

Cahiers de civilisation espagnole contemporaine

De 1808 au temps présent

13 | 2014 :
automne 2014

Dossier «Visions cinématographiques de Madrid 1950-2000»

«Pasa la vida»: Cartografías Urbanas de Madrid en la Post- Transición (1982-1994)

« La vie s'en va » : cartographies urbaines du Madrid de l'après-Transition (1982-1994)

VICENTE RODRÍGUEZ ORTEGA

Resúmenes

Français English Español

Cet article s'attache à mettre en évidence les représentations du quotidien dans l'espace urbain madrilène entre le début des années 80 et le milieu des années 90. Pendant la Transition, le cinéma espagnol commence à mettre en scène de nouvelles formes d'interactions qui résultent du surgissement de nouvelles réalités sociales, économiques et idéologiques et qui privilégient les formes de réalité sociale et, plus spécifiquement, le monde marginal. Entre la fin des années 80 et le milieu des années 90, les cinéastes espagnols posent leurs regards sur un tissu social caractérisé par un «présentisme» qui laisse de côté l'histoire récente du pays et l'engagement des citoyens vis-à-vis de la réalité sociale. Dans la période, le cinéma espagnol se trouve face à une réalité sociale fluctuante dont il rend compte à travers différentes perspectives et se transforme en un mécanisme de représentation qui codifie les pratiques du quotidien, c'est-à-dire les formes d'interactions par le biais desquelles les individus fonctionnent à l'intérieur d'une structure sociale spécifique.

This essay analyzes representations of the everyday in the Madrid cityscape from the beginning of the 1980s until the mid 1990s. During the Transition, Spanish cinema started to explore forms of interaction that negotiated recently born stimuli and social, economic and ideological formations, displaying as strong commitment to the representation of social reality and, more specifically, the marginalized. From the late 1980s to the mid 1990s, filmmakers tackle a social fabric characterized by a «presentism» that leaves behind a

productive commitment to recent Spanish history and the capacity of the citizenry to decisively intervene within the constitutive pillars of social reality. In the studied period, Spanish cinema encounters an ever-flowing social, approaching it from different perspectives, turning into a representational mechanism that codifies the practices of the everyday –that is, the recurrent forms of interaction through which individuals function with a given social structure.

Este artículo explora representaciones de la cotidianidad en el espacio urbano de Madrid desde comienzos de los 80 hasta mediados de los 90. Durante la Transición, el cine español se lanza a retratar nuevas formas de interacción que negocian estímulos y formaciones sociales, económicas e ideológicas recién surgidas, mostrando un compromiso innegable con la representación de la realidad social y, más específicamente, los marginados. Desde finales de los 80 hasta mediados de los 90, los realizadores españoles posan su mirada en un tejido social caracterizado por un «presentismo» que dejó de un lado un compromiso con la reciente historia de España y la capacidad de la ciudadanía para intervenir de manera decisiva en los pilares constitutivos de la realidad social. En el periodo estudiado, el cine español encuentra una realidad social en fluctuación y se acerca a la misma desde diferentes perspectivas, tornándose un mecanismo de representación que codifica las prácticas del día a día –es decir, las recurrentes formas de interacción a través de las cuales los individuos funcionan en el interior una estructura social específica.

Entradas del índice

Palabras claves : Madrid, espace urbain, cinéma espagnol, Eloy de la Iglesia, Fernando Colomo, Carlos Saura, Montxo Armendáriz Transición, Post-Transition, société espagnole

Palabras claves : Madrid, espacio urbano, cine español, Eloy de la Iglesia, Fernando Colomo, Carlos Saura, Montxo Armendáriz Transición, Post-Transición, sociedad española

Palabras claves : Madrid, urban space, Spanish cinema, Eloy de la Iglesia, Fernando Colomo, Carlos Saura, Montxo Armendáriz, Transition, Post-Transition, Spanish society.

Notas del autor

Este artículo se ha realizado como parte del proyecto de investigación I+D+i «El cine y la televisión en la España de la post-Transición (1979-1992)», (CSO2012-31895), Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.

Texto completo

1

Pasa la vida y no has notado que has vivido,
cuando pasa la vida y no has notado que has vivido,
cuando pasa la vida, pasa la vida.
Tus ilusiones y tus bellos sueños, todo se olvida
tus ilusiones y tus bellos sueños, todo se olvida.
Pasa la vida, igual que pasa la corriente
cuando el río busca el mar
y yo camino indiferente donde me quieran llevar.

«Pasa la vida», Pata Negra

Introducción

2

Bajarse al Moro (Fernando Colomo, 1989) narra las aventuras diarias de un grupo de jóvenes españoles en el céntrico barrio de Lavapiés. Chusa va habitualmente a Marruecos a comprar hachís y, posteriormente, lo vende con la ayuda de su primo Jaimito y su novio Alberto. Un día, Elena, una pequeña burguesa que huye de las restricciones de su vida familiar, se refugia en el apartamento de Chusa. De repente, la idiosincrática estructura familiar establecida al comienzo del filme se viene abajo. Tras averiguar que Elena es

virgen, Chusa le «presta» su novio para iniciar su vida sexual. Este hecho catapultó el posterior *affair* entre Alberto y Elena, y la consiguiente ruptura de las coordenadas relacionales establecidas al comienzo de la historia. Alberto y Elena abandonan a Chusa y Jaimito, sellando su matrimonio y marchándose a las afueras, lejos del caótico mundo de cariz casual con el que comenzó la narrativa. Además, detalle a detalle, el sencillo mundo de tráfico de drogas blandas y comedia de situaciones a través del que se articula inicialmente el filme poco a poco se irá descomponiendo, dejando paso a una realidad social donde las esperanzas, anhelos y sueños de los protagonistas chocan frontalmente con el inexorable avance de un tiempo que deja víctimas, figurativa y literalmente, por doquier. Significativamente, la banda de flamenco-rock «Pata Negra» confiere un tono de melancolía indeclinable al filme. Su presencia diegética –como músicos repitiendo vez tras vez el mismo tema, «Pasa la vida,» en una terraza frente al apartamento de Chusa– determina el escenario afectivo e ideológico que *Bajarse al moro* retrata en el Madrid de finales de los años 80. La letra de la canción no emana desde un espacio subversivo o, al menos, políticamente activo, sino más bien todo lo contrario: parte de la certeza de la indefensión y falta de volición en relación al transcurrir vital del ser social:

