadas con el acceso a la heroína. Pero, sobre todo, además, porque su perspectiva sobre la “inseguridad” es muy poco habitual, porque aquí la principal víctima de esa inseguridad es el sujeto *yonqui*. Para Juancho y Javi la *inseguridad* (la falta de inmunidad) es lo que define los distintos procesos que tienen lugar en el interior de la *ciudad yonqui*: la inseguridad es la que rodea el suministro farmacológico en todos los distintos niveles de la cadena, la que organiza la convivencia y competición de los heroinómanos en el interior de la ciudad, y la que desplegaría la policía de manera arbitraria en el control de esa *ciudad-gueto*. *Guetificación*, vida desnuda y estado de excepción: de este modo, *la vida yonqui* puede leerse al nivel de la *necropolítica*, de la gestión de cuerpos para la muerte y de espacios organizados para la muerte de los cuerpos, como confirma el hecho de que, según Javi y Juancho, a finales de los años ochenta hubiese fallecido la mayor parte de la primera generación yonqui, aquella cuyos perfiles de época identificamos míticamente como si fuesen quinquís.

## 7. CONCLUSIÓN: CONTAD LOS YONQUIS

Cuando, en 1982, Video Nou va al barrio de **Canyelles**, los mayores entre los jóvenes tendrán quince o dieciséis años, y ya roban y se drogan. Tendrán alrededor de once o doce los pequeños, que todavía no se drogan. Todos ellos tienen voces y hablan, con enorme transparencia, sobre quienes son, socialmente. No son adolescentes pero ya saben que no tienen futuro, que la cárcel es su destino probable, como lo hacen las drogas, las amistades, los deportes o la escuela. Son niños capaces de expresar todavía su inocencia y de situarla en tensión con la estructura de exclusión alrededor y contra la cual van a tener que crecer. También lo saben sus madres, cuando hablan del futuro que les espera a sus hijos.

En 2012, Ferrán Andrés Martí, un joven realizador, decide repetir el gesto de Jordà en *Veinte años no es nada*, y **volver** al barrio, acompañado de Jaume García, el educador social que rodó el primer reportaje de los jóvenes de Canyelles en los años ochenta. Ambos comprobarán que sus presentimientos eran ciertos, y que del grupo de los adolescentes de 1982 han muerto casi todos. De los niños del 82 también han muerto varios. Pero no aquel chaval agitanado que palmeaba “*Heronía, heronía, es lo que tú quieres, guarra. [...] Es un maco, es un maco lo que te amarga, chori. [...] Ya se la han llevao, ya se la han llevao, en un carro blanco, blanco y azulao*” y que con alegría trágica anticipa el destino generacional de muerte y de presidio, como lo hacen las imágenes entremezcladas de otros chavales **bailando** (Video Nou 1982: 21:10-22:12).

Sin embargo, el efecto de la visita, treinta años más tarde, nada tiene que ver con el que Jordà consigue, de reactivación productiva de una memoria común que, frente a la melancolía del paso del tiempo, se aferra todavía a una vida que importa. La devastación completa de la juventud *quinqui* de Canyelles apenas parece dejar huellas, afectar al presente. Los sujetos que se reconocen en las imágenes no tienen demasiadas ganas de estar juntos ni de recordar las historias que destruyeron sus vidas. Por eso parece que tampoco tienen demasiado que decirse, más allá de afirmar que sí, que *nosotros fuimos aquellos que bailan en ese ordenador portátil que nos muestras* y que sí, que *este barrio fue el pedazo de mundo que nos tocó en gracia y que ya no existe*. Si acaso, se les adivina protestando un sentido otro para *sus compañeros muertos* (“a mi [el barrio] no me trae buenos recuerdos, es muy diferente, cambia mucho, yo he tenido mucha más relación con ellos que tú” 6:50-7:00) o explicar cuál ha sido el coste vital de la propia supervivencia (“yo con cuatro años he visto a la policía pegando tiros a tres o cuatro metros de un coche y todo esto del susto te queda” 25:52). Por las calles del barrio, Jaume camina cabizbajo con algunos de aquellos jóvenes. Juntos cuentan los muertos de aquella generación.

