

Stony Brook University



OFFICIAL COPY

The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.

© All Rights Reserved by Author.

El Madrid postmoderno: identidades en proceso de cambio en el postfranquismo

A Dissertation Presented

by

Esther Lomas Sampedro

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

in Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

August 2008

Copyright by
Esther Lomas Sampedro
2008

Stony Brook University

The Graduate School

Esther Lomas Sampedro

We, the dissertation committee for the above candidate for the

Doctor of Philosophy degree, hereby recommend

acceptance of this dissertation.

Kathleen Vernon – Dissertation Advisor
Associate Professor of Hispanic Languages and Literature

Lou Charnon-Deutsch – Chairperson of Defense
Professor of Hispanic Languages and Literature

Daniela Flesler
Associate Professor of Hispanic Languages and Literature

Adrián Pérez-Melgosa
Assistant Professor of Hispanic Languages and Literature

Susan Larson
Assistant Professor of Hispanic Studies at the University of Kentucky

This dissertation is accepted by the Graduate School

Lawrence Martin
Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

"El Madrid postmoderno: identidades
en proceso de cambio en el postfranquismo"

by

Esther Lomas Sampedro

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

2008

This dissertation takes as its point of departure the profound transformations undergone by the city of Madrid in the period following the death of Franco and the inception of democracy in Spain through its consolidation in the nineties. Not only did Madrid reshape itself physically, but the national and global perception of the city and its role within Spain changed dramatically. The advent of democracy offered an opportunity to re-imagine and re-create collective identities within Spain. Leaving behind its tainted role as the centralized incarnation of Francoist ideology, Madrid came to represent the very image of the postmodern city. The city's supposed lack of a distinctive regional identity and resultant strong cultural diversity because of migration from all over the country made Madrid an important site to study both the newly emerging identities of Spain and the lingering tensions between center and periphery. The reinvention of

Madrid was, all along, both an institutional and a “spontaneous” project. Chapter one considers this dual legacy in the policies of the first democratic mayor of the post-Franco era, Enrique Tierno Galván, who helped to create a Madrileñan consciousness and spurred on a cultural resurgence—the famous *movida madrileña*—generated in large part by young people. In order to analyze these phenomena, I examine in detail articles from *Villa de Madrid*, an official city hall publication and *La Luna de Madrid*, an independent cultural magazine.

Chapters two through four focus on the the cinematic and literary projections of a reimagined Madrid. Chapter one contrasts the *comedia madrileña* of Fernando Colomo and Fernando Trueba with two films by Pedro Almodovar, *Laberinto de pasiones* and *Carne trémula* and considers the critical role of cinema in promoting a revised image of Madrid both at home and abroad. Chapter three examines issues of space and gender in novels by Rosa Montero, Almudena Grandes, and Belén Gopegui. Chapter four turns to the disenchanting renderings of the city in the Generation X novels of José Ángel Mañas, Juan Gracia and Lucía Etxebarria in which Madrid takes its place as one more Western metropolis mired in the excesses of post-industrial capitalism.

Índice

Introducción	1
1.0 Madrid: entre la euforia postmoderna y el desencanto	7
1.1 El Madrid del cambio: la euforia posmodernista	11
1.2 El Madrid posnacional	27
1.3 El Madrid de Tierno Galván	36
1.4 <i>Villa de Madrid</i>	49
1.5 El Madrid de la <i>movida</i>	59
1.6 <i>La Luna de Madrid</i>	65
1.7 Conclusión	70
2.0 El Madrid postmoderno: la ciudad cinematográfica del postfranquismo	72
2.1 Panorama cinematográfico: desde el nuevo cine español hasta el cine de la transición	76
2.2 <i>La comedia madrileña</i> : Fernando Colomo y Fernando Trueba	84
2.3 El Madrid de Pedro Almodóvar: la ciudad posmoderna	100
2.4 Conclusión	130
3.0 Nuevos espacios de mujer en el Madrid posfranquista	132
3.1 La doble transición de las mujeres: el Madrid de Rosa Montero	144
3.2 Madrid en los noventa: mapas de geografía humana	171
3.3 Conclusión	186
4.0 La juventud de los noventa: generación Kronen posmovida	188
4.1 Generación Kronen	199
4.2 Madrid: ciudad Kronen	210
4.3 Conclusión	249
Conclusión	251
Bibliografía	257

Introducción

En 1989 abandoné la ciudad de Madrid y la casa familiar por primera vez, para vivir en Peterborough, en Inglaterra y trabajar como auxiliar de conversación en dos escuelas de secundaria. Ciudad cercana a Cambridge, cuyo único interés turístico consistía en contar con una catedral que casualmente guardaba los restos de Catalina de Aragón, se convirtió por un año en el centro de operaciones de mi exilio voluntario. El entusiasmo por las posibilidades que se abrían, no se vieron mermadas por el hecho de que la ciudad a la que llegaba distaba de mis deseos más ocultos. Una ciudad gris, triste, aburrida, decadente, en plena recesión, de vacas locas y *poll tax*, cerrada a las 11 de la noche, como en toque de queda, no muy alejado de las 10:30 que me imponían mis padres cuando era más joven. Fue casi una revelación descubrir que no era lo habitual, lo normal, salir de marcha hasta las tantas de la noche, que no había conciertos gratis, ni fiestas patronales, que la mención de Madrid, entre los más intelectuales y cosmopolitas, los menos, despertaba una mezcla de envidia y curiosidad, muy alejados de los estereotipos negativos con los que crecí. Madrid era la imagen de Pedro Almodóvar, de la liberalización sexual, de la diversión, de la *movida*, cuando yo todavía no tenía muy claro en que consistía. Todo ello me llevó a empezar a preguntarme por la imagen que de Madrid se tenía. Esta experiencia me ayudó a comprender que las identidades son una construcción, a reflexionar sobre las diferentes imágenes que se proyectan. Empecé a ver la ciudad desde fuera, como observadora parcial y ver a través de otros ojos. Esta experiencia de separación y extrañamiento de Madrid, también me transportó a mis vivencias durante la niñez. Mis padres, como tantos otros andaluces, emigraron a Madrid por ser un lugar de posibilidades para sus hijos. Nunca perdieron del todo su identidad

andaluza, ni su acento, que recuperaban con toda su intensidad en las consabidas estancias estivales en el pueblecito andaluz de casas blancas y olivos verdes. El viaje a Montillana era como un viaje en el tiempo, a un lugar pre-moderno, sin agua corriente, ni televisor, ni teléfono, con burros, cabras, gallinas y conejos: la ciudad y el pueblo, dos mundos separados. El contacto con los otros niños me exponía a otras realidades, a veces incomprensibles. A los catorce años, una de mis amigas tuvo que dejar de estudiar. Los institutos estaban lejos y eran caros, además la educación no era necesaria para las mujeres. Este recuerdo me rebela todavía. Después de años sin viajar al pueblo –mis abuelos se trasladaron a vivir a Granada y después murieron en los años noventa- he retomado las visitas con mis hijos, para los que la vida en el pueblo es la libertad, un mundo fascinante. Pero ya no es un viaje a través del tiempo, el acceso al Internet y la mejora de las carreteras han borrado las distancias.

El proceso de escribir esta tesis me ha llevado a contestar muchas de las preguntas que se fueron forjando en mi mente a lo largo de los años, a poner un contexto a los recuerdos inconexos e incoherentes de mi niñez y mi juventud. La llegada a Stony Brook posibilitó que intelectuarizara ese proceso. El segundo año me matriculé en una clase que habría sido de mucha utilidad, de haberse producido, sobre las diferentes lecturas de la ciudad por Joan Ramón Resina. A cambio, se diseñó otra sobre el posnacionalismo español impartida por dos profesores visitantes: José Gabilondo y Jaume Martí Olivella. Madrid dejó de ser el espacio de la reafirmación de una existencia urbana y transgresora, para volver a ser la encarnación del centralismo opresivo contra la periferia. Esta tesis surge de la necesidad de dar una narrativa a todos estos interrogantes, contradicciones, procesos complejos que coincidieron con mi niñez y juventud y mis años de estudio.

Los cuatro capítulos giran en torno a dos fechas emblemáticas del imaginario español y madrileño. Por una parte, la de la muerte de Franco, que significó la posibilidad de imaginar un país nuevo, en el caso de Madrid, una ciudad nueva. A partir de ese momento se suceden los acontecimientos decisivos con bastante celeridad. La aprobación de la Constitución en 1978 que crea un marco legal que normaliza los cambios que se están produciendo; el nombramiento de Enrique Tierno Galván como primer alcalde democrático del posfranquismo en 1979, sintomático del deseo de cambio de los madrileños; el fallido golpe de estado de 1981 y la victoria electoral de los socialistas en las elecciones generales de 1982, que consolidan la democracia en España y dan paso a los proyectos de modernización e integración europea, que dominan el panorama político, social, cultural y económico de los ochenta. Por otra parte, 1992, momento en el que el país se exhibe internacionalmente, en el caso de Madrid como capital europea de la cultura, dando por completado el proceso de cambio en el imaginario colectivo. El fin de la celebración también trajo el comienzo de la incertidumbre económica, el término de la euforia y el exceso económico. Madrid se equipara al resto de las ciudades del mundo occidental, completamente integrada a los organismos internacionales, establecida la sociedad de consumo característica de la economía global y del capitalismo postindustrial de fin de siglo.

En el primer capítulo se desarrolla con detenimiento los elementos más relevantes de este contexto histórico, cultural y social, y se debate la definición de Madrid como ciudad postmoderna. Madrid plantea un conflicto político, administrativo y cultural a la muerte de Franco, por encarnar al régimen, ser sede de un gobierno centralista y no contar con una identidad nacional o cultural definida, en parte por el fuerte componente

migratorio de su población. Existe una voluntad clara por parte de una mayoría de la ciudadanía de querer acabar con esas identificaciones, y también por parte de los responsables políticos. En el proceso de la transformación de la ciudad, el deseo de modernización, el impulso cultural y la recuperación urbanística jugarán papeles esenciales, aunque la realidad económica y los imperativos del mercado se impondrán en muchas ocasiones a los idearios y proyectos. Celebración y duelo, euforia y desencanto, ruptura y continuidad resumen el espíritu contradictorio de esta época, en la que dos discursos contrapuestos paralelos, el oficial y el espontáneo, se solapan y confunden.

El discurso oficial recoge el ideario de los políticos socialistas y, especialmente, de su alcalde, Enrique Tierno Galván, personalidad de gran carisma y popularidad. Sus posiciones pueden analizarse a través del estudio del periódico del ayuntamiento, *Villa de Madrid*, que también recoge los bandos y artículos que el alcalde dirige a los madrileños. La política cultural y urbanística constituyen el enfoque principal del análisis de este esfuerzo gubernamental por definir Madrid. La *movida madrileña* polariza el segundo de los discursos. Es uno de los aspectos que distinguen y caracterizan a la ciudad durante este periodo. Se propone una definición de la *movida* y se estudia su contribución a la nueva imagen que se está proyectando de la ciudad, teniendo en cuenta la implicación e influencias de los medios de comunicación y los políticos en el proceso. El estudio de los artículos de la revista *La Luna de Madrid* será de mucha importancia porque canaliza parte de la producción artística y cultural de los componentes de la *movida madrileña* y facilita un marco teórico.