Tus ilusiones y tus bellos sueños, todo se olvida / tus ilusiones y tus bellos
sueños, todo se olvida... Pasa la vida, igual que pasa la corriente / cuando el
río busca el mar / y yo camino indiferente donde me quieran llevar.

- 3 Esta mentalidad post-ideológica apunta a un estadio evolutivo en la primera década de la democracia española caracterizado por la pérdida de implicación directa del ciudadano con las coordenadas sociales, económicas y políticas de la ciudadanía.
- 4 El cine español de los años 80 y comienzos de los 90 captura esta lógica evolutiva en el seno de la sociedad española. A finales de los 70 y comienzos de los 80, se lanza a retratar nuevas formas de interacción que «negocian» los estímulos y formaciones sociales, económicas e ideológicas recién surgidas. En este sentido, los films de la Transición y comienzos de la Post-Transición se apresuran a hablar de lo que anteriormente era inabordable¹, focalizándose en prácticas del día a día previamente censuradas en el ámbito de lo cinematográfico². Este tipo de filmes muestran un compromiso innegable con la representación de la realidad social y, más específicamente, los marginados. A finales de los años 80, los realizadores españoles posan su mirada en un tejido social diverso que luego se acentuará tras la resaca post-1992 –es decir un «presentismo» que dejó de un lado un compromiso productivo con la reciente historia de España y la capacidad de la ciudadanía para intervenir de manera decisiva en los pilares constitutivos de la realidad social³.
- 5 Este artículo explora representaciones de la cotidianidad en el espacio urbano de Madrid desde comienzos de los 80 hasta mediados de los 90. Específicamente, se centra en cómo lo cinematográfico articula la realización entre sujeto y espacio urbano partiendo de la premisa de que estos últimos cambian «la estructura de la percepción en la experiencia cotidiana de los ciudadanos»⁴, contribuyendo de manera relevante a la articulación de las prácticas de socialización. Tienen, por consiguiente, un papel decisivo en la emergencia de nuevas formas de interacción social. Además, Madrid, que fue, durante el franquismo, uno de los bastiones de la dictadura, se convierte en un espacio fundamental para el desarrollo de nuevas sensibilidades y subjetividades en los primeros años de democracia.
- 6 Un número destacado de filmes españoles encuentran una realidad social en perpetua fluctuación y se acercan a la misma desde diferentes perspectivas, tornándose en mecanismos de representación que codifican las prácticas del día a día –es decir, las recurrentes formas de interacción a través de las cuales los

individuos funcionan en el interior de una estructura social específica.. Así, este ensayo se centra en filmes que abanderan la representación de la cotidianidad como herramienta de compromiso político y social con la cambiante era desde la que emanan.

Lo cotidiano, una nueva realidad social y el cine

- 7 Gilles Deleuze señala que el neorrealismo italiano favoreció una estética basada en el uso de los planos secuencia y el gran angular con el fin de capturar la realidad cotidiana de un momento histórico específico. Topándose con una realidad cambiante en la Italia de posguerra, estos cineastas intentaron buscar formas estéticas diversas para capturar un orden social en pleno cambio. De este modo, no representaron o reprodujeron lo real sino que «apuntaron» al mismo. En vez de representar una realidad ya descifrada, el neorrealismo registró una realidad ambigua, que debía descifrarse⁵. El cine se convirtió así en una herramienta de representación de la realidad social sin depender de fórmulas pre-establecidas.
- 8 El cine español de los comienzos de la democracia comparte con el neorrealismo italiano el decidido compromiso con la captura de una realidad cambiante y la búsqueda de formas ideológicas y estéticas nuevas para expresarla. Articulándose a través de una variedad de modos genéricos y estilos, los films analizados se adentran en las calles de Madrid, como cronistas de una sociedad que está sufriendo cambios culturales, sociales y económicos sin precedentes, y, de manera más relevante, que todavía debe descifrarse. Porque España, en este periodo, aceleró a través de los procesos de modernización, uniéndose a los flujos transnacionales del capitalismo tardío y adentrándose en la lógica de la llamada sociedad del espectáculo. A este respecto, como apuntan varios autores, España aceleró hacia la postmodernidad de manera intensa sin experimentar un proceso real de modernización⁶. Consecuentemente, la España protodemocrática, por un lado, fue un escenario pujante social y cultural donde nuevos agentes comenzaron a dejar su marca con el fin de esculpir un nuevo país y, por otro lado, quedó lejos de ser un estado utópico de igualdad económica y social. Todo lo contrario: la segregación social y económica se incrementó, especialmente en focos de desempleo como las grandes ciudades.
- 9 Este ensayo analiza cómo una serie de filmes se acerca a la cotidianidad de la España de los 80 y 90. Sin embargo, sería erróneo concebir lo cotidiano como una categoría transparente que lo cinematográfico simplemente refleja. Como cualquier forma de representación ideológica y cultural, el cine codifica, moldea y «empaqueta» lo cotidiano. La labor del crítico cultural consiste en gran medida en «desempaquetar» esta serie de operaciones representacionales, analizando los procesos a través de los cuales se generan los significados que determinan cómo se nos presenta lo cotidiano⁷. Además, como nos recuerda Henri Lefebvre, lo cotidiano connota recurrencia y repetición pero también lo excepcional y esporádico. En otros términos, se refiere a todas las actividades, incluyendo los conflictos y diferencias que éstas generan⁸. Lo cotidiano es en sí mismo una categoría ideológica que «alberga las texturas del cambio social»⁹. El siguiente análisis detalla un cambio clave en la representación de la cotidianidad en el cine español: desde el compromiso inequívoco con los procesos de vida social del cine de los 80 a la despolitizada des-historización de la producción fílmica post-1992.