Sólo hay un momento en que la cinta parece abrirse en alguna dirección distinta, cuando Jaume camina hacia el antiguo centro juvenil del barrio y cuando, pensando en los jóvenes de antaño, se pregunta por los yonquis y quinquis que han de venir:

Hubo un momento que fue muy malo y es cuando comenzó a entrar la heroína, y la gente enganchándose y ya sabes aquí cómo acabó y cómo ha acabado mucha de la gente que conocíamos, pero con el paro y la gente joven puede haber otra vez delincuencia y drogas, así que, como no se espabilen, vamos a tener una época mala, mala otra vez. (2012: 23:45-24:15)



Y es que con el comienzo del nuevo siglo, mientras se celebraban los carnavales funerarios en recuerdo del *mundo de los quinquís*, y mientras con sus despojos nos fabricábamos las máscaras y los disfraces de un quinquí creado a nuestra imagen y semejanza para que nos asuste lo justo, ardían en verano los suburbios de Europa. Tras la larga noche de su invisibilidad, los haces de fuego procedentes de los coches en llamas iluminaban los barrios periféricos con hogueras inéditas. Gracias a lo nunca visto, de pronto, como siempre, se hacía evidente lo que era invisible.

Ya hemos visto contra qué, en nombre de quién y sobre quién se construyen socialmente los juegos de visibilidad e invisibilidad que organizan los regímenes de presencia y de memoria de *lo quinquí* en la España actual. Y es precisamente la naturaleza profundamente social de esa invisibilidad la que nos impide pensar siquiera la posibilidad del quinquí que viene, del yonqui que ya está viniendo, del pasota que nos trajo la crisis del 2008. Pero esa ya es otra historia.

\* \* \*

El último *track* del disco de “El Coleta” con el que abría estas páginas lleva por título “**Contad los muertos**”. Se trata de una poderosa invitación a la memoria. “El Coleta” necesita de un lugar desde el que recordar la historia subalterna del siglo XX español donde *lo quinquí* tenga un lugar fundador. Ese lugar no puede ser simplemente el *aquí y ahora* desde el que “El Coleta” habla, como sujeto histórico, como hijo de los ochenta y hoy como joven de la España de la crisis. Ese lugar necesita ser más amplio para poder acoger una memoria más grande, que los supere y les lleve hacia los otros. Esa memoria subalterna la alimenta una genealogía familiar de derrotas sobre el territorio del barrio. Alude, en primer lugar, al pasado político de unos abuelos republicanos y, en segundo lugar, a las experiencias frustradas de los activistas políticos durante la transición a la democracia: “Nuestros viejos eran de izquierdas/ les robaron los sueños/ ¿en qué quieres que crea?/ nuestros abuelos perdieron la guerra / hoy algunos aún están en cunetas” (“Contad los muertos”).

La transición emerge en ese contra-relato como el momento en el que la identidad política común se fragmenta, al tiempo que los nuevos gobernantes socialdemócratas abandonaron sus disfraces revolucionarios. La discontinuidad de la memoria colectiva se pone en relación con la continuidad durante la transición de los intereses políticos y de las estructuras represivas (la Dirección General de Seguridad), en una época en la que los nombres cambiaron pero no las cosas: “En el 7-8 se cambiaron chaquetas / de la DGS a la poli secreta / de rojeras y puño a progre-pureta / greñas y pana por canas y etiqueta”. Mientras el espacio de la política se transformaba en espectáculo televisivo y sacrificial, el conjunto de las experiencias políticas de la juventud transicional desaparecerían durante *los años de la aguja*: “Llegaron los ochenta / y los parques con chutas / los tirones de bolso / y la bomba de ETA / la falsa movida / el mono y sida / 23 de febrero / Tejero: marioneta”.

Esas son las coordenadas en las que el poeta y toda su generación, tras el riguroso estribillo, han de situarse, sobre las ruinas morales de la democracia, desarmados y con las puertas cerradas de par en par hacia futuro: “en los noventa sin curro y sin pasta/ [...] [ellos] en su burbuja

viviendo la farsa /de la gaviota, del puño y la rosa/ nos cortaron las alas /nos tapiaron las puertas”. Volvemos a estar frente al mismo *muro del tiempo* con el que empezaba el *videoclip* de “Esto es el principio”. Frente a la actual clausura de lo histórico, la transición brilla como el último espacio donde la tradición política *propia* todavía pudo expresarse, antes de que los caminos históricos fueran suprimidos. Por ello, para “El Coleta”, invocar *lo quinquí* es una operación dirigida a sacar ese pasado de la habitación de la memoria donde ha sido confinado. Citando una leyenda sobre la supuesta gallardía española en Rocroi (“-¿Cuántos erais? -Contad los muertos”), “El Coleta” sugiere que, para conocer las dimensiones de los sueños colectivos de esa generación, cuya memoria pretende reactivar, es necesario hacer el inventario de la destrucción de su mundo, de las dimensiones de la violencia que lo deshace, de la pérdida que históricamente todavía *nos* constituye: “¡represión!/¡contad los muertos!/¡heroína! !/¡contad los muertos!/¡Hipercor!/¡contad los muertos!/¡guerra sucia!/¡contad los muertos!”.