En los sucesivos capítulos nos centraremos en las representaciones de todos estos procesos en producciones culturales concretas. En el segundo capítulo, se analizará en

tres películas de la *comedia madrileña*, *Tigres de papel* y *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* de Fernando Colomo, y *Ópera prima* de Fernando Trueba y en dos películas de Pedro Almodóvar, *Laberinto de pasiones* y *Carne trémula*. Las primeras definen un tipo de comedia inequívocamente urbana y madrileña, que surge como reacción al cine que se está produciendo en ese momento. Refleja de forma desenfadada los traumas y contradicciones que experimentan los jóvenes que votan a la izquierda en las primeras elecciones generales. *Laberinto de pasiones* documenta la *movida madrileña* y *Carne trémula* nos presenta el Almodóvar más político y reflexivo del proceso de cambio sociopolítico. Como se puede apreciar, todas ellas transcurren en Madrid y reflejan momentos claves de la historia de la ciudad, de la transición, pero también se extienden a la década de los noventa en *Carne trémula*. Los ciudadanos intentan adaptarse a la rapidez de los cambios legislativos, sociales, económicos, que tratan de forma humorística, pero también trágica. Se planteará de qué forma el cine contribuye al proceso de construcción de la imagen de la ciudad.

En el capítulo tres se estudiará este mismo fenómeno, las contradicciones que surgen de las nuevas circunstancias políticas en el Madrid de la transición, pero centrándonos en las mujeres. La equiparación legal de los derechos femeninos es sólo una parte de lo que el fin de la dictadura supuso para ellas. Fue fundamentalmente un periodo de cuestionamiento de los papeles asignados a los hombres y mujeres, de la separación de los espacios, básicamente un periodo de búsqueda de nuevas claves de identidad femenina. He seleccionado *Crónica del desamor*, de Rosa Montero, publicada en 1979, por su doble naturaleza documental, pero también metaficcional, de exploración de la identidad, que incorpora el debate feminista, imprescindible para entender lo que este

periodo significó para las mujeres. Presenta, desde el punto de vista femenino, el estado de enajenación de las mujeres de la transición, divididas entre los valores tradicionales y otros más progresistas. Las novelas de Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana* (1998) y de Belén Gopegui, *La escala de los mapas*, (1996) siguen explorando la crisis de identidad que experimentan tanto los hombres y las mujeres hacia el final de milenio, desde el punto de vista de una generación posterior a la de Montero, que apenas vivió la dictadura franquista. Reflejan el cambio en la sociedad en el que ellas están integradas en el mundo laboral, pero plantea problemas a otros niveles, fundamentalmente el sobrecargamiento de roles femeninos y la dificultad de aceptación de estos nuevos papeles por parte de los hombres, fruto de la incomunicación entre los sexos.

Finalmente, en el capítulo cuatro volveremos al retrato de la juventud de la *movida madrileña* para contrastarlo con el de los jóvenes de los noventa. En los ochenta se eligió la cultura de la juventud como emblema del cambio en la sociedad. Madrid se presentó como afirmación de la existencia de una nueva identidad. En los noventa, a pesar de compartir la mayoría de sus características, como su actitud hedonista, su desinterés por el pasado y deseo de vivir intensamente su presente, transmiten nihilismo, desarraigo y negatividad, generadores de violencia. Madrid sigue estando presente en las narraciones, pero su forma de relacionarse con la ciudad ha cambiado, así como la proyección de ésta, claramente equiparada a las ciudades occidentales de su entorno. Nos centraremos en tres novelas escritas por autores jóvenes que comparten temáticas y formas, pero con diferentes énfasis: *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas, *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria y *Todo da igual* de Juan Gracia.

1.0 Madrid: entre la euforia postmoderna y el desencanto

La tan ansiada y esperada muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975 no solo supuso el fin de un régimen político, que para muchos ya se había empezado a resquebrajar años antes, sino la posibilidad de imaginar un país nuevo, una sociedad nueva, una vida nueva. De ahí la insistencia en el discurso del cambio en todos los órdenes (social, político, económico, cultural) y la necesidad del olvido, de la amnesia colectiva. Asimismo, el fin de la dictadura franquista proporcionó la posibilidad a la ciudad de Madrid de liberarse de su imagen anterior, identificada con la ideología franquista (centralista, conservadora, homogeneizadora) y construir una imagen nueva, más en consonancia con los nuevos aires socio-políticos, económicos y culturales. En este capítulo voy a analizar este proceso de forma detallada, mostrando cómo la emblemática fecha de la muerte de Franco y el subsiguiente periodo de transición a la democracia propiciaron una profunda transformación en todo el país, que en la ciudad de Madrid adquirió una relevancia especial. Esta transformación incluye cambios importantes en la fisonomía de la ciudad, especialmente en arquitectura e infraestructuras, pero también en la economía, política, sociedad y cultura de la ciudad. Es más, estos cambios han alterado drásticamente la visión de los propios madrileños, así como la percepción que de la ciudad se tiene en el resto de España y en un contexto más global.

Madrid, como capital del reino, sede parlamentaria, centro autonómico, ayuntamiento de la mayor metrópoli del país, es un caso interesantísimo de estudio ya que se convierte en testigo y agente de esas transformaciones. Madrid aparece como elemento aglutinador de muchas de las cuestiones que se están planteando en esta época:

nacionalismos (en realidad, posnacionalismos) frente a centralización, globalización frente a localismo, homogeneización frente a hibridez y cosmopolitismo, modernidad frente a posmodernidad. El estudio de la evolución de la ciudad, en paralelo a la imagen que de ella se tiene, parte fundamentalmente del final del franquismo, pasando por la transición a la democracia, hasta la consolidación de ésta a nivel internacional en 1992 con la celebración de efemérides en el Quinto Centenario. En los años noventa Madrid está equiparada a las otras ciudades occidentales. Todo ello llevará a plantear si de alguna manera Madrid se erige como fiel representante de esta época, como ciudad posmoderna, espacio fragmentado, lugar idóneo del sujeto también posmoderno, asimismo, fragmentado.

La política adquiere un protagonismo destacado durante el periodo inmediatamente anterior y posterior a la muerte de Franco, por la trascendencia que las decisiones a este respecto va a tener en la vida social, económica y cultural del país. En un principio el debate se encuentra polarizado, fundamentalmente, entre el continuismo y la ruptura, pero es sin embargo, la reforma la que se impone durante la transición, como se verá en el desarrollo del capítulo. Esta elección, fruto del deseo del olvido colectivo y el interés por el presente, dará paso a un cansancio y hastío por la política, que tendrá dos manifestaciones principales: la celebración por las libertades sociales y personales recién alcanzadas y el desencanto por la renuncia a transformaciones mayores. En Madrid, escenario de excepción de los acontecimientos políticos por ser sede del gobierno, se aprecia de forma elocuente estas posiciones, en donde lo político, deja paso a lo cultural. Todo esto explicaría el impacto conseguido por un fenómeno espontáneo y, en origen,

marginal, como el de la *movida madrileña*¹, verdadera contribución de la ciudad a la transición democrática. Este discurso independiente contrastaría con el discurso oficial de los políticos, tanto a nivel local como nacional.

Por un lado, me centraré en las cuestiones políticas y la posición que la ciudad de Madrid va a ocupar en el imaginario nacional. A la muerte de Franco se plantea un conflicto institucional, político, administrativo y cultural con Madrid como capital de España. Por una parte, se critican sus limitaciones en el ámbito arquitectónico, económico, de infraestructuras y de servicios, es decir, su retraso en comparación al resto de capitales de los países desarrollados, incluida su tradicional competidora, Barcelona. Por otra, la ciudad ha encarnado una serie de características que le ataban al régimen de Franco y de las que se quiere desprender en este momento. Además, nos encontramos con una falta de tradiciones culturales propias, en parte por ser receptora de emigrantes de todas las regiones de España y no contar, por tanto, con una identidad definida. Surgen desde diferentes plataformas propuestas con fines muy similares: la construcción de una ciudad posmoderna, alejada de la ciudad franquista. Se quiere terminar con la identificación de la ciudad con el régimen, se busca su rápida modernización, su descentralización a través de la creación de la Comunidad Autónoma de Madrid, su impulso cultural, su recuperación urbanística. Destaca el papel del ayuntamiento de Madrid a partir de la subida al poder del alcalde socialista, Enrique Tierno Galván, en 1979. Para estudiar el discurso que se desarrolla desde esta posición voy a centrarme en artículos recogidos en la revista del ayuntamiento, *La Villa de Madrid*, así como algunas

¹ La *movida madrileña* ocupará una sección importante de este capítulo en donde se describe con detalle. Hace referencia al clima de optimismo y efervescencia cultural de la ciudad de Madrid durante el periodo inmediatamente posterior a la muerte de Franco.

publicaciones oficiales sobre urbanismo. El interés por estas cuestiones pone de manifiesto el protagonismo que el espacio adquiere en la década de los setenta en todo el mundo.

Estudiaré, por otro lado, el fenómeno cultural espontáneo, tal y como aparece recogido en la revista que lo intelectualiza, *La Luna de Madrid*. Durante el periodo comprendido desde la muerte de Franco hasta mediados de los ochenta, la ciudad de Madrid experimenta un momento de euforia, especialmente entre los jóvenes, por la recuperación de libertades sociales y personales. Los ciudadanos manifiestan un gran deseo por divertirse y disfrutar de “los placeres prohibidos” durante el franquismo, que irá acompañado de una actividad cultural intensa. Este fenómeno no solo terminará intelectualizándose, como hemos señalado, también se comercializa, con todas las consecuencias que ello conlleva. Este fenómeno socio-cultural, la *movida madrileña*, adquiere un interés inusitado, en parte por el papel que jugaron tanto los políticos como los medios de comunicación en su divulgación, trascendiendo al resto de España y al extranjero y determinando en gran medida la imagen de la ciudad, tanto a nivel nacional, como internacionalmente². Es interesante tener en cuenta que Madrid, en este periodo y gracias a la *movida*, se empieza a definir más por su identidad cultural, que por su identidad política, es decir, en el imaginario nacional e internacional, el peso de lo cultural ensombrece el fuerte componente político e institucional de la ciudad. Esto explicaría el interés de los políticos por ella. Simultáneamente y también consecuencia de este entusiasmo por la vida sociocultural de Madrid, se empieza a producir una

² En el capítulo dos se analizará el papel del cine en la creación/contrucción de esta imagen.

reconciliación de los madrileños con su ciudad³.

1.1 El Madrid del cambio: la euforia posmodernista

El 20 de noviembre de 1975 Carlos Arias Navarro anuncia la esperada muerte de Franco. La euforia y celebración de muchos, contrasta con el dolor y duelo de otros, compartiendo todos, el clima de tensión y expectativa ante el futuro. Sólo a partir del nombramiento de Adolfo Suárez como presidente de gobierno en 1976, se puede empezar a vislumbrar una nueva etapa de cambios, cuyo objetivo principal será alcanzar la democracia. La ciudad de Madrid es el escenario de los acontecimientos políticos que se están produciendo y los madrileños se convierten en testigos de excepción. Sin embargo, al margen de las transformaciones de tipo político, se puede apreciar un clima sociocultural vivo, de actividad artística intensa, especialmente entre los jóvenes, que llegará a denominar el movimiento cultural de la *movida*, identificado en España frecuentemente con el posmodernismo.

Esta identificación puede sugerir una falta de rigor crítico, aunque como Susan Larson defiende, es necesario contextualizar cualquier teoría cultural del posmodernismo (2003: 314). La trayectoria económica, política y social de España fue alterada por la dictadura franquista, que pospuso la modernización del país. Esta situación hace que los conceptos y los términos que se refieren al modernismo, modernización o el

³ La ciudad de Madrid ha sido el escenario de numerosas obras literarias a lo largo de su historia. Podemos destacar a autores como Mariano José de Larra, Benito Pérez Galdós, Mesonero Romanos, Luis Martín Santos y Camilo José Cela. Asimismo, se aprecia un interés entre los hispanistas por la cultura de las ciudades. Entre los estudios sobre Madrid sobresalen *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós* de Edward Baker, *Madrid 1900: The Capital as Cradle of Literature and Culture* de Michael Ugarte, *The Moderns: Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture* de Paul Julian Smith, *Iberian Cities* de Joan Ramon Resina y *Madrid, de Fortunata a la M-40: un siglo de cultura urbana* de Edward Baker y Malcolm Alan Compitello.

posmodernismo sean difíciles de definir y requieran una explicación más detallada.