Las clases trabajadoras, la periferia y el paisaje urbano de Madrid

- 10 *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982) ancla las vidas de sus personajes en las coordenadas económicas de la clase trabajadora de Madrid. Se centra en tres adolescentes –Rosario, Antonio y José– que intentan obtener suficiente dinero para que Rosario pueda tener un aborto ilegal. La juventud funciona como una metáfora para mostrar el creciente descontento con el más amplio panorama social y político del país¹⁰.
- 11 El film se sitúa en el barrio de la Concepción, una zona periférica situada más allá de la M-30 –una autopista que circunvala el centro de Madrid¹¹. A mediados de los años 70, debido a la especulación inmobiliaria y la deficiente planificación urbana, Madrid se tornó una megalópolis de dimensiones gigantescas. Esto causó el desplazamiento de las clases populares hacia la periferia, segregándolas hacia zonas donde reinaba la degradación del espacio urbano¹². En este escenario, el filme destaca repetidamente la «forzada ociosidad» de los protagonistas del filme debido a su incapacidad para encontrar trabajo. De este modo, narrativiza un problema común entre la juventud española de este periodo histórico: la relación directa entre la falta de acceso a un empleo y la delincuencia¹³.
- 12 *Colegas* se centra en un problema social que versiones eufóricas de la temprana democracia española obvian: la marginalización de las clases trabajadoras del proyecto nacional de modernización. De manera más específica, resalta la espacialización de la marginación social en el diseño urbano de Madrid. Consecuentemente, establece un vínculo irrefutable entre marginalidad geográfica y marginalidad económica y social. La M-30 es la frontera, el muro que separa a las clases trabajadoras de una ciudad que los ha expulsado más allá de sus límites¹⁴. La continua visualización de la apabullante arquitectura de los edificios colmena del barrio de la Concepción deviene un mecanismo de «interpelación ideológica»¹⁵ que calibra la capacidad de acción social de los jóvenes protagonistas frente a la abrumadora realidad social y económica. El Edificio Torrespaña –un inequívoco signifiante de modernización y de la conectividad global conferida por las tecnologías de telecomunicación– actúa como un punto de referencia distante en la parte posterior del encuadre mientras los jóvenes debaten la manera de resolver sus problemas económicos. Además, el filme constantemente resalta las infraestructuras de transporte que rodean el barrio de clase obrera –ejemplificadas por la M-30– en contraposición a la marginación de los protagonistas, incapaces de escapar a su realidad urbana inmediata en términos económicos, sociales y espaciales. Los tres amigos solo abandonan su barrio, usando las tecnologías de transporte que los sitúan cartográficamente en las afueras de Madrid, cuando intentan «cruzar» hacia otros estratos económicos y sociales con el fin de conseguir dinero: la sauna gay donde finalmente rechazan vender sus cuerpos a cambio de dinero, la estación de Atocha –desde donde Antonio y José parten a Marruecos para obtener hachís–, el apartamento donde se sitúa la clínica ilegal de aborto o la pensión donde los tres amigos se mudan una vez que Rosario confiesa su embarazo y encuentra el rechazo frontal de sus padres. Su incapacidad para obtener dinero le hace caer en la delincuencia, trayendo consigo la inevitabilidad de la violencia. El film establece una continuidad simbólica entre las actividades recreativas de la juventud y el seductor poder de la violencia como mecanismo para resolver su pobreza.
- 13 *Colegas* comienza con una serie de pantallas de videojuegos, resaltando la importancia de los «recreativos» –establecimientos con gran variedad de juegos– como centro de reunión de la juventud. Todos los videojuegos que se muestran tienen que ver con velocidad –simuladores de persecución– o violencia

representacional –«*shoot and destroy*». La última pantalla de videojuego muestra la palabra «Fin», anticipando el hecho de que la historia que el espectador va a ver ya ha sido escrita muchas veces, remarcando así el «determinismo social» que ancla el discurso ideológico del film¹⁶. En contraposición al bar de la esquina –el centro de reunión de las viejas generaciones– los recreativos fueron, durante los ochenta, un auténtico núcleo de congregación para los jóvenes. Como apunta Gonzalo Coicochea, co-guionista de *Colegas*:

Esos locales recreativos eran un punto de encuentro para la gente como la que sacamos en *Colegas*, y los videojuegos eran una excusa para reunirse y hacer pandillas, ligar, follar, tomar drogas duras y blandas. Además, los videojuegos eran tremendamente violentos y creaban en los jóvenes mucha ansiedad. Por no hablar de que se trataba de algo hiper-adictivo. Los jóvenes necesitaban dinero para gastarlo en esas máquinas, que valían cinco duros [0,15 céntimos] la partida, lo cual es muchísimo para unos chicos que venían de las clases bajas y que a lo mejor conseguían cien o doscientas pesetas [0,60 ó 1,20 euros] de sus padres o algún familiar, pero que necesitaban mucho más para saciar sus ansias casi ludópatas. Y aquí ocurre otra vez esto que tanto te digo de que las adicciones se complementan unas a otras. La juventud de los ochenta tenía ansias por padecer adicciones, ya fuese a las drogas, los videojuegos, el sexo... y, a menudo, todo junto¹⁷.