Estamos situados otra vez en la habitación del quinquí, que está de nuevo vacía. Como argumentaba Judith Butler, hay vidas que tienen biografía y hay vidas que no la tienen, vidas que pueden ser lloradas y vidas que simplemente no existen, carecen de cualquier valor. En el universo de relatos que hemos estado recorriendo en estas páginas a menudo son *los quinquís* (algunos) los que reciben el derecho a una vida (aunque sea de leyenda), mientras que *los yonquis* siempre carecen de ella. Hablamos del costo que tiene para *un quinquí* adquirir una biografía (la *rehabilitación* o *la muerte trágica*), cuando sus vidas épicas, en ocasiones conquistan el derecho a la memoria. Sin embargo, ni hay épica, ni hay memoria posible detrás de las *vidas yonquis*. Estas son simplemente la muerte de las vidas políticas anteriores, de las vidas comunes, democráticas, de los años setenta, su final.

Con delicados instrumentos de trabajo, con amor por los delicados restos materiales que nos quedan de esas vidas, tal y como entre ellas y ellos se las decían, podemos aprender aún algo. Ante los ruidos nuevos que se escuchan en el cuarto del quinquí, antes de conocer a sus nuevos ocupantes, podemos todavía contar no sólo aquellos muertos, sino lo que algunos de ellos se contaban juntos cuando estaban aún vivos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

- AGORAZEIN (2011). “Champan”. *C. Tangana*. LP.
- ALBA RICO, Santiago. “La pedagogía del millón de muertos”. *Rebelión* (9 jun. 2006). Web.
- “A pesar de todo. Los presos toman la palabra”. *Ajoblanco* 42 (1979): 38.
- ARANDA, Vicente (1987). *El Lute: camina o revienta*. España.
- BARTOLOMÉ, Cecilia y José Juan BARTOLOMÉ (2004).. *Después de... No se os puede dejar solos. Todo atado y bien atado* (1981). Madrid: Divisa Home Video.
- BROSSAT, Alain (2003). *La Démocratie immunitaire*. Paris: Dispute.
- BUTLER, Judith (2004). *Precarious life: the powers of mourning and violence*. NY: Verso.
- CALABUIG, Tino y Miguel Ángel CÓNDROR (1975) *La ciudad es nuestra*. España.
- CASTELLS, Manuel (1977). *Ciudad, democracia y socialismo*. Madrid: Siglo XXI.
- CHEAMOLEAU, Brice (ed.) *Lenguajes ciudadanos. Remotivación de las esferas privada y pública en contextos posdictatoriales del último tercio del siglo XX* (en preparación).
- CERCAS, Javier (2012). *Las leyes de la frontera*. Barcelona: Mondadori.
- COLETA, El (2013a). “Esto sólo es el principio”. Videoclip.
- COLETA, El (2013b). “Ley de Vagos y Maleantes”. *Yo, El Coleta*. LP.
- COLETA, El (2013c). “Contad los muertos.” *Yo, El Coleta*. LP.
- CUESTA, Amanda y Mery CUESTA (2009). *Quinquís dels 80. Cinema, Prensa i Carrer*. Catálogo. Barcelona: CCCB.
- CUESTA, Mery (2009). “Trenzar el mito: volteretas estéticas, cine de urgencia y prensa sensacionalista”. *Quinquís dels 80*: 64-104.
- “Dani el Rojo, 26 años con el VIH” *elPeriódico* (2 dic. 2012). Web.
- DE LA IGLESIA, Eloy (1978). *El diputado*. España: Figaro Films.
- DE LA IGLESIA, Eloy (1980). *Navajeros*. España, 1980.
- DE LA LOMA, José Antonio (1985). *Yo, el Vaquilla*. España: Golden Sun.
- DE LA LOMA, José Antonio (1995). *Tres días de libertad*. España.
- ESPAI EN BLANC y Santiago LÓPEZ PETIT (2008). *Luchas autónomas en los años setenta. Del antagonismo obrero al malestar social*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- ESPOSITO, Roberto (2009). *Comunidad, inmunidad, biopolítica*. Barcelona: Herder.
- FERRÁNDIZ, Francisco. “Fosas comunes, paisajes del terror.” *Revista de dialectología y tradiciones populares* LXIV(2009): 61-94.
- FERNÁNDEZ, Benito (1999). *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona: Tusquets.