La instauración de la democracia en España a finales de los setenta se identifica con el progreso y la retoma de los proyectos de modernización del país a diferentes niveles, siendo uno de los más importantes la incorporación a las instituciones europeas, fundamentalmente la Comunidad Económica, tal y como se la denominaba en los ochenta. En la historia española se ha experimentado la ambivalencia entre tradicionalismo y modernización a lo largo del siglo XX, que explican el entusiasmo y falta de espíritu crítico con el que se vive la transición y se abraza el proyecto de modernización o modernidad. Estos dos términos, por tanto, son claves en la historia de la transición española. La modernidad es un concepto filosófico y sociológico, que define el proyecto de imponer la razón a la sociedad como norma transcendental. En términos sociales no se llega a la modernidad hasta la transformación de la sociedad preindustrial, rural, tradicional a la sociedad industrial, urbana y moderna, que se produce con la Revolución Industrial y el triunfo del capitalismo. En España, se completa esa etapa de forma tardía. Subirats usa el término de modernidad para describir el proyecto común de los españoles y el deseo de equiparación con Europa. Este deseo por modernizarse se combina con una aceptación sin crítica del posmodernismo, fenómeno y concepto contemporáneos con la modernización española, que lleva a Subirats a denominar el proceso de modernidad posmoderna. Almodóvar también utiliza el concepto de lo moderno en sus películas, en su sentido de actual y como opuesto a lo antiguo, es decir, para definir una nueva identidad urbana y transgresora, que cuestiona las instituciones y valores tradicionales del franquismo. Es el desfase modernizador lo que provocó la aceptación sin reservas de la cultura posmoderna, multimediática y multinacional que

Subirats critica (1993: 20). La exaltación por la modernidad a todo coste contrasta con los problemas económicos con los que se enfrenta la sociedad de los ochenta y que afecta particularmente a los jóvenes: el déficit, el paro y la corrupción. Esta situación conecta con el pasotismo de los jóvenes, la apatía política, característicos de ese momento. La modernidad en España es el desarrollo industrial, con su reconversión incluida, pero también la transformación acelerada de las formas de vida, respecto a la familia, la religión o la sexualidad, por ejemplo.

El deseo de progreso que caracteriza esta época se refleja en el ideario de carácter modernista de los políticos del ayuntamiento de Madrid y contrasta con los comportamientos e ideología de los intelectuales, más en consonancia con las ideas postmodernistas. Se produce un solapamiento de discursos, así como la concatenación de procesos de forma de vida muy rápida. Como se ve, la trayectoria histórica y política de las transformaciones en Europa y América difiere de la de España, así como la intensidad de las transformaciones. El ideario modernista de los socialistas se mezcla con la realidad del capitalismo tardío en que se encuentra inmersa España, propia de la postmodernidad.

La división entre moderno y posmoderno es muy problemática también porque aunque con frecuencia se define lo posmoderno por oposición y superación de lo moderno, es posible apreciar las conexiones y continuidades entre las dos, por ejemplo respecto a las vanguardias. También en España se estudia con atención la polémica entre modernidad y postmodernidad entre Jürgen Habermas y Jean François Lyotard. Contrasta el deseo del progreso del alemán y la necesidad de acabar con los discursos totalizadores de la modernidad del francés. Los intelectuales de *La Luna* se decantan por las posibilidades liberadoras del postmodernismo, en consonancia con los nuevos aires de

libertad que finalmente invaden el país, tras la represión franquista. Quizás ello explique la aceptación poco crítica del movimiento a la que aludíamos anteriormente. El fenómeno de la *movida madrileña* se identifica con el postmodernismo, como ruptura con el régimen franquista, pero también contra la visión modernista de los políticos socialistas en el ayuntamiento. Sin embargo, la posición de los políticos cada vez se acerca más a la *movida* o viceversa, convirtiéndose la *movida* progresivamente en un proceso autoconsciente y comercial. Una de las mayores críticas a la *movida* es, precisamente, que la ruptura con las formas tradicionales de vida iban acompañadas de una voluntad comercial.

El término postmodernismo es muy problemático por el gran número de críticos que lo utilizan y las muchas definiciones existentes. Así, podemos referirnos al postmodernismo de Jean-François Lyotard, de Fredric Jameson, de Jean Baudrillard, de Gianni Vattimo o de David Harvey, entre otros. Esta cuestión se complica, además, por la confusión entre postmodernidad y postmodernismo. Postmodernidad se usa generalmente para describir la presente condición económica y cultural, mientras que el postmodernismo es una filosofía estética, literaria, política y social. En esta línea, Katherine Gibson y Sophie Watson señalan que el debate sobre el postmodernismo se vuelve más complejo con la existencia de dos discursos paralelos que describen dos conceptos diferentes. Por un lado, estaría “la condición” postmoderna, que hace referencia a un periodo socioeconómico, “overlaid upon a global economic restructuring of space” (1), por otro, la estética postmoderna, que describe un modo de pensamiento y conocimiento, con influencia en los estilos arquitectónicos, culturales y artísticos. Hechas estas salvedades, es posible proponer una definición general del movimiento

postmodernista que ayude a explicar las producciones artísticas y literarias de este periodo. El postmodernismo surge como reacción y crítica al modernismo. Privilegia el pluralismo, la heterogeneidad y la diferencia como fuerzas liberadoras de la redefinición del discurso cultural, negando la distinción entre la cultura alta y la popular y rechazando la metanarrativa. Se relativizan los discursos totalizadores y el conocimiento universalizador. El pastiche, la parodia, la ironía, el artificio, la fragmentación son conceptos que se aplican con frecuencia a sus producciones.

Tanto Harvey como Jameson identificaron la postmodernidad con el capitalismo tardío o la acumulación flexible. El primero de ellos describe en *The Condition of Postmodernity* el diferente planteamiento del espacio a partir de los setenta que afectará profundamente la concepción de las ciudades en su planeamiento urbano y arquitectura. En este capítulo, estudiaré la transformación física de la ciudad de Madrid a partir de la muerte de Franco en relación a estos fenómenos que describe Harvey que se están produciendo internacionalmente, teniendo en cuenta la situación y características específicas de la ciudad de Madrid. Por otra parte, usaré la definición de postmodernismo dada por Jameson en *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* en el capítulo cuatro, para describir los fenómenos descritos en la literatura escrita por los jóvenes en la década de los noventa, fundamentalmente la superficialidad, la falta de historicidad y la disminución del afecto. Asimismo, explicaré el uso que del término *postmoderno* hace *La Luna de Madrid*, muy específico de la España de la década de los ochenta, que identifica básicamente con la *movida madrileña* y el clima sociocultural del momento.

Los procesos socioculturales que se están produciendo en Madrid durante la

transición se caracterizan por la energía y optimismo de sus partícipes, lo que me lleva a calificarlo de euforia postmoderna⁴. Este énfasis por el deseo de diversión, acompañado por una intensa actividad artística y creativa, contrasta con el intenso clima político de este periodo, debido a la trascendencia de las cuestiones que se están negociando, como la redacción de la constitución o las reformas jurídicas. Probablemente como reacción al cansancio producido por ese clima político, tanto durante el final de la dictadura como tras la muerte de Franco, es el fenómeno cultural espontáneo el que capta el interés de la prensa nacional e internacional y proyecta una imagen de Madrid, colorista, festiva y dinámica, que llegará a imponerse en el imaginario colectivo, especialmente gracias a algunas de sus producciones artísticas, entre las que destacan las películas de Pedro Almodóvar. Este fenómeno cultural supone una ruptura con las manifestaciones culturales durante el franquismo, una revolución hasta cierto punto, como veremos en la sección dedicada a la *movida*. Es importante señalar que, también políticamente, Madrid se distancia del gobierno central de la nación en manos de la UCD, Unión de Centro Democrático (con muchos políticos cercanos al régimen franquista). En 1979 se vive la euforia por el triunfo de la izquierda cuando Enrique Tierno Galván gana la alcaldía, es decir, los madrileños apuestan por el cambio antes que los ciudadanos a nivel del gobierno de la nación.

Los años de la transición⁵ se caracterizaron por una insistencia en el discurso del

⁴ En el desarrollo de este capítulo también se analizará el desencanto, otra manifestación o reacción a la situación sociopolítica y cultural del momento.

⁵ Defino la transición como el periodo comprendido entre la muerte de Franco en 1975 hasta la consolidación de la democracia, con el fallido golpe de estado de 1981 y la victoria de los socialistas en las elecciones de 1982.

cambio en todos los ámbitos y la ciudad de Madrid no es menos en ese respecto. Este concepto es, sin embargo, muy problemático. ¿Hasta qué punto la muerte de Franco supuso un cambio? Será necesario tener en cuenta el pasado franquista, su contexto histórico, social, económico y cultural para comprender la insistencia en este discurso durante la transición, así como para poder apreciar y evaluar en qué consistieron los cambios y cómo difirieron según los ámbitos a los que hacen referencia: la economía, la política, la cultura, la sociedad. La transición está marcada por el deseo de modernización (muy presente en la política, pero también en la cultura, en la *movida madrileña*) y por la adhesión a la Unión Europea. El comportamiento sociocultural y político se genera del rechazo a la dictadura. Así, muchos jóvenes se aprovechan de las recuperadas libertades, ignorando el pasado franquista y la política se plantea por oposición al Régimen.

La Guerra Civil es el punto de referencia inevitable para los españoles del siglo XX. El resultado de dicha guerra, es decir, la victoria del bando nacional, dio paso a la larga dictadura franquista. Esta etapa, marcada por el aislamiento internacional, supuso una ruptura del proceso de modernización política, económica y social iniciada a comienzos del siglo XX y representó el triunfo del autoritarismo desde sectores políticos, económicos y sociales reaccionarios y conservadores. Sólo con el fin del franquismo se pueden retomar los proyectos de modernización truncados y salir del aislamiento internacional que se impone al régimen dictatorial. Esto explicaría que el deseo de modernización del país y la adhesión a la Unión Europea marcaran la transición española, así como que la oposición durante la dictadura estuviera presidida por el deseo de

alcanzar la ciudad democrática⁶.

La dictadura franquista ocupa una gran parte de la historia española del siglo XX y del imaginario nacional. Aunque el proyecto político de Franco fue variando con el tiempo, hubo ciertos elementos que se mantuvieron a lo largo de su mandato, como hostilidad a la democracia parlamentaria y sus instituciones, un concepto rígido del orden público, el convencimiento de que España debía ser el bastión del catolicismo y una imagen tradicional y autoritaria de la vida y la sociedad. Franco pretendía continuar su proyecto político tras su muerte y para ello creó la Ley de Sucesión a la Jefatura del Estado de 1947 y nombró su sucesor al príncipe don Juan Carlos en 1969. A pesar del aparente control del dictador, los años que precedieron a la muerte de Franco se caracterizaron, entre otras cosas, por su incertidumbre e inestabilidad política. Las tres tendencias políticas principales que luchaban por imponer sus posiciones dentro del sistema eran los inmovilistas o continuistas, que defendían continuar con el mismo tipo de régimen político, los rupturistas, compuesto por los partidos de oposición al franquismo, básicamente el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y el Partido Comunista de España (PCE) y los reformistas, que apostaban por las reformas. Además estaban los grupos de la oposición de izquierda, las organizaciones obreras ilegales (al margen del sindicato oficial) y la Iglesia que intenta desvincularse del Estado y llega a amparar en muchos casos a los nuevos sindicatos clandestinos en sus templos⁷. Uno de los momentos más tensos de este periodo se produce el 23 de diciembre de 1973, fecha

⁶ Para un análisis detallado sobre este tema ver *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* de Manuel Vázquez Montalbán.