14 De hecho, los recreativos son un espacio recurrente en filmes españoles de los 80 que tratan sobre la juventud y su relación con el espacio urbano. *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981) se centra en un grupo de delincuentes adolescentes que cometen robos. Como los personajes de *Colegas*, viven en el Madrid periférico, Villaverde concretamente. El filme muestra a su protagonista principal, Pablo, en los recreativos, desempeñándose con furibunda pasión con un juego violento. En este caso, Saura superpone la pantalla del juego con el reflejo del rostro de Pablo, mientras pulsa frenéticamente botones y mueve el *joystick* con el fin de destruir las naves enemigas. En la escena anterior, la policía sigue al grupo de delincuentes tras divisarlos mientras practican el tiro al blanco. Saura utiliza un puente sonoro (la sirena del coche de policía) para llevar al espectador desde la persecución a los recreativos. La continuidad dramática entre estos dos tipos de agresión –real y simulada– apunta a que los adolescentes conceptualizan la delincuencia como otro juego.

15 *Deprisa, deprisa* también establece un vínculo entre delincuencia juvenil y marginación espacial. Como en *Colegas*, los personajes apenas salen de su barrio. Cuando lo hacen, su exclusión de otros espacios colindantes se torna sintomática. Una tarde visitan «El Cerro de los Ángeles» –una colina situada en el centro geográfico de España donde hay una inmensa estatua de Jesucristo. Mientras caminan por el lugar intercambiando anécdotas sobre sus vidas delictivas, la guardia civil los localiza y se apresta a comprobar sus documentos de identificación, sospechando que tienen algún tipo de intención lesiva dado lo inopinado de su presencia en este tipo de lugar¹⁸. Como observa inteligentemente Tom Whittaker, la vigilancia del lugar por parte de la policía «convierte el espacio público en otra frontera de exclusión. Expulsando a los delincuentes marginales del lugar, el monumento vuelve a ser el abastecedor de una identidad nacional esencial, conteniendo y excluyendo la diferencia.»¹⁹. De este modo, *Deprisa, deprisa* establece una correlación directa entre espacialidad urbana y comportamiento delincuente. Como individuos de clase obrera con acceso limitado a un empleo en la España de comienzos de los 80, los personajes de *Deprisa, deprisa* solo tienen una opción: lanzarse a la criminalidad para ganar dinero. Al final, sus atracos se tornan excesivamente peligrosos, acciones impulsadas por la adrenalina que pronto se convierten en adictivas, como los videojuegos en los recreativos. Indefectiblemente, esto supone su final. El mismo

orden social y económico que los marginaliza geográficamente castiga su Otredad delincuente. De otra forma, son «purgados». La única alternativa para estos adolescentes es abandonar el orden social que los oprime. Únicamente Ángela consigue prevalecer, dejando Villaverde para continuar su vida más allá de la condena inevitable que le espera si permanece articulando su vida dentro de la lógica espacial del Madrid de los años 80.

16 En contraposición a *Deprisa, deprisa*, que específicamente trata sobre el carácter localizado de la delincuencia juvenil en el espacio urbano madrileño, *Colegas* refleja la dimensión transnacional de la explotación económica de la clase trabajadora. Rogelio –el traficante de drogas que utiliza a Antonio y José para conseguir droga de Marruecos y también sirve como intermediario entre Rosario y la red internacional de tráfico de niños– funciona como vínculo entre la realidad social del Madrid periférico y la progresiva incorporación de España en los flujos del capitalismo transnacional. No es casual por tanto que el bebé de Rosario tuviese como destino una familia extranjera. Después de que los tres amigos rechacen llevar a cabo el trato que habían acordado, Rogelio decide asesinarlos. Una vez que Antonio se apercibe de sus intenciones, se niega a cooperar con él e intenta huir. De la Iglesia sitúa la persecución entre una serie de edificios modernos recientemente construidos. Finalmente, uno de los sicarios de Rogelio mata a Antonio en un solar en plena construcción, uno de esos espacios donde la nueva moderna España está siendo erigida. En otros términos, la rápida modernización de la España democrática se realizó a expensas de aquellos que han sido excluidos de la posibilidad de movilidad social. De manera todavía más explícita, el film entierra a Antonio debajo de uno de los emblemas de la rápida modernización del país. Este es precisamente, el punto de partida de *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1994): una megalópolis monstruosa y moderna que engulle a sus habitantes.

17 *Historias del Kronen* comienza con una lenta panorámica horizontal que define la enormidad del Madrid de mediados de los 90. Es además un espacio urbano caracterizado por la indeleble presencia de la arquitectura moderna. La banda sonora del film otorga un cariz diferente al tono contemplativo ofrecido por la imagen. Cuando la cámara se mueve para abarcar las dimensiones de un espacio en crecimiento continuo, una serie de sonidos cada vez más insoportables –la sirena de una ambulancia, tráfico, una taladradora, una emisora de taxis– saturan los oídos de los espectadores. Estamos en el interior de una jungla urbana sónicamente saturada que inunda nuestros sentidos. El film pronto transforma esta pesadilla urbana abstracta en una crónica de la vida de placer y exceso de un grupo de jóvenes de clase media-alta en la era post-olímpica, un momento histórico en que el proyecto colectivo de integrar a España en Europa y modernizar al país ha dejado de funcionar. Al contrario, estamos en una sociedad definida por «ausencia, negatividad, y la falta de una perspectiva utópica»²⁰.