- FERNÁNDEZ, Benito (2005). *Eduardo Haro Ibars: los pasos del caído*. Barcelona: Anagrama.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2009). “La picaresca negra de la transición. La cultura quinquí i l'escola de la masculinitat”. En A. Cuesta y M. Cuesta. *Quinquís dels 80*, 122-134.
- FOUCAULT, Michel (1992). “Del poder de soberanía al poder sobre la vida”. En *Genealogía del racismo. De la guerra de las razas al racismo de Estado*. Madrid: La Piqueta: 247-273.
- FOUCAULT, Michel (1997). *Il faut défendre la société*. Paris: Gallimard/Seuil.
- FOUCAULT, Michel (1999). *Estrategias de Poder. Obras esenciales. Vol. II*. Barcelona: Paidós.
- GALVÁN GARCÍA, Valentín. “Sobre la abolición de las cárceles en la transición española”. *HAOL* 14 (2007): 127-131.
- GARCÍA PELAYO, Gonzalo (1978). *Vivir en Sevilla*. España.
- GARCÍA PRADO, Gonzalo (2002). *Los años de la aguja. Del compromiso político a la heroína*. Zaragoza: Mira Ediciones.
- GARRIDO, Carmen (2013). “Javier Cercas: no he querido revivir el mito del quinquí, he querido desmontarlo.” *Revista de Letras* (25 jun. 2013). Web.
- GOITIA, Fernando. “Dani el Rojo. Lo que yo robé no es nada comparado con lo de los banqueros y la crisis.” *XL Semanal. Finanzas* (24 jun. 2012). Web.
- GOPEGUI, Belén (2008). *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de cómo escribir de política en una novela*. Madrid: Editorial Complutense.
- “Gran aumento del número de atracos a bancos en 1980”. *El País* (18 enero 1981): 22-23.
- GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel (1980). *Maravillas*. España.
- HABERMAS, Jürgen. “El fin de una utopía”. *El País* (9 dic. 1984). Web.
- JAMESON, Fredric. “The Vanishing Mediator. Narrative Structure in Max Weber”. *New German Critique* 1 (1973): 52-82.
- JORDÀ, Joaquim (1979). *Numax presenta*. España.
- JORDÀ, Joaquim (2005). *Veinte años no es nada*. España.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2009). *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*. Madrid: Devenir.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2014a). “Dynamiting Don Quixote. The Monumental Poetics of the Cervantine Tercentenary, Iconoclastic Writings of Colonial Memory and the Subaltern Crisis of the National Subject (Spain 1915-1921)”. *Journal of Iberian and Latin American Studies*.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2014b). “The Cannibal Wave. The Cultural Logic of Spain's Temporality of Crisis (Revolution, biopolitics, hunger and memory)”. *Occupy Spain: the 15-M and the Culture of Indignation*. G. Dopico-Black, B. Cameron (eds). *Journal of Spanish Cultural Studies* 14:4 (2014): 1-31.

- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2014c). “¿Lo llamaban democracia? La crítica estética de la política en la transición española.” *Ese objeto oscuro llamado transición. Hacer historia del postfranquismo hoy*. Ed. François Godicheau. Madrid: Ediciones Contratiempo. Web.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1984)*. Madrid: Akal.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán. “Una urna puede ser el mejor preservativo. Porno-política y tecno-democracia en la transición española entre el destape y la Constitución”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 50-1 (April 2020), 85-114.
- LACUESTA, Isaki (2012). *La mantança del porc*. Spain-USA: Pragda.
- LÓPEZ, Ester. “El Vaquilla dice que se convertirá en el peor delincuente.” *El País* (30 jun. 1999) Web.
- LÓPEZ, Juan 'Jan' (1982): *Superlópez: Los Cabecicubos*. Barcelona: Ediciones B, 1990.
- LORENZO RUBIO, César (2013). *Cárceles en Llamas. El movimiento de presos sociales en la transición*. Barcelona: Virus Editorial.
- MANRIQUE, Diego (1978). *De qué va el rock macarra*. Madrid: La Piqueta.
- MARTÍ, Ferrán Andrés (2012). *Aquells joves*. Barcelona: Master de la UAB.
- MARTÍN MORALES, José. “El primer juicio político de la democracia se suspendió esta mañana”. *Pueblo* (27 jun. 1977).
- MARTELL, Lulú y Albert PLA (2007). *Pepe Sales: Pobres pobres que els donguin pel cul*. Barcelona. Documental.
- MEDINA, Alberto. “Placeres de la auto-renuncia. 23-F, contrato libidinal de la monarquía.” *El Viejo Topo* 257 (2009): 74-83.
- MEDINA, Alberto (2013). “Portrait of the Nation as a Young Corpse. The Spanish Transition as an Spectacle of Passion”. *Revisiting the Transitions to Democracy in Greece, Spain & Portugal*. NYU, November 19, 2013. Manuscrito.
- ORDÓÑEZ, Marcos. “Sálvese quien pueda o del pasotismo como bestia negra”. *Ajoblanco* 10 (dic. 1978): 8-10.
- “Peligrosidad social.” *Ajoblanco* 27 (1977): 60.
- PÉREZ QUINTANA, Vicente y Pablo SÁNCHEZ LEÓN (eds) (2008). *Memoria ciudadana y movimiento vecinal. Madrid 1968-2008*. Madrid: La Catarata.
- PICARD, Ferran. “Mozart. La música como individualidad y poema”. *Ajoblanco* 47 (1979): 32-6.
- PRECIADO, Beatriz (2008). *Texto jonki*. Madrid: Espasa Calpe.
- “¿Qué ha pasado con los quinquís de los ochenta?” *La Razón* (2 jul. 2014). Web.
- “¿Quiénes son los quinquís?” *ABC* (21 mayo 1965): 74.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1979). *Proceso a la familia española*. Barcelona: Gedisa.

- RANCIÈRE, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.
- REVUELTA, Manolo (1980). *Sumario 22/79. Herrera de la Mancha. Una historia ejemplar*. Madrid: La Piqueta.
- RIBAS, José (2007). *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*. Barcelona: RBA.
- SÁNCHEZ LEÓN, Pablo. “Estigma y memoria de los jóvenes de la transición.” *La memoria de los olvidados. Reflexiones sobre el silencio de la represión en España*. Asunción Álvarez, Emilio Silva (eds). Valladolid, Ámbito/ARMH, 2003: 163-179.
- SÁNCHEZ LEÓN, Pablo. “Desclasamiento y desencanto. Representaciones de clase media y poética de la participación democrática en la transición española”. Congreso *Lost in Transition(s)*. Princeton University, Marzo 2010. *Cartografías de culturas radicales*. Web.
- SÁNCHEZ LEÓN, Pablo. “Encerrados con un solo juguete. Cultura de clase media y metahistoria de la transición.” *Lo llamaban transición*. Germán Labrador Méndez (ed.) *Mombassa. Revista de Arte y Humanidades* 8 (fall 2010): 11-17.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Eleuterio “El Lute” (1977). *Camina o revienta: memorias de "El Lute."* Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- SÁNCHEZ VALDÉS, Julio (1985). *De tripas corazón*. España.
- SAURA, Carlos (1981). *Deprisa, deprisa*. España.
- SEMPERE, Pedro (1977). *Los muros del posfranquismo*. Madrid: Castellote editor.
- SOLA DONOSTIA, Ramón. “Hay quien no se puede creer la tortura y quien no se la quiere creer. Paco Etxeberria, Forense.” *Gara* (9 feb. 2014). Web.
- SOLA, Emilio (2010). *La Vaquería de la calle Libertad. Crónica callejera (y, al parecer, sin políticos) de la transición hispana a la movida y a la democracia, que se suele decir. 1975-1976*. Madrid: Archivo de la Frontera. Web.
- “Un motín en directo”. *El País* (16 dic. 1984). Web.
- VACAS, Iván. “Entrevistas N: El Coleta”. *Umomag* (20 dic. 2013). Web.
- VETUSTO, Rafael. “Yo no fui un quinquí adolescente”. *Diagonal* (26 sep. 2009). Web.
- VIDEO NOU (1982). “Los jóvenes del barrio”. Barcelona: Servei de Video Comunitari.
- VILARÓS, Teresa (2005). “Banalidad y biopolítica. La transición española y el nuevo orden del mundo”. En *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. Barcelona: MACBA, Artelecu: 30-56.
- VILA-SANJUAN, Sergio. “Cercas, un paseo por el lado salvaje.” *La Vanguardia* (21 sep. 2012). Web.