⁷ Véase el estudio profundo que hace Victoria Prego de este periodo.

del asesinato del presidente del gobierno, almirante Luis Carrero Blanco, por parte del grupo terrorista ETA. Este hecho es decisivo porque él representaba la posición más continuista del régimen y con su muerte se abren otras posibilidades.

Frente a esta situación política, nos encontramos con un proceso de cambio socioeconómico generalizado durante el tardofranquismo, al margen, en muchas ocasiones, de las previsiones y políticas del gobierno. España había pasado de ser una economía predominantemente rural a una nación industrializada. Económicamente, el país había dado un salto gigantesco en los últimos quince años de la dictadura, convirtiéndose en la décima potencia mundial, con un siete por ciento de crecimiento anual de media de la economía. La última parte de la dictadura franquista queda marcada por el éxodo rural⁸, consecuencia de esa industrialización, los contactos con extranjeros a través de la emigración y el turismo, el consumismo urbano, el rápido progreso tecnológico y la expansión en educación. Sin embargo, la crisis del petróleo de los años 70 y las fuertes desigualdades económicas y sociales dentro del país frenaron ese desarrollo y provocaron grandes protestas. La transición no trajo, por consiguiente, significativos cambios en la política económica del gobierno.

Según Alex Longhurst, el desarrollo económico de los años sesenta, conocido también como desarrollismo, no fue solamente un fenómeno económico (18). La sociedad también se encontraba en proceso de cambio. Uno de los aspectos que muestran ese cambio de actitud se dio a través de la emigración. Por una parte, la emigración nacional o éxodo rural fue crucial porque conllevó procesos de urbanización y

⁸ El éxodo rural, que ya había comenzado en los años cincuenta, se intensifica en los años sesenta, en parte, por necesidades de la economía.

concentración de población que transformaron los hábitos y costumbres de la sociedad. La emigración al extranjero fue muy importante culturalmente, tanto a través de sus visitas como en su retorno a vivir a España. El contacto con otros pueblos permitió actitudes más liberales, tolerantes y permisivas que las encontradas en España. También la llegada de turistas en grandes números forzó el traslado de trabajadores a las costas, así como la incorporación de las mujeres al trabajo. A nivel social, los valores tradicionales iban perdiéndose, los españoles eran más abiertos, más permisivos, más laicos, especialmente entre los más jóvenes, quienes exigían más libertad a todos los niveles. Muestras de este cambio de actitud son el descenso de la natalidad, los cambios en las actitudes morales y religiosas, el crecimiento de la clase media y del sector terciario. Todos estos cambios tuvieron lugar a pesar de las posiciones del gobierno. En resumen, el desarrollismo fue tanto un fenómeno económico como una actitud social. Para la muerte de Franco en 1975 las realidades sociales y económicas de los españoles tenían muchos puntos en común con las de otros países occidentales, aunque no todos los cambios habían sido asimilados de igual manera en la sociedad y se plantean muchas contradicciones y diferencias dependiendo de la clase socioeconómica, nivel cultural, sexo, de la edad o del entorno urbano o rural. No obstante, se puede afirmar que la sociedad española había evolucionado más rápido que la clase política y la economía estaba plenamente incorporada al capitalismo occidental.

La situación política, económica y social de la dictadura determina en gran medida la producción cultural. Sin embargo, es necesario enfatizar que, aparte de la cultura controlada por el régimen y afín a él, existe una de oposición a Franco, tanto en el exilio como en España, que poco a poco va recuperando espacios de libertad, cruciales

para comprender la rápida transición a la democracia. La férrea censura de los medios de comunicación y el control de la educación por parte del gobierno durante el franquismo condicionan lógicamente la producción a todos los niveles, aunque la presión social, que demanda más libertad, unida a las presiones internacionales, permite que la última etapa de la dictadura sea un poco más abierta y tolerante.

Como se puede apreciar de todo lo visto hasta este momento, la idea del cambio plantea muchos problemas y, por esa razón, está presente en la extensa bibliografía sobre la transición⁹. Los planteamientos varían desde los que proponen que los cambios se empezaron a producir en el tardofranquismo, hasta los que afirman que no se produjeron, que hubo continuidad en los proyectos y en las políticas. Desde mi punto de vista, se debe tener en cuenta también cómo se concibió en el imaginario español, independientemente de si fue continuista o no. En el desarrollo de esta sección se planteará como vivieron los españoles el simbólico momento de la muerte de Franco y qué consecuencias tuvo esa aproximación, las contradicciones implícitas entre esos dos planteamientos: las realidades socioeconómicas y políticas por un lado y los procesos psíquicos, por el otro.

Hay muchas razones por las que se insiste en el discurso de cambio, de marcada intención constructorista en todos los órdenes. No en vano se legalizan los partidos políticos, incluso el PCE, se da una apertura empresarial transnacional, se crean las autonomías, se experimenta una renovación cultural. Es un periodo de euforia y celebración por la muerte del dictador, porque marca el fin de un régimen autoritario y represivo, de la censura social, ideológica y política y la llegada de la democracia. En el

⁹ Se puede destacar, *Así se hizo la transición* de Victoria Prego, *El mono del desencanto* de Teresa Vilarós, *Después de la lluvia* de Eduardo Subirats, *La transición a la democracia* de Álvaro Soto, *El precio de la transición* de Gregorio Morán y *Spain's Transition to Democracy* de Andrea Bonime-Blanc.

imaginario colectivo este hecho representa la posibilidad de que España forme parte de Europa, hecho que le había sido denegado desde el tardofranquismo. Sin embargo, es paradójico este discurso de cambio ya que la transición no supuso una ruptura con el periodo anterior. José Monleón insiste en este punto en el prefacio a su libro *Del franquismo a la posmodernidad* (5). La transición es lo opuesto a la ruptura, por lo que existe una cierta continuidad del franquismo a la democracia. Incluso el proyecto de ingreso en la Unión Europea, tan vinculado con la transición a la democracia en España tendría su origen en el franquismo, en 1962, fecha de la primera solicitud oficial. Paradójicamente el gobierno franquista y la oposición comparten dicho proyecto así como el desarrollo económico con base capitalista y la incorporación en organismos internacionales. En España la modernización ha estado vinculada a la europeización del país, por lo que sólo con la inclusión en la Unión Europea se normaliza la situación. En España se siente un optimismo por aceptar la modernización española y la inclusión a la UE como un proceso beneficioso, por contraste a lo que ocurre en otros países europeos. Culturalmente la transición también coincide con el postmodernismo, que explicaría la rápida identificación de los españoles con el movimiento, como veremos en el análisis de *La Luna*.

A diferencia de lo que afirman muchos comentaristas respecto a que la transición fue un proceso modélico, reflejo de la madurez de la sociedad española, ésta no contó con un plan definido. Fue el resultado de un pulso político entre las fuerzas del franquismo, que no podían imponer en exclusiva su modelo, y la oposición, de izquierdas, que no contaba con la suficiente fuerza para aplicar una ruptura radical con el régimen. Factores que favorecerían el cambio como el crecimiento económico, la existencia de un sistema de

mercado y un ansia de salir del aislamiento internacional, se enfrentaban a miedos presentes en la conciencia colectiva que frenaron el proceso político, como el recuerdo de la Guerra Civil, el papel del ejército, la crisis económica o el terrorismo. Estas tensiones favorecieron la llegada a un consenso entre los grupos, que para algunos pensadores, como Javier Paniagua o Gregorio Morán (*El País*) fue una claudicación de la izquierda ante los antiguos franquistas, calificando de accidentalista la política de Adolfo Suárez. Sin embargo, la posición de Suárez refleja el deseo de la mayor parte de la sociedad civil de un cambio político en sentido democrático. Además, su posición, aunque moderada, hizo que tuviera que enfrentarse a sectores reaccionarios. En Madrid también se llegó a un consenso entre la izquierda (entre los partidos de Tierno Galván y González) para poder alcanzar el poder y apostar por el cambio. Igualmente a lo que sucederá con los socialistas cuando alcancen el poder en 1982 bajo el lema del cambio, la política de los socialistas en el ayuntamiento de Madrid gira en torno a éste, como estudiaremos en la sección de la publicación oficial, *La Villa de Madrid*.

Eduardo Subirats es crítico del cambio acontecido en España tras la muerte de Franco, que califica de desarrollo industrial caótico, urbanismo deshumanizado y transformación acelerada de formas de vida influenciada por las agencias de publicidad. Desconfía de la modernidad y la modernización, por tratarse más de un simulacro mediático, que esconde el continuismo con el antiguo régimen. “El ‘cambio’, aquella misma transformación democrática de la sociedad española que en los últimos años se arropó bajo la seducción de *spots* publicitarios y otros rituales mediáticos, aparece hoy al mismo tiempo como un ideal oficialmente cumplido y una realidad efectivamente deteriorada” (1993: 30-31). El cambio era el proyecto social y español del siglo XX, no

en vano, fue el lema electoral de los socialistas en la campaña de 1982. Sin embargo, fue, para él, un proyecto vacío de contenidos. Una vez se consiguió la victoria electoral de los socialistas, se dio por terminada la primera parte de la transición, con la consolidación de la democracia y se sustituyó el proyecto de cambio, por el de la modernización de los ochenta. Una modernización ambigua: entre trenes y autopistas, racionalización de la producción e internacionalización de la economía, por un lado, y el cierre de industrias (la reconversión industrial), el desempleo, la marginación, el consumo de drogas y el fin de las utopías, por otro. Aparte de las contradicciones e injusticias económicas y sociales que trajo consigo la modernización, el mayor problema que encierra esta transformación para Subirats, es la superficialidad de los cambios: la represión sigue presente en la vida cotidiana de los españoles a pesar del aparente clima de entusiasmo que se respira en las calles y de la mejora del nivel de vida.

El Cambio suponía acabar con una atmósfera de mutilación emocional, educacional, religiosa y social en todos los aspectos de la vida cotidiana, desde la represión eclesiástica de la sexualidad, hasta las valoraciones feudales de vida social, trabajo y poder que, al fin y al cabo, todavía perviven en la España moderna de hoy. Y significaban también, por encima de todo ello, ascender el nivel de vida y encender la alegría de las calles, aunque sólo fuera bajo las frágiles candilejas de rutilantes escaparates y los efectos efímeros de las pantallas de televisión. (Subirats, 34)

Quizás esos dos aspectos de la transición, la mejora del nivel de vida y el recuperado optimismo de los ciudadanos, sean la clave para entender o justificar el discurso del cambio durante este periodo, aunque no impiden que se aprecie la superficialidad y limitación de los cambios. Sin esas condiciones no se habría producido la revolución sociocultural que la *movida madrileña* supuso en el imaginario colectivo.

Si la muerte de Franco se asocia con el fin de una etapa, la instauración de la democracia en España, por contra, marcaría el comienzo de una nueva, solo posible a

través del olvido del pasado y el consenso. El referéndum de diciembre de 1976 respaldado por el 94,2% de los votos y por la izquierda y derecha políticas, mostró ese deseo de olvidar y de no cuestionar el pasado, a cambio de la convivencia política, que incluyó la legalización de los partidos. La política del consenso, de la reforma y el deseo del olvido hicieron posible una transición más o menos pacífica a la democracia. Como contrapartida, el pacto del olvido que conllevaba el consenso, acabó con los grandes proyectos utópicos de signo marxista que los intelectuales de izquierdas habían construido durante la dictadura. Así el PCE en 1978 abandona el leninismo y el PSOE renuncia al marxismo en 1979. Este proceso político de abandono de los proyectos utópicos de base marxista se anticipa a lo que acontece en Europa una década después y será el origen del desencanto político de este periodo. El pacto del olvido, no obstante, fue una de las “claves” que permitió a la sociedad pasar de una dictadura aislada y obsoleta a una democracia posmoderna. Aunque se trató de una reforma, el imaginario colectivo eliminó drásticamente toda referencia al pasado inmediato franquista, con lo que se produjo una ruptura con el pasado, el fin de una etapa al que nos referíamos anteriormente.