18 Basada en la epónima novel de José Ángel Mañas, *Historias del Kronen* relata las actividades recreacionales nocturnas de Carlos, un joven que busca el placer en el consumo excesivo de drogas y alcohol así como una variedad de encuentros sexuales con diferentes mujeres. Carlos y sus amigos rompen las normas sociales conduciendo al estilo kamikaze, se cuelan en un espacio en construcción para jugar a danzar sobre la cuerda floja y fornicar, y cuelgan de puentes situados en avenidas con abundante tráfico arriesgando así sus vidas. Inmersos en el escenario post-ideológico de *Historias del Kronen*, la juventud se inclina hacia la satisfacción sensorial y el compromiso con la aceleración e inmediatez del placer con el fin de soportar las coordenadas sociales que definen sus vidas. El film se estructura así alrededor «del repetido y fallido intento de apropiarse un espacio, de reconciliar el cuerpo y la ciudad, cada uno tan anónimo como el otro»²¹. En contraposición a la especificidad de la localización espacial de *Colegas* y *Deprisa*,

deprisa, *Historias del Kronen* realiza un diagnóstico de más amplitud: como anticipa la saturación sonora de la secuencia inicial, la alienación urbana está por doquier, como condición indeclinable de habitar las calles, autopistas y edificios de una ciudad como Madrid. En este contexto, la creciente presencia de las tecnologías audiovisuales en la cotidianidad de la juventud se torna en mecanismo clave para retratar los cambios en el orden urbano de Madrid.

Televisores en color, videos caseros, violencia y consumo

19 En *Pares y nones* (José Luis Cuerda, 1982) –uno de los films claves de la comedia madrileña de comienzos de la democracia junto a *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1978) y *Ópera prima* (Fernando Trueba, 1980)–, Antonio, un estudiante de instituto, visita el apartamento de su profesora Montse, pidiendo consejo para escribir un trabajo. Cuando Montse le da una pila de libros, Antonio queda traumatizado. No puede creer que tenga que leer tanto. Al final, acepta escribir sobre un tema diferente porque solo tiene que leer un libro. Antes de irse, le pregunta a Montse si, en vez de escribir un ensayo, puede simplemente grabar sus pensamientos en un casete. Esta representación jocosa de la falta de hábito en las prácticas de escritura y lectura entre la juventud es sintomática del progresivo abandono de tales actividades en este sector de la población y el consiguiente incremento del consumo audiovisual. La descripción de un estudiante de instituto como un vago casi analfabeto es una exageración codificada de acuerdo con los mecanismos organizativos de la comedia romántica que no se puede entender como una denuncia de la juventud en su totalidad en el contexto del film de Colomo. Sin embargo, sí que señala un desplazamiento creciente entre las generaciones más jóvenes hacia el consumo de otros medios. En ninguno de los filmes analizados, la lectura y escritura son partes de la cotidianidad de la juventud. De manera destacada, la televisión, los videojuegos y las prácticas de grabación y visualización de productos audiovisuales se tornan personajes simbólicos de extrema importancia, demarcando un cambio en los hábitos de consumo entre los españoles, y, consecuentemente, la transformación de aspectos clave de su cotidianidad²².

20 Tras realizar un robo en *Deprisa, deprisa*, Pablo visita a su abuela. Tiene un regalo para ella: un televisor en color. La anciana, que vive en una modesta chabola, se emociona profusamente: ha cumplido un sueño. En la segunda mitad de los años 70, la televisión se convirtió en la industria audiovisual más importante en España, sobrepasando la importancia social del cine, la radio o la prensa escrita, y entrando en la mayor parte de las viviendas²³. En los ochenta, la compra de televisores en color se extendió, tornándose no solamente en símbolo de la democratización del país (en contraposición a las emisiones en blanco y negro asociadas al régimen franquista) sino también en un indicador de estatus social²⁴. En este sentido, es particularmente significativo que cuando en *Colegas* se muestra a la familia de José cenando, no hay televisión en la sala de estar. Su familia no posee una. En los 90 de *Historias del Kronen*, los televisores en color no solo estaban presentes en cualquier casa sino que también devienen electrodomésticos ubicuos, constantemente activos que presiden la mayor parte de las prácticas familiares. Cada vez que la familia de Carlos realiza cualquier tipo de actividad comunal, la televisión ocupa el centro del encuadre, actuando como ruidoso testigo de la descomposición del orden familiar. Aún es más, funciona como hipnotizante punto de fuga en el que los ojos de los padres y la hermana de Carlos no pueden dejar de fijarse, incapaces de escapar de su poder de atracción.

La televisión, por tanto, se configura como un personaje omnipresente que interfiere con los procesos comunicativos²⁵. Además, constantemente «escupe» noticias sobre corrupción política, resaltando la desenfrenada espiral de corrupción política y ética en el núcleo de la sociedad española durante el último mandato de Felipe González. En otros términos, la pantalla televisiva contextualiza históricamente las coordenadas sociales en las que Carlos y sus amigos operan: el desencanto que siguió a la tal ensalzada internacionalización de España en el 1992 y la sangrante corrupción entre las clases políticas y económicas que habían dictado la transición de dictadura a democracia.

21 El film sitúa la emergencia del equipo de video casero en el centro de su análisis de la ubicuidad de la violencia audiovisual. Carlos y unos amigos acuden a casa de Pedro para celebrar el cumpleaños de este último. Pedro los recibe con una video cámara. A partir de este momento, el film alterna entre la imagen digital y la cinematográfica. Roberto y Carlos deciden obligar a Pedro a beber whiskey incluso sabiendo que esto puede poner en peligro su vida dado que es diabético. Tan pronto como Pedro consume alcohol, pierde el conocimiento. Unos minutos después fallece. Una vez que Carlos y Roberto comienzan a obligar a Pedro a ingerir alcohol, la imagen de video digital monopoliza la narrativa: su materialidad se torna en el mecanismo de codificación a través del cual se muestra el desafortunado accidente. Cuando los amigos abandonan la casa de Pedro para llevarlo al hospital, la video cámara queda fija en el suelo, todavía grabando, mostrando un encuadre vacío, como si el filme de repente hubiese adquirido un carácter documental. Esta elección estilística apunta a la creciente utilización del equipo de grabación de video entre los jóvenes a mediados de los años 90, anticipando su omnipresente presencia en el tejido social unos años después, cuando la tecnología digital devino una herramienta fundamental de intercambio social y cultural.

22 Cuando Carlos y Roberto vuelven a casa, se sientan frente al televisor y ven la cinta que contiene la grabación de la muerte de Pedro. Durante el resto del film, la fascinación de los amigos con la representación de la violencia había sido convenientemente enfatizada a través de repetidas referencias a *Henry: Portrait of a Serial Killer* (John McNaughton, 1986) y la existencia de filmes *snuff* – productos audiovisuales de violencia *hardcore* en los que la gente muere en pantalla²⁶. Viendo la grabación de la muerte Pedro, los amigos obtienen lo que tanto habían ansiado: un filme *snuff*. En este caso, son tanto espectadores como cineastas puesto que ellos mismos grabaron la muerte de su amigo. Un año después de *Historias del Kronen*, Alejandro Amenábar realizó *Tesis* (1995), un thriller de terror centrado en la existencia de una red de producción y grabación de películas *snuff* que refleja la continua presencia de imágenes violentas en el panorama mediático español²⁷.

«Pasa la vida»: Retornando a unos 80...que anticipan los 90

23 En la España post-ideológica de los 90, el cine español examina como la consumición de artefactos audiovisuales condiciona de manera importante las interacciones sociales entre unos ciudadanos inmersos en un panorama post-político donde la capacidad de actuar ideológicamente en el tejido urbano ha quedado atrás en gran medida. En este contexto, es relevante retornar a finales de la década de los 80 para apuntar la intervención ideológica de *La estanquera de Vallecas* (Eloy de la Iglesia, 1987) debido a que anticipa la postura política de una parte significativa del cine de mediados de los 90.

24 El film narra el intento fallido de un hombre de mediana edad y un adolescente de atracar un estanco, ofreciendo una inesperada alianza entre las clases trabajadoras al transformar el robo en una exploración sobre el legado común cultural entre tres generaciones de españoles²⁸. Al final, la policía detiene a los dos atracadores, y la dueña del estanco y su sobrina deciden abrir el establecimiento dado que todo termina a las nueve de la mañana, «*y ya es hora de abrir*». Mientras las dos mujeres se aprestan a abrir el estanco, la cámara se queda fija frente al establecimiento. Comienzan los títulos de crédito finales. La última imagen del film ancla el discurso político del film en el final de la era de la esperanza que catalizó la llegada al poder del PSOE en 1982. En el centro de la imagen, la cortinilla metálica del estanco posee la forma y colores de la bandera española; a izquierda y derecha, una serie de carteles medio rotos muestran los rostros impresos de una serie de líderes políticos a ambos lados del espectro ideológico –desde Manuel Fraga a Santiago Carrillo– como testigos pasivos y silenciosos del desafortunado evento que acaba de ocurrir en el estanco. Vallecas –un barrio popular de Madrid– es así un microcosmos que representa uno de los estratos sociales que la modernización de España ha ignorado, perpetuando su marginación. La clase política ha sido cómplice destacado de tal exclusión social y económica.

25 Al igual que otros filmes españoles de los 80 como *Ópera Prima*, *La estanquera de Vallecas* propone «el valor de la intimidad, de las micro-interacciones cotidianas, en el desarrollo de los procesos (democráticos) sociales y políticos. Y he aquí que la ciudad, caldo de cultivo en el que emergen esas interacciones, comienza a ser mirada y contada con ojos nuevos»²⁹. Sin embargo, no estamos a finales de los años 70, ese periodo proto-democrático en el que la sociedad española buscaba reinventarse después de la caída del franquismo, sino casi una década más tarde, en un momento histórico en el que las esperanzas, voluntades y proyectos democráticos habían devenido frustraciones. En este sentido es relevante retornar a *Bajarse al moro* dado que, como *La estanquera de Vallecas*, refleja la preeminencia de un ideario de desencanto con los parámetros evolutivos de una sociedad que apenas unos años después se dejaría llevar por flamantes pero mayormente vacuas proclamas sobre la europeización del país y su integración en los flujos económicos y culturales internacionales.

26 En el mundo de los 80 tardíos de *Bajarse al moro*, Chusa, de hecho, ya ha superado la treintena, y al final del filme es una madre soltera. Su ex-amante Alberto ha aceptado la conformidad de la vida burguesa junto a Elena. La «adopción» de Chusa de un inmigrante africano como miembro de una unidad familiar fluida apunta a la tolerancia y compromiso con un tipo de vida dictado por la conciencia personal y no las normas hegemónicas existentes en un determinado orden social. Sin embargo, el filme parece apuntar que su «especie social» está en vías de extinción, que los días felices de «bajarse al moro» (viajar a Marruecos para obtener hachís con el que luego traficar) se han dejado atrás y hay nuevos retos, más difíciles que los de los felices ochenta, que afrontar. Más específicamente, el filme apunta a un mundo post-SIDA donde el uso recreativo de las drogas ha dado paso a la adicción a las drogas duras y al surgimiento de una devastadora epidemia .

27 En la primera parte de *Bajarse al moro*, el filme introduce un personaje secundario denominado «El Jeringas» que está vendiendo «jeringas limpias», un producto necesario para cualquier adicto a la heroína con el fin de prevenir ser infectado con el SIDA, en el «Rastro». Posteriormente, este personaje aparece dos veces más en el transcurso de la narrativa. Primero, desesperado y al borde del colapso físico, pidiendo dinero a Jaimito y Chusa para poder adquirir material y quitarse su visible mono. Segundo, como un cadáver en el hospital donde Jaimito y Alberto acuden tras un accidente doméstico: ha muerto de sobredosis.