Según Teresa Vilarós¹⁰ la transición inicia una nueva etapa pero guarda en su seno un pasado conflictivo, resultante del “pacto del olvido colectivo”. Vilarós lee el momento de transición como un espacio inconcluso, entre “un antes imaginado y un

¹⁰ Vilarós también señala que es posible hacer una lectura económica de la transición a la democracia. La reforma política y social respondería a las demandas que impone el capitalismo tardío y las nuevas geopolíticas globales que se están desarrollando a partir de los años sesenta, no sólo al proceso psíquico que está experimentando la sociedad española, es decir, se optó por la reforma en vez de la ruptura también por razones económicas, las exigencias del mercado global no permitían la ruptura institucional que se habría producido de otra manera (14).

después no realizado”, donde conviven celebración e infierno, esperanza y desencanto. Sin embargo, la narración no es tan lineal como aparece en un primer momento, hay fisuras, “lapsus de sintaxis” como destaca Michel de Certeau (en *Writing of History*), que simbolizan un retorno de lo reprimido (13). Teresa Vilarós enfatiza este lapso en la lectura de la transición española, simbolizado en un mono, el mono del desencanto. Según de Certeau, la narración histórica requiere de una sintaxis que incluye lapsus y fisuras que son el espacio de lo reprimido. El haber hecho una lectura lineal que evita reconocer esas fisuras explicaría el fuerte sentimiento de desencanto presente durante la transición. De esta manera aparecen de manera simultánea la alegría y el desencanto, la celebración y el duelo (13).

Alberto Medina Domínguez coincide con Vilarós en resaltar la importancia del continuismo franquista para entender la transición. Debido a que no se produce la ansiada ruptura tras la muerte de Franco por la política del consenso, surge el desencanto que está presente en el proceso. Aunque la muerte de Franco no consigue el objetivo inmediato de la obediencia al padre (Franco) que continúe el régimen franquista que él había planeado, su legado no desaparece del todo, ya que se preserva a través del “desencanto”, es decir, el desencanto es el legado de Franco en la democracia. Al no conseguirse la ruptura con su muerte, de alguna manera, Franco ha conseguido el continuismo. A esta situación se suma el contexto de posmodernidad en que se sumerge el país, en contraste con el “medievalismo” franquista.

El pasado franquista será sólo un elemento más dentro de un mapa trazado por el enfrentamiento de una serie de expectativas incubadas dentro de un paradigma moderno que se autodefinía por oposición al medievalismo franquista y un contexto que, repentinamente, resulta localizado en el centro mismo de la posmodernidad. (Medina Domínguez, 55)

La clave del desencanto estaría en el olvido colectivo que conlleva el pacto del consenso. La insistencia en el discurso del cambio pretende hacernos olvidar que el presente se parece al pasado más de lo que se quiere aceptar, pero menos de lo que Subirats arguye o sugiere.

La ciudad de Madrid compartiría con el resto del país esta naturaleza contradictoria de la transición entre el continuismo y la ruptura, la euforia y el desencanto. Asimismo, participa del intenso debate a nivel nacional para la nueva configuración territorial del Estado, que plantea de fondo, la definición de las nuevas identidades nacionales.

1.2 El Madrid posnacional

Después de un periodo de poder centralizado y nacionalismos reprimidos, la democracia ofrece una oportunidad nueva de imaginar las identidades colectivas dentro de España. El proyecto de nación, tal y como la concibió Franco –una, grande y libre– finaliza con su muerte. Las comunidades que históricamente habían cuestionado el modelo centralista (como Cataluña, Galicia y el País Vasco) aprovecharon el cambio democrático para reivindicar una mayor autonomía política a través de nuevas y diversas fórmulas de inserción en el Estado. Tras unos años de incertidumbre política¹¹ se empieza a configurar un nuevo mapa español, tanto literal como figuradamente, que toma

¹¹ Se abrió un debate entre los que estaban a favor de mantener la centralización y los de la descentralización. Aparte de las razones económicas había otras de tipo político que pesaron mucho en la toma de decisión. Estas afectaban especialmente a las comunidades que históricamente habían cuestionado el gobierno centralista y querían aprovechar el cambio democrático para reivindicar una mayor autonomía política. Sin embargo, es necesario enmarcar este proceso dentro del contexto internacional donde también se han estado produciendo procesos de descentralización en las dos últimas décadas: “Los cambios globalizadores e integradores de espacios supranacionales han ido en paralelo a un reforzamiento de las identidades específicas y un incremento de las presiones locales y regionales a favor de ampliar sus competencias y capacidades de decisión” (López Nieto, 12).

carta de naturaleza con la aprobación de la Constitución en 1978. En dicho documento se consensua y diseña una solución ambigua, compleja y plural al tema de los nacionalismos, que permite que la nación se divida en comunidades autónomas, verdadero reflejo de los procesos descentralizadores que se están produciendo en todo el mundo desde hace dos décadas ya que se considera una forma de gobernar más eficiente y cercana al individuo. Es significativo que la Constitución Española estableciera un sistema de transferencias desigual, basado fundamentalmente en criterios políticos e históricos¹². Progresivamente, en los años que siguieron a la aprobación de la Constitución las competencias de las autonomías se fueron extendiendo cada vez más a más ámbitos (como en educación, política regional, medio ambiente, etc.). Incluso en aquellas zonas en las que nunca hubo movimientos nacionalistas significativos, como en Madrid, se producen reivindicaciones de mayor autonomía, así como un crecimiento en la concienciación social.

La nueva reconfiguración espacial del mapa español se convierte en uno de los cambios más destacados de la recién estrenada democracia. La descentralización a través de la nueva organización territorial del poder busca solucionar el problema del contencioso histórico entre la periferia nacionalista y la administración centralista, identificado con la ciudad de Madrid. De esta manera, con la creación de las autonomías, se pretende conseguir el reconocimiento estatal de la diversificación y variedad cultural de la nación, así como la concienciación de la importancia de las identidades propias por parte de todas las recién estrenadas comunidades autónomas. La falta de una identidad

¹² Las comunidades históricas conseguían la autonomía a través del artículo 151 y empezaban a asumir competencias en un plazo de seis meses. Las no históricas acceden a la autonomía a través del artículo 143 y tendrán que esperar cinco años para ampliar sus competencias.

definida en Madrid, en parte por su componente migratorio importante, favorece la falta de un movimiento nacionalista que interfiera en el desarrollo cultural de la ciudad. La producción cultural en Madrid muestra ese desinterés por las cuestiones nacionalistas. Los escritores y artistas en general parecen mostrar más interés por otras problemáticas, como la sexualidad, el género o las diferencias de clase, como veremos en las novelas y las películas de este periodo. El cansancio por el clima político, especialmente intenso en la ciudad, con las manifestaciones, las pintadas, los carteles, los actos políticos de índole diversa, provocan un hastío y rechazo bastante generalizado entre la juventud madrileña, que se entrega al disfrute de sus libertades y recupera el espacio público para desarrollar sus actividades culturales y de ocio¹³. La identidad de Madrid ha estado muy ligada, desde sus orígenes como capital de España con Felipe II, a su carácter político e institucional. Durante la democracia esta trayectoria cambia drásticamente y es su actividad cultural la que empieza a definir la ciudad.

La muerte de Franco significó el fracaso de la formación de una nación-estado¹⁴ en España, pero no el fin del nacionalismo. En España se ha producido una continuidad y hegemonía del nacionalismo, en su nueva pluralidad recuperada tras la muerte de Franco. Más específicamente, se produce una convivencia de nacionalismos fragmentados dentro de una cultura global. Cualquier otro proceso de formación de sujeto centrado en identidades no-nacionales, como género, sexualidad, clase y raza quedan relegados ante

¹³ A pesar de la importancia y protagonismo de los nacionalismos en la sociedad española, a los jóvenes no les interesan en absoluto estas cuestiones, ni durante la transición española, como veremos en el cine de Almodóvar en el capítulo 2, ni durante los noventa, como se estudiará en las novelas de la generación X, capítulo 4. Hay que plantearse por qué es así y cómo aparece reflejado en sus producciones artísticas.

¹⁴ Adoptando la terminología de Benedict Anderson la nación –estado se define como la institución política y cultural hegemónica en Europa durante la modernidad.

la preeminencia de las formaciones de sujetos nacionalistas. Esto es particularmente cierto en los nacionalismos históricos o en aquellos con identidades culturales muy definidas, pero en menor caso en Madrid. Un sector importante de la ciudadanía y de los políticos tratan de alejarse de la identificación de Madrid con el nacionalismo centralista. Además, su fuerte componente migratorio se traduce en una variedad cultural, de la que se beneficia durante el periodo de la transición.

La ciudad de Madrid había encarnado a la administración centralista durante el franquismo y es, durante el periodo inmediatamente después de la muerte de Franco, cuando se plantea romper con esta identificación. No estuvo claro en un principio cuál iba a ser el papel que la provincia de Madrid iba a representar dentro del imaginario español y no es hasta comienzos de los ochenta que se llega a una decisión firme al respecto. Durante la dictadura franquista aparece incluida dentro de la región de Castilla la Nueva, junto a Guadalajara, Toledo, Ciudad Real y Cuenca. Sin embargo, cuando se crea el nuevo mapa territorial, la Comunidad de Castilla-La Mancha no quiere que Madrid sea parte de dicha comunidad debido al peso específico de la capital del Estado. La autonomía madrileña nació como una solución de compromiso para completar el mapa autonómico español, ante el rechazo a su inclusión de la comunidad de Castilla-La Mancha, a la que geográficamente pertenece. Tampoco se optó por la creación de una zona metropolitana o separar la capital del resto, al estilo del México DF o Washington DC. El nacimiento de la Comunidad de Madrid no parte, por tanto, de una demanda ciudadana, sino se trata de un proceso impulsado desde arriba, con el consenso de los diversos grupos políticos, aunque no exentos de tensiones con el ayuntamiento de la capital. Al no existir un proyecto autonómico definido, es la Diputación Provincial de

Madrid la que tomó la iniciativa política y se reunió en el castillo de Manzanares el Real el 25 de junio de 1981, junto a los diputados y senadores elegidos por Madrid al Congreso y al Senado, para pedir a las Cortes Generales que autorizaran a la provincia de Madrid que se constituyera en Comunidad Autónoma. Aunque Madrid carecía de elementos diferenciadores histórico-políticos de carácter reivindicativo, en parte debido al significativo componente migratorio de la población, de orígenes muy diversos, se convierte en una comunidad independiente en 1983 con el consenso de los diferentes partidos políticos¹⁵.