28 «El Jeringas» representa a los miles de jóvenes españoles que perecieron durante los años 80 debido al consumo de heroína. Esta droga pasó de ser prácticamente inexistente a mediados de los 70 a convertirse en una plaga social que afectó a miles de mujeres y hombres, específicamente de las clases con menos recursos económicos y de un nivel educativo bajo.

29 Los «felices» tiempos del consumo recreativo de drogas retratados en films tales como *Ópera Prima*, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* o *Pares y Nones* han quedado atrás. Significativamente, *Bajarse al moro* moviliza al «Jeringas» y un par de adictos a la heroína que fuerzan su entrada en el apartamento de Chusa creyendo que ésta también trafica con heroína con el fin de representar una destructora tendencia social en la España de los 80. En otros términos, relata, aunque sea de manera tangencial, un viaje plagado de adicción, violencia y muerte hacia una epidemia social extendida. *Deprisa, deprisa* anticipa este fenómeno mostrando a los jóvenes delincuentes esnifando heroína de manera informal, sentados en el campo tras cometer actos criminales. Otros films como *El crack dos*, aunque no están focalizados en las nuevas generaciones, exponen los efectos de los comienzos de la plaga social de la heroína a mediados de los 80. En la secuencia inicial del film, Germán Areta –el incorruptible detective interpretado por Alfredo Landa– juega con sus amigos al «Mus». Cuando la partida termina, va al aparcamiento a recoger su coche. Tres jóvenes adictos han ocupado su coche y, pese a las peticiones de Areta, se niegan a abandonarlo. El detective insiste, provocando el comportamiento violento de los drogadictos, que llegan incluso a intentar «pincharle» con una navaja. Los jóvenes parecen poseídos, suficientemente «colocados» para cometer un acto violento sin reparar en las consecuencias del mismo. *El crack dos*, de este modo, elige mostrar el extremo decadente y socialmente pernicioso de los efectos de la liberación que movimientos sociales como «La Movida» habían generado en las coordinadas socio-culturales del Madrid de los años 80. Aunque el filme de José Luis Garci parece ofrecer una condena superficial de las jóvenes generaciones como síntoma irrefutable de la descomposición social del espacio urbano por el que Areta debe navegar, esta breve escena también apunta a la existencia de una tendencia creciente entre la juventud española. Llegados a finales de los años 80, muchos jóvenes habían fallecido debido al excesivo consumo de drogas, enfermedades directamente relacionadas con el mismo como la tuberculosis, y el implacable avance de la plaga del SIDA. En los años 90, Madrid se torna en una pesadilla urbana³⁰. Filmes como *Historias del Kronen* relatan la transición de la heroína a la cocaína, droga que ocupó el espacio recreacional reservado anteriormente al hachís. Los protagonistas del film utilizan la cocaína de manera continua, como el alcohol, para impulsar sus noches de exceso. Aunque son promiscuos, utilizan preservativos, conocedores del peligro que les acecha en un mundo donde la mentalidad post-SIDA se ha instaurado. Motivados por «*carpe diem*» nihilista, un círculo vicioso de «presentismo» donde el mañana no existe, se lanzan a la búsqueda de la satisfacción corporal hasta que la trágica muerte de Pedro detiene su imparable culto al exceso³¹. Si en *Deprisa, deprisa*, el consumo recreativo de la heroína funciona a modo de crónica de una tendencia creciente entre la juventud, llegados al escenario social de 1994, tomar drogas es simplemente un componente más del día a día de los jóvenes, como ir a un concierto, beber cantidades ingentes de alcohol o practicar el sexo con diferentes individuos.

Conclusión

30 El cine a menudo interactúa con las particularidades sociales de un periodo histórico específico como resultado de su activo compromiso con la realidad de la

que emana. Otras veces, los matices constitutivos de la cotidianidad penetran en lo cinematográfico de manera inadvertida, apareciendo dentro de los límites del encuadre y la banda sonora de un film como consecuencia de su existencia en el tejido social que se está explorando. Es precisamente la representación de estas prácticas cotidianas donde quizá podemos localizar cómo lo cinematográfico se interrelaciona con el periodo histórico al que se acerca. Desde mi punto de vista, esta es la manera más fructífera de analizar cómo aquellos films que se sitúan en la contemporaneidad desde la que surgen tratan al periodo que representan: el estudio exhaustivo de sus componentes audiovisuales, estructura dramática y más relevantes características estéticas y posición(es) ideológica(s). En otras palabras, el análisis de cómo las prácticas cotidianas se tornan componentes indispensables de específicas intervenciones cinematográficas en el proceso mismo de codificar lo social desde la inmediatez de una realidad cambiante.

Notas

1 Peter EVANS, «Back to the Future: Cinema and 'Democracy'», in *Spanish Cultural Studies: an introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 327.

2 Aunque hay diferentes periodizaciones respecto a los conceptos de Transición y Post-Transición, desde mi punto de vista, la primera concluye con la victoria del PSOE en las elecciones generales de 1982. La Post-Transición, por tanto, comienza en este año y se extiende hasta el año 1992, fecha de los juegos olímpicos de Barcelona, designación de Madrid como capital cultural europea, celebración de la Expo de Sevilla y firma del Tratado de Maastricht.

3 Heather GRAHAM y Antonio SÁNCHEZ, «The Politics of 1992», *Spanish Cultural Studies: an introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 418.

4 Mari Paz BALIBREA, «Urbanism, Culture and the Post-industrial City: Challenging the 'Barcelona model'», in *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 2, 2001, p. 189), Original en inglés: «The structure of perception within the everyday experience of citizens».

5 Gilles DELEUZE, *Cinema 2: the Time-image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. 1.

6 Michael RICHARDS, «Collective memory, the nation-state and post-Franco society», *Contemporary Spanish Cultural Studies*, Londres, Arnold, 2000, p. 46; Cristina MOREIRAS MENOR, «Spectacle, trauma and violence in contemporary Spain», in *Contemporary Spanish Cultural Studies*, Londres, Arnold, 2000, p. 141; Rosa MONTERO, «Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change», in *Spanish Cultural Studies: an introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 315.

7 Pramod K. NAYAR, *Packaging Life: Cultures of the Everyday*, Londres, Sage, 2009, p. 192.

8 Henri LEFEBVRE, *Critique of Everyday Life: Volume 1*, Londres, Verso, 1997, p. 97.

9 Alice KAPLAN y Kristin ROSS, «Introduction to Everyday Life», *The Everyday Life Reader*, Londres, Routledge, 2002, p. 79. Cita original en inglés: «harbours the texture of social change».

10 Isolina BALLESTEROS, *Cine (Ins)urgente. Textos filmicos y contextos culturales en la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos, 2001, p. 235.

11 *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (Pedro Almodóvar, 1984) sucede también en el Barrio de la Concepción.

12 Hamilton M. STAPPELL, *Remaking Madrid: Culture, Politics and Identity after Franco*, Nueva York, Palgrave McMillan, 2010, p. 23.

13 Enrique OTERO CARVAJAL, «Madrid, de capital a metrópoli», in *Sociedad y espacio urbano de Madrid en el S. XX*, Madrid, Museo de Historia de Madrid, 2010, p. 10.

14 Juan Carlos ALFEO ALVÁREZ y Beatriz GONZÁLEZ GARAY DE DOMÍNGUEZ, «La ciudad periférica: Paisajes urbanos de marginalidad en el cine español de la Transición», *Icono 1*, vol. 8, 2011, p. 8); Tom WHITTAKER, «No Man's Land: Transitional Space and Time in Carlos Saura's *Deprisa, deprisa*», in *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 85, p. 684.

15 Mari Paz BALIBREA, «Urbanism», art. cit., p. 188.

16 ANTONIO TRASHORRAS, «Érase una vez en el barrio. Perros callejeros y navajeros en el cine

español de los 70 y 80», in *Los desarraigados en el cine español*, Gijón, Festival Internacional de Gijón, 1998, p. 99-100.

17 Alejandro MELERO, *La noche inmensa: la palabra de Gonzalo Goicoechea*, Madrid, Tecmerin, 2013, p. 73-74.

18 Como en *La caza* (1966), Carlos Saura utiliza una localización relevante durante la Guerra Civil, «El Cerro de los Ángeles», para establecer un vínculo entre la España contemporánea y el pasado.

19 Tom WHITTAKER, «No Man's Land», art. cit., p. 692. Cita original en inglés: «converts a public space into yet another boundary of exclusion. By ridding the site of the marginal delinquents, the monument returns as a purveyor of essentialist national identity, containing and excluding difference».

20 Cristina MOREIRAS MENOR, «Spectacle, trauma and violence», art. cit., p. 125. Cita original en inglés: «absence, negativity, and the lack of a Utopian outlook».

21 Paul Julian SMITH, *Spanish Visual Culture: Cinema, Television, Internet*, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 83. Cita original en inglés: 'a repeated and failed attempt to appropriate space, to reconcile the body and the city, each as anonymous as the other».

22 Gaspar BRÄNDLE SEÑÁN, «Consumo y cambio social en España: evolución en el equipamiento doméstico (1983-2005)», in *Reis*, vol. 120, 2007, p. 77.

23 José Manuel PALACIO ARRANZ, «Cincuenta años de televisión en España», in *Tendencias*, vol. 6, 2006, p. 316-317.

24 En 1977, había 8 millones de televisores en España, solo el 10% eran en color. A comienzos de los años 80, la mayoría de los hogares españoles poseían una televisión en color. Manuel PALACIO, *La televisión durante la Transición española*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 9.

25 Santiago FOUZ-HERNÁNDEZ, «¿Generación X? Spanish Urban Youth Culture at the End of the Century in Mañas's/Armendáriz's *Historias del Kronen*», in *Romance Studies*, vol.18, 2000, p. 86.

26 La existencia de los snuff films es, cuando menos, debatible.

27 Filmes como *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993) y *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995) exploran este mismo tema.

28 La dueña del estanco, una señora de avanzada edad, representaría la tercera generación, a parte de la juventud y la edad madura.

29 Juan Carlos IBÁÑEZ y Paula IGLESIAS, «Comedia sentimental y posmodernidad en el cine español», *El cine y la Transición política en España 1975-1982*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, p. 117. Los autores citados analizan *Ópera prima*. Extienden sus argumentos al filme de Eloy de la Iglesia.

30 Juan F. GAMELLA, «Heroína en España, 1977-1996. Balance de una crisis de droga», in *Claves de Razón Práctica*, n°72, 1997, p. 20-30.

31 José Carlos RUEDA LAFFOND y María del Mar CHINARRO MERAYO, «La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico», in *Ámbitos*, vol. 11-12, 2004, p. 444.

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Vicente Rodríguez Ortega, « «Pasa la vida»: Cartografías Urbanas de Madrid en la Post-Transición (1982-1994) », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En línea], 13 | 2014, Publicado el 30 diciembre 2014, consultado el 06 mayo 2015. URL : <http://ccec.revues.org/5257> ; DOI : 10.4000/ccec.5257

Autor

Vicente Rodríguez Ortega
Universidad Carlos III de Madrid

Derechos de autor

© CCEC ; auteurs