La creación de la Comunidad de Madrid aparece dentro del proceso de descentralización que se está llevando a cabo dentro del Estado Autonómico desde que se aprobó la Constitución. Aunque la Comunidad de Madrid no fue considerada histórica, se le reconoció una cierta excepcionalidad en el artículo 144 de la Constitución por ser la capital. La primera pregunta que nos podemos plantear es hasta qué punto la Comunidad de Madrid es una comunidad autónoma diferenciada y en todo caso, cuáles serían sus características específicas. Ésta es precisamente su singularidad más destacada, carecer de una identidad propia y, por otra parte, estar situada en el mismo ámbito territorial que la administración del estado y del ayuntamiento de la capital del estado. Esto explicaría por qué ha sido tan importante desde el punto de vista político potenciar o crear, al menos

¹⁵ El proceso de la creación de la Comunidad de Madrid fue el convencional de todas las comunidades que no contaban con proyectos autonómicos definidos y accedieron a la autonomía por el artículo 143. Después de que los municipios de la provincia de Madrid se manifestaran a favor de la creación de la Comunidad en diciembre de 1981, las Cortes accedieron a la petición en 1982 a través de la Ley Orgánica 6/1982. Entre la reunión de la Asamblea provisional en Manzanares el Real de 1981 y la autorización de las Cortes de 1982, se elaboró, aprobó y remitió el Estatuto a las Cortes Generales, que a su vez fue aprobado en las Cortes Generales en febrero de 1983. El 8 de mayo de 1983 se constituyó la Asamblea de Madrid bajo el nuevo marco autonómico.

en parte, los signos de identidad colectivos y cómo los medios de comunicación han jugado un papel tan importante a este respecto. Un ámbito territorial limitado y uniprovincial caracterizan a la comunidad de Madrid, que lleva a la identificación con la ciudad de Madrid. Esta situación se exagera por tratarse de una metrópoli con casi tres millones de habitantes, el número mayor de habitantes de España que alberga todo tipo de nacionalidades. Además, el ser capitalidad de un Estado centralizado con una concentración importante de instituciones políticas, económicas, sociales y culturales. Todo ello explicaría la proyección y repercusión pública a nivel nacional e internacional de Madrid. A su vez la influencia de la política nacional es más aparente allí, siendo difícil desligarse de ella. Se podría decir que Madrid ha sido referente político para el resto del Estado durante los años 70 y 80 ya que los cambios electorales tienen lugar antes en la Comunidad de Madrid que en otras Comunidades Autónomas. Con la salvedad de las elecciones del 14 de marzo del 2004, en el que el PSOE gana las elecciones, mientras en el ayuntamiento de la capital se mantiene el PP, con Alberto Ruiz Gallardón como alcalde. La creación de la Comunidad de Madrid ha contribuido a potenciar y reforzar una identidad diferenciada de otras comunidades.

Debido a la cercanía de la elite política nacional y la presencia física de la administración central del Estado, el peso de la política nacional es mayor en Madrid y como contrapartida la política regional queda oscurecida. Desde 1983 hasta 1995 hubo coincidencia en la filiación política en el gobierno central y la comunidad (no así en el ayuntamiento), que impulsó el consenso y la cooperación entre las administraciones. Es lógico que ante estas coincidencias se haya escogido un modelo administrativo en la Comunidad de Madrid a imagen y semejanza del Estado central. Los dos tipos de

actividades prioritarias en sus primeros pasos fueron el urbanismo y la actividad propagandística de la institución para darse a conocer a los ciudadanos. La distribución del poder entre las diferentes administraciones (nacional, regional y local) se ha caracterizado por su fragmentación y confusión, produciéndose el solapamiento de competencias y normativas y la concurrencia de poderes y recursos. Esto se complica con la entrada de España en la Unión Europea por la misma razón. Las relaciones con el Ayuntamiento de Madrid han sido más complejas, probablemente debido al hecho de que los partidos en el poder hayan sido diferentes desde el año 89, pero también por su condición de Corte y sus grandes dimensiones, que llegan a afectar a otros municipios limítrofes. Esta rivalidad entre Comunidad y Ayuntamiento se tradujo en una falta de acuerdo en la política urbanística en infraestructuras y vivienda y una falta de acuerdo en la Ley de Capitalidad¹⁶, que se firma finalmente en el 2006.

Resumiendo, la creación de la comunidad de Madrid ha contribuido a reforzar la identidad diferenciada de Madrid, alejada de la imagen centralizadora franquista porque participa del proceso descentralizador. La comunidad autónoma ha desarrollado una importante labor de institucionalización y creación de su propio espacio, en competencia con la administración central y la administración local, el ayuntamiento. No obstante, su idiosincrasia es aparente en su formación, que pone de manifiesto su situación especial por ser la capital y la ciudad de mayor número de habitantes de España. Ha sido incapaz, sin embargo, de resolver el conflicto entre la periferia nacionalista, en especial Cataluña y

¹⁶ Ley 22/2006 de 4 de Julio de capitalidad y régimen especial de Madrid. En el artículo 6 del Estatuto de Autonomía de Madrid se previó esta ley para regular las relaciones entre los tres niveles administrativos ante la perspectiva de posibles conflictos institucionales. La Ley también incluye normas especiales para hacer posible el gobierno eficaz de una urbe de las dimensiones (3 millones de habitantes) y problemas propios de Madrid.

el País Vasco, y la administración centralista. Aparte de la oposición violenta por medio de grupos terroristas como ETA y GRAPO, se produce un descontento amplio de la población que considera que la nueva configuración territorial no refleja la realidad sociocultural del país y que las competencias otorgadas son insuficientes¹⁷. En un principio se oponían a la creación de comunidades en regiones sin tradición nacionalista porque consideraban que se difuminaban sus reivindicaciones. La situación se complica en el caso de Madrid en donde a su falta de tradiciones nacionalistas propias se suma su posición privilegiada como representación de la nación, no sólo a nivel institucional sino culturalmente también, especialmente a través del cine. Un análisis de las conexiones entre la política y la cultura en Madrid puede esclarecer el protagonismo que adquiere la ciudad durante la transición en el imaginario nacional e internacional.

Paralelamente al proceso de descentralización del país, se ha producido un movimiento hacia la inclusión en organismos internacionales, entre los que destaca la Unión Europea. Este hecho fue un factor clave en la redefinición de la nación española, que se replantea su situación frente a un mundo global con el Quinto Centenario. Todas las transformaciones que se estaban produciendo en el país a todos los niveles durante la transición reflejan el progreso, la modernización, el desarrollo de este periodo y llegan a su culmen en 1992, momento en que el país se exhibe¹⁸ internacionalmente en una serie

¹⁷ En la actualidad se está revisando esta situación a través de la nueva redacción de los Estatutos en diferentes Comunidades Autónomas (en 2006 se aprobaron los nuevos estatutos en Cataluña y la Comunidad Valenciana). Se produce, por tanto, un nuevo recuestionamiento y replanteamiento del concepto de nación que enfrenta a comunidades e ideologías.

¹⁸ Ante la celebración del Quinto Centenario se produce una dualidad entre pasado y futuro. Había una mirada a la recuperación del pasado, pero también un deseo de ser redefinida como una de las naciones modernas que emerge de la Europa sin fronteras.

de eventos culturales: la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona, la designación de Madrid como Capital Cultural de Europa y la inauguración de la Exposición Universal de Sevilla.

Estas efemérides dan por terminado en la psicología nacional el sentimiento de cambio y transición de los primeros años de la España posfranquista y su clausura, de forma exitosa, tiene un desenlace menos optimista: la crisis económica y los escándalos políticos, que dan paso al escepticismo, la decepción, e incluso la crispación general. 1992 marca el inicio de la incertidumbre económica después de los años de excesos económicos. También la situación política cambia sustancialmente a partir de 1992. Los años posolimpiadas se inician con la pérdida de la mayoría absoluta de los socialistas en las elecciones de 1993, la huelga general de 1994 y finalmente el triunfo de los conservadores en las elecciones anticipadas de 1996, hecho inimaginable en la década de los ochenta. Además tiene lugar un acontecimiento de gran trascendencia. Tanto el PSOE, como el PP, en 1993 y 1996 respectivamente, se ven obligados a pactar con partidos nacionalistas para poder formar gobierno. El impacto de este nuevo giro en la política nacional es enorme. En primer lugar, pone de manifiesto que el poder central necesita del apoyo de los gobiernos periféricos, confirmando el nuevo papel que las autonomías van a jugar en el gobierno de la nación. En segundo lugar, se aprecia un cambio en la aproximación a la política, ya que se trata de cuestiones económicas, más que nacionalistas las que parecen determinar las negociaciones de estas coaliciones. Es decir, por una parte, se inicia una nueva etapa política en la que, por primera vez desde la instauración de la democracia, los partidos nacionalistas participan del poder central, por otra, se desvía la atención desde posicionamientos ideológicos o, en todo caso políticos, a

cuestiones meramente económicas. En definitiva, en el período posolimpiadas, se observa un nuevo rumbo hacia la globalización, la hibridez, el cosmopolitismo. Es preciso no olvidar que la modernización también ha traído los efectos del multiculturalismo que, aparte de sus aspectos positivos de enriquecimiento cultural, ha provocado nuevas formas de racismo, intolerancia y marginación.

En las próximas páginas vamos a volver al proceso de la creación de una identidad propia de la Comunidad de Madrid que legitime su fundación y le permita desprenderse de su imagen negativa. Para ello comenzaremos con el estudio del papel del primer alcalde democrático, Enrique Tierno Galván, en esta cuestión.

1.3 El Madrid de Tierno Galván¹⁹

Sin duda, la personalidad del nuevo alcalde, Enrique Tierno Galván, desempeñó un papel central en esta auténtica invención de la tradición que tuvo entre sus diferentes resultados, además de reconciliar a los madrileños con una ciudad hasta entonces denigrada, el despertar del interés por la historia de la ciudad y por su conservación, el renacimiento de la villa en la calle y el impulso a nuevos rumbos culturales que acabaron en la célebre *movida madrileña*, mezcla efímera de casticismo y posmodernismo. (Santos Juliá, 598)

Los primeros años de la transición fueron particularmente confusos en Madrid debido a la identificación de la ciudad con el proyecto franquista. Al terminar éste, no estaba claro cuál iba a ser su trayectoria y papel en el nuevo régimen político, que tampoco estaba definido. Cuando Enrique Tierno Galván llega a la alcaldía de Madrid en 1979, se enfrenta a graves problemas en la ciudad, heredados de las cuatro décadas de dictadura, siendo uno de los más importantes la posición que Madrid capital va a ocupar

¹⁹ Catedrático de Derecho Político de 1948 a 1965. Fue procesado en 1957 por sus actividades políticas y en 1965 expulsado de la Universidad por apoyar las protestas estudiantiles en contra de la dictadura. Fundó el Partido Socialista Popular con el que se presentó a las elecciones de 1977. Al año siguiente su partido se integró al PSOE y en 1979 se convirtió en alcalde de Madrid hasta su muerte en 1986.

dentro del imaginario nacional, una vez que el proyecto franquista deja paso a una democracia descentralizada. Un gran número de calificativos negativos se asocian con Madrid, provinciana, atrasada, conservadora, caótica, cerrada. Enrique Tierno Galván, el viejo profesor, fue una pieza clave –aunque no la única- en borrar esa imagen y crear otra diametralmente opuesta, moderna, cosmopolita, progresista, innovadora, abierta.

Es interesante analizar este proceso porque el mismo espacio, la ciudad de Madrid, ha sido apropiado por los políticos para representar dos tipos de gobierno y de ideas enfrentados. Por una parte, la dictadura franquista, un Estado centralista, autoritario nacionalista y católico, y por otra, una monarquía constitucional, dividida en *comunidades autónomas*, respetuosa con la diversidad, progresista y cosmopolita. Estas dos visiones se representan simbólicamente a través de la arquitectura y expresiones culturales. Así, frente a los dos monumentos más representativos del Régimen franquista: el monumento del Valle de los Caídos y el Arco del Triunfo, nos encontramos un gran número de edificios recuperados, como el antiguo Cuartel del Conde Duque, ahora usado para fines culturales como hemeroteca, biblioteca, exposiciones, conciertos o el antiguo Hospital de San Carlos, ahora el Museo Nacional de Arte Reina Sofía. También hay edificios de nueva creación que son exponentes de la época socialista como la sede del Tribunal Constitucional. De la mano del urbanismo, como discurso político y cultural, empezaremos a hacer una reflexión sobre la ciudad, como comunidad imaginada, que se debate entre la ciudad ideal, planificada e ideada y la ciudad real. Nos plantearemos hasta qué punto Madrid responde a la definición de ciudad posmoderna, que generalmente se asocia con ella.

Tierno Galván alcanza la alcaldía de Madrid tras las primeras elecciones locales

en más de cuarenta años, poco después de la aprobación en referéndum de la Constitución española y de la victoria electoral de la UCD en las elecciones generales. Su triunfo es muy significativo porque Madrid ha encarnado la política franquista, por lo tanto muestra un deseo de los madrileños de desvincularse de su pasado y de esta identificación. No es de extrañar que el nuevo gobierno insista tanto en el discurso del cambio, como aparece recogido en las publicaciones del ayuntamiento.

El proyecto político de los socialistas en el ayuntamiento está estrechamente relacionado con la construcción de una nueva imagen de la ciudad de Madrid en su etapa democrática. Ya hemos analizado el proceso de descentralización del país a través de la creación de las comunidades autónomas, del que también participa la ciudad de Madrid al erigirse comunidad autónoma uniprovincial. Esta creación no responde a una demanda nacionalista ciudadana, como en otras comunidades, y va a ir acompañada de una campaña de concienciación social y de potenciación de los signos de identidad colectivos. El ayuntamiento de Madrid va a tener un papel muy importante en ese proceso a través de su política de urbanismo y de su política cultural.

Desde el punto de vista urbanístico la ciudad se encontraba en un estado de deterioro generalizado, consecuencia de las políticas socioeconómicas del final de la dictadura, como mostraremos en el resumen sobre la historia de la ciudad de Madrid. De ahí la importancia del papel del gobierno local en la construcción y reconstrucción de Madrid. La arquitectura y el planeamiento urbano contribuyen de manera activa en la transformación de la ciudad, convirtiéndose en una de las manifestaciones más visibles de la nueva España (Compitello, 2003: 329). La importancia del urbanismo durante este periodo tiene su correlación en el protagonismo que adquieren los arquitectos españoles,

a quienes se identifican con la nueva España. Según Compitello, arquitectos como Rafael Moneo, Oriol Bohigas, Santiago Calatrava o Francisco Navarro Baldweg, y sus proyectos, acapararon la atención de los críticos en todo el mundo, proyectando la nueva imagen de modernización, dinamismo y creatividad que el país quiere encarnar. Este interés por la arquitectura se aprecia en la intensa participación de los arquitectos en muchísimos proyectos de construcción y recuperación de edificios de diferente índole, de museos y de centros culturales en los años ochenta y noventa en Madrid y en toda España. Muchas de las teorías y del trabajo que proponen, entrarían dentro de los parámetros de la arquitectura postmoderna (Compitello, 2003: 330). Es pues imprescindible definir lo que se entiende por postmodernismo, en conexión a la arquitectura. Para ello, me voy a valer de las ideas propuestas por David Harvey en *The Condition of Postmodernity*.

La publicación de *Soft City* de Jonathan Raban en 1974 marca, para Harvey, un punto de inflexión, ya no como un argumento antimodernista, sino como afirmación del postmodernismo. La ciudad deja de ser una víctima de un sistema racionalizado de producción en masa y consumo de bienes materiales, para convertirse en un teatro, una serie de escenarios donde se puede representar multiplicidad de papeles, en un laberinto con diferentes redes de interacción social, un lugar donde la gente es relativamente libre para actuar y llegar a ser lo que desee, en definitiva, una ciudad maleable. Esta visión no ignora los aspectos negativos de la vida en la ciudad como la violencia, el caos o el estrés (Harvey, 6). En esta línea, el postmodernismo supondría, fundamentalmente, una ruptura con las ideas modernistas de planificación y desarrollo a gran escala, de proyectos tecnológicamente racionales y eficientes, de arquitectura austera y funcional, de estilo

universal y de ingeniería social que contrasta con la concepción fragmentada del espacio urbano postmodernista, palimpsesto de formas pasadas que se superponen, de estilo más local y próximo al ciudadano medio. El planteamiento del espacio distingue dos concepciones, de fines sociales, en el modernismo, y de propósitos y principios estéticos, en el postmodernismo. Se podría resumir de forma algo simplista estableciendo dicotomías: homogeneidad frente a heterogeneidad, uniformidad frente a eclecticismo, planes frente a diseños, orden frente a caos, función frente a ficción. A pesar de los peligros que entrañan dichas generalizaciones, nos dejan entrever las marcadas posiciones ideológicas de fondo, que como acertadamente señala Harvey, no se debieron, exclusivamente, a posicionamientos políticos, sino que respondieron a una realidad socio-económica pragmática, en la que los dictados de costes, tecnología y organización jugaron un papel determinante. La arquitectura postmoderna tiene sus raíces en dos cambios tecnológicos significativos: el sistema de comunicaciones, que favorece la fragmentación y la diversificación espacial y las nuevas tecnologías que no obligan a la producción en masa y permiten a los arquitectos y diseñadores adaptar los productos a diferentes situaciones, funciones y gustos culturales (76).

Uno de los aspectos más criticados del modernismo es, precisamente, ese afán homogeneizador y totalizador de la planificación a gran escala, que no respeta la diversificación espontánea entre la población urbana y frustra o reprime todo deseo de individualidad. Es ese deseo reprimido lo que los postmodernistas intentan satisfacer: “On the surface, at least, it would seem that postmodernism is precisely about finding ways to express such an aesthetics of diversity” (Harvey, 75). De hecho, se insiste en respetar y ser sensibles a las tradiciones locales, a los deseos y necesidades específicas, a

la diversidad, que va a conllevar un eclecticismo de estilos arquitectónicos en los resultados. No es que los postmodernistas se aproximen a la ciudad de una forma genuinamente inocente, carentes de intencionalidades ideológicas, sino que dicha aproximación no responde, en teoría, a un único proyecto englobador.

Harvey insiste en la importancia de la economía en el desarrollo de las ciudades. Para él, los procesos de desindustrialización (reconversión industrial) y reestructuración que tienen lugar en el mundo capitalista, especialmente a partir de los años setenta, han llevado a una concepción diferente de las ciudades, que requieren una construcción de una imagen positiva que les permita competir con otras ciudades y atraer el capital necesario para su supervivencia (92). La arquitectura y el diseño urbano han respondido a estas nuevas necesidades urbanas, de competitividad entre ciudades como centros financieros, de consumo y de entretenimiento. Más que de fines sociales, como durante la modernidad, se trata de necesidades del mercado. El caso de Madrid responde a estas nuevas exigencias, que complementan la necesidad en el imaginario madrileño de crear una imagen compatible con el nuevo sistema político.

Las ciudades necesitan vender una imagen específica que les permita competir con las demás. En España este proceso consigue un protagonismo considerable por tratarse de un país con una industria turística de primer orden. La *heritage industry*, como la denomina Harvey, lleva a la promoción y apoyo institucional de la cultura, con frecuencia de los museos y artefactos culturales, con fines mercantilistas. La cultura se convierte en esclava del mercado. La industria de la herencia se convierte en un negocio en el que no hay comprensión de la historia y el pasado, se trata casi de una creación o invención contemporánea. El fenómeno de creación de nuevos espacios urbanos, de

centros de entretenimiento, de consumo, financieros está, consecuentemente, orientado también al mercado. Muchas ciudades participaron y participan en la creación de nuevos espacios urbanos, en ocasiones aprovechando eventos transitorios, como las Olimpiadas en Barcelona, la EXPO en Sevilla o la capitalidad europea en Madrid. Quizás el caso más paradigmático, desde el punto de vista arquitectónico, sea el fenómeno Guggenheim en Bilbao, aunque también destacan y son particularmente útiles para nuestro estudio, el Centro de Arte Reina Sofía, el Centro Thyssen (como parte del plan de recuperación de la Glorieta de Atocha) y las torres KIO²⁰ (planificadas para representar la capitalidad madrileña en 1992). Los socialistas promocionaron la arquitectura y el urbanismo, en general, con la intención de promover una imagen nueva, de vender una imagen de España rentable dentro y fuera, parte de esa cultura del espectáculo, tan popular durante la década de los ochenta.

En este punto es necesario situarme en el caso concreto de la ciudad de Madrid en la década de los ochenta, cuando los socialistas llevan a cabo su política urbanística. Se ha afirmado con anterioridad que se propone la construcción de una ciudad postmodernista en este periodo, contrapuesta a la franquista, es decir, se pretende crear una imagen de Madrid que pueda competir y vender con otras ciudades. ¿Hasta qué punto era éste el proyecto de los políticos en el ayuntamiento y cuál fue el papel que realmente jugaron en ese proceso? Es preciso no olvidar que simultáneamente a la posición oficial, la ciudad experimenta el fenómeno socio-cultural local, *la movida madrileña*, que se convierte en exponente de la modernización cultural del país, determinante para entender

²⁰ Las torres KIO adquieren protagonismo en varias de las películas de más éxito de los 90, como *Carne trémula* de Almodóvar y *El día de la bestia* de Alex de la Iglesia. En el capítulo dos, junto al análisis de la película de Almodóvar se estudia el proceso de construcción de las torres en más detalle.

la imagen de la ciudad. El papel de la revista *La Luna de Madrid* también contribuye a distinguir las dos visiones de la ciudad (oficial y espontánea) y las dos propuestas que se estaban produciendo de manera simultánea en Madrid. En una mesa redonda con componentes de *La Luna de Madrid* se contrasta el proyecto moderno “estilo Habermas” del gobierno socialista, es decir, elitista e institucionalizador, de ambición planificadora y el fenómeno de la *movida*, que en su revista intelectualiza y teoriza como parte del posmodernismo, más tolerante y respetuoso con la diferencia, pero también más superficial²¹.

Se está produciendo una distinción clave entre los procesos socioculturales de carácter posmodernista (que rompen con los comportamientos y hábitos de la dictadura, que recuperan espacios para la producción y disfrute de actividades culturales y expresiones artísticas en la música, el diseño, el arte, el cine, los cómics etc.) y los idearios políticos (de inclinación modernista, englobadores, de carácter general y funcional). Sin embargo, la realidad económica de la ciudad y los imperativos del mercado se imponen a los proyectos y planes del gobierno, por lo que los resultados no dejan de ser parciales. Es preciso también señalar que parte de las propuestas de los socialistas incorporan elementos postmodernistas. Así, podemos destacar, por ejemplo, la idea de construir una imagen de la ciudad que pueda competir o la creación de espacios y de artefactos culturales con dicho fin. Por otra parte, la rehabilitación y recuperación de edificios responde no solamente a fines funcionales, sino también estéticos, que contribuiría a esa percepción postmodernista (la recuperación de la Glorieta de Atocha).

²¹ Los participantes de dicha mesa redonda fueron Darío Álvarez Basso, Antonio Bueno, Pierluigi Cattermole Fioravanti, Ignacio Martínez Lacaci Fortuny, Javier Timmermans de Palma y José Tono Martínez.

En esta línea, Compitello considera que la arquitectura de El Paseo de la Castellana con sedes de muchos bancos, de compañías de seguros y de edificios variados (ministerios, embajadas, etc.), la zona de AZCA, principal distrito financiero de Madrid, y el centro comercial de la Vaguada (primer centro comercial de Madrid construido en los setenta), son ejemplos de diseño urbano, no de planteamiento urbano racional²². El hecho de que los bajos de AZCA se convirtieran en uno de los centros de la cultura juvenil en los ochenta, también favorece esa percepción (2003: 342). A esta visión se opone la construcción de edificios modernistas por parte de arquitectos españoles, como el Edificio Bankunión de Mateo Corrales y Ramón Vázquez Molezún y el edificio Bankinter de Rafael Moneo, por citar dos de los más famosos (Larson, 319). Es significativo, en este debate entre modernismo y postmodernismo, que el gobierno de la derecha que sustituye a los socialistas en el poder a finales de los ochenta, critique la actuación en Madrid del Plan de 1985 por su fragmentarismo y antidesarrollismo, es decir, los acusen de inclinaciones postmodernistas (*Madrid Metrópoli*, 11).

Es precisamente esta tensión entre lo planeado y lo creado lo que resulta de especial interés en el estudio urbanístico de las ciudades. Rem Koolhaas, en su obra *Delirious New York*, elogia el crecimiento metropolitano sin plan, poniendo en duda la pertinencia urbana, social y política de la planificación. Propone proyectos fragmentados, ante la imposibilidad de materializar los planes a gran escala, muy en consonancia con

²² El Paseo de la Castellana cruza la ciudad de norte a sur, desde la Plaza Castilla hasta el Paseo de Recoletos en la Plaza de Colón y proporciona un ejemplo interesante de la arquitectura madrileña por la variedad de estilos y de edificios. AZCA está situado junto a los Nuevos Ministerios, en el Paseo de la Castellana, concebido durante el franquismo pero desarrollado a partir de la década de los setenta. Albergó el primer rascacielos inteligente de Madrid, el edificio Windsor y el edificio más alto, la torre Picasso, hasta la construcción de las Cuatro Torres Business Area, prevista para el 2009.

los preceptos postmodernistas. A continuación voy a presentar un recorrido breve por la historia del urbanismo madrileño, para mostrar cómo dicha ciudad ha crecido, con frecuencia, al margen de los planes y deseos. Partiendo de su situación a finales de los setenta, explicaré en qué consistió someramente la política socialista urbana y describiré algunos de los proyectos de los socialistas, ya mencionados anteriormente.

El régimen franquista se enfrenta al fin de la Guerra Civil con una situación de ruina y destrozos generales. Madrid, sitiada durante meses, escenario de los enfrentamientos, aparece al término de la contienda en necesidad urgente de reconstrucción. A pesar de la exaltación ideológica de los vencedores, propia del momento, que concibe un proyecto fascista con la mirada puesta en el pasado imperial, de planificación órgano-funcionalista, los planes no llegan a cumplirse en la mayoría de los casos. Parecería que los planes de modernización y desarrollo iniciados con la Ilustración e impulsados con la revolución de septiembre de 1868, la gloriosa, y en especial durante las primeras décadas del siglo XX siempre acabarían en fracaso, en última instancia, en manos de promotores inmobiliarios que llevaron a cabo una masiva construcción de viviendas de forma caótica y no planificada, cuyo único fin era el desarrollo a cualquier coste. De entre los proyectos, podemos destacar el Plan Castro de 1860 que preveía un crecimiento controlado hacia el nordeste, que sólo se llevó a la práctica en parte debido a dificultades administrativas y técnicas. El Proyecto de la “Ciudad Lineal” de Arturo Soria de 1892, es la aportación española más original por tener en cuenta los problemas de tráfico y transporte, que soluciona planificando “ex novo” y no sobre casco urbano. Sólo se llevó a cabo en 5,2 de los 50 kilómetros previstos. El Plan Núñez, un plan para el extrarradio que tampoco se llegó a realizar, pero

fue el primer intento de ordenación en esa franja de la ciudad. El Plan racionalista de Zuarzo y Jansen de 1929, cuyo elemento fundamental era el eje Norte-Sur, es una propuesta que juega un importante papel en la historia urbanística posterior de Madrid. El Plan Bigador de 1946 fue un plan de consolidación y reconstrucción, que tampoco se materializó. Finalmente, el Plan General del Área Metropolitana de Madrid de 1963, confeccionado en plena etapa del desarrollismo, llevó a cabo la destrucción de barrios para posibilitar el acceso al centro en vehículo privado, acabando con los elementos típicos de la identidad urbana en Madrid. Famosos ejemplos de esta situación serían los pasos elevados que destruyeron el entorno de la estación de Atocha y Delicias.

Ésta es la ciudad con la que se encuentra la coalición del PSOE (622.971 votos) y el PCE (231.268) cuando llegó al poder municipal en 1979. Su primera resolución fue paralizar el proceso de deterioro urbano de la ciudad. El Plan Villa de Madrid, que elaboraron al poco de llegar al Ayuntamiento, fruto de un exacerbado sentimiento antidesarrollista, se proponía proteger los espacios urbanos, frenar la densificación y la sustitución de los usos del suelo, recuperar espacios para equipamientos e infraestructuras, negociar con las inmobiliarias la ejecución de algunas actuaciones previstas, impedir la expulsión de la población residente en el viejo casco y en lo que ahora se llamaba la ‘almendra central’ (Santos Juliá, 597). Eduardo Mangada, responsable de urbanismo utilizaba sin parar verbos como: proteger, defender, mantener, impedir, limitar, frenar etc. en los artículos del *Villa de Madrid*. Una ideología conservacionista sustituyó drásticamente la euforia desarrollista, muy en boga con el movimiento urbano de la época y su acento en la calidad de vida: “Recuperar socialmente la ciudad perdida: la mirada de izquierda sobre la ciudad no se limitaba a estas propuestas

de freno y protección para un tiempo de crisis sino que se extendía a la recuperación de las llamadas señas de identidad y a la exaltación del carácter tradicional de la ciudad” (Santos Juliá, 598).

De esta manera, nos encontramos con proyectos como la recuperación de la glorieta de Atocha en los años 80. En aras del desarrollo, se había construido un “scalextric” o puente elevado, que facilitara el movimiento rodado, pero que destruyó ese espacio urbano. El proyecto incluyó, no sólo desmontar ese paso, sino la remodelación de la estación, la creación de una nueva estación de metro, la instalación de un nuevo aparcamiento, un intercambiador²³. La culminación del proyecto podría ser la puesta en funcionamiento de un nuevo tren de alta velocidad, el AVE, que unía en sólo dos horas Madrid de Sevilla durante la celebración de la EXPO en 1992, y al que se accede a través de un parque interior, un invernadero de plantas tropicales, metáfora perfecta de la visión urbanística posmodernista. Este proyecto supuso, no sólo la recuperación del paisaje urbano de la ciudad histórica, sino de su actividad cultural. Se inaugura el museo de arte Reina Sofía, remodelando para ello, asimismo, otro edificio antiguo al que se incorporan motivos arquitectónicos y de diseño. Es de destacar la instalación de dos ascensores ultramodernos de vidrio y acero en su fachada, así como la incorporación del jardín/patio interior como parte integrante del entorno. En el 2005 se completa el proyecto con la extensión del museo y la creación de una plaza pública. No debemos olvidar, asimismo, que el Paseo del Prado parte de la Glorieta de Atocha, ambos espacios fueron elementos básicos de planes urbanísticos que se remontan a principios de siglo, referido en el plan

²³ Central de comunicaciones que alberga terminales de autobuses interurbanos y las estaciones de RENFE, conectando a la ciudad con el extrarradio.

de 1929 de ampliación del eje Prado-Recoletos-Castellana y el Plan Bigador de 1944.

Siempre se pensó como continuación del eje norte-sur de una ciudad abierta y moderna.

En esta línea se encuentran las innumerables obras de recuperación y reconstrucción de la ciudad (el Pasillo Verde Ferroviario, el parque Tierno Galván, el planetario, la estación de Chamartín etc.), se diría que toda la ciudad está constantemente en obras. Es interesante, no obstante, que este interés por el urbanismo no se limita a intereses privados corporativos o institucionales. La opinión pública se movilizó en diversas ocasiones, a favor o en contra de proyectos polémicos. Podríamos destacar el verdadero furor popular que causó la instalación de nuevas farolas en la puerta del Sol o la remodelación de la plaza de Chamberí, que llevó a la instalación de otras nuevas, en el primer caso, y de la nueva construcción de la plaza en el segundo.

Este interés por pensar la ciudad, construir una imagen de Madrid teniendo en cuenta aspectos estéticos, atendiendo a la diversidad, parece contrastar con otras posiciones con un ideario más funcional. En los años noventa hay un renovado discurso desarrollista, en boca de los mismos protagonistas que pasaron del Ayuntamiento a la Comunidad y que “pretende ahora para Madrid grandes operaciones hasta bien poco desechadas: una gran ciudad aeroportuaria, una nueva ciudad para instalación de industrias y servicios al sur, un gran recinto ferial al este, otra autopista de circunvalación a 50 Km. de la almendra central” (Santos Juliá, 600). Es como si la reciente historia de Madrid oscilase así entre la nostalgia por la ciudad perdida, por planes no completados, y la necesidad de desempeñar con cierta eficacia la función como capital de España.

En toda esta reflexión sobre los planes urbanísticos de Madrid de la década de los ochenta y noventa destaca esa tensión entre los grandes proyectos de recuperación y de

respeto de la diversidad y el afán desarrollista y modernizante. Parecería como si los grandes proyectos urbanísticos (como el Plan Castro, Plan Núñez o Plan Bigador), continuamente aplazados, culminasen durante la instauración de la democracia junto con las nuevas visiones posmodernistas ante el urbanismo. En apenas veinte años el paisaje de la ciudad ha cambiado drásticamente, pero también la manera en que los ciudadanos asumen su relación con el espacio urbano. Inmigración, cosmopolitismo, aldea global, drogas, violencia, configuran “nuevos” elementos configuradores de la vida de la ciudad, sin los cuales no podría entenderse la misma y que deben estar presentes en toda reflexión sobre la ciudad del presente que piense en el futuro.

Para completar este análisis del desarrollo urbano en la ciudad de Madrid es oportuno analizar el discurso en la publicación del ayuntamiento, que también incluye los bandos del alcalde Tierno Galván, muy populares e influyentes durante su mandato en la alcaldía. Como hemos indicado con anterioridad, el gobierno socialista usa el urbanismo para crear una imagen de modernización, dinamismo y creatividad, que sea una manifestación de la nueva España. Este discurso se aprecia muy bien en estos escritos.

1.4 *Villa de Madrid*

Villa de Madrid es un periódico editado por el ayuntamiento de Madrid, que supone un pulso de lo que está sucediendo en la ciudad. A lo largo de sus páginas se recogen las noticias que conciernen a la ciudad respecto a urbanismo, civismo, actos culturales, información política, publicaciones etc. Su primer número data del 15 de diciembre de 1981, es decir, poco más de dos años después de la llegada al poder de los socialistas. Es un periodo de gran interés para la ciudad porque, como hemos analizado, se estaba negociando la posición que la ciudad de Madrid iba a ocupar en el imaginario

nacional. *Villa de Madrid* plantea estas cuestiones en sus páginas, por lo que nos ayuda a conocer la perspectiva de los políticos ante esos temas, especialmente a través de los escritos del alcalde. Todavía, por ejemplo, no se había creado la comunidad autónoma de Madrid, ni se había ultimado el Plan de Urbanismo del ayuntamiento y ambos temas serán objeto de muchos de los artículos.

En el editorial de su primer número de febrero de 1982 se explican las razones de su creación: quiere facilitar la comunicación entre el ayuntamiento y los ciudadanos madrileños y pretende recoger el “latido de la ciudad, la palpitación de los barrios” (*Villa de Madrid* 1, 3). Insiste en que “no es una plataforma ideológica o un órgano partidista” y termina diciendo que les “guía el propósito de contribuir a transformar la ciudad para hacerla más habitable, más justa, más culta y más lúdica” (*Villa de Madrid* 1, 3). Las diferentes secciones del periódico recogen este espíritu: “Escriben los madrileños”, “Usted pregunta y el ayuntamiento responde”, “Vivir la ciudad”, “Barrios”, “Cultura”, “Madrid para quedarse” (sobre los inmigrantes), agenda de las Juntas Municipales y la sección de opinión a cargo del alcalde, “Es menester.”

Se aprecia una evolución en cuanto a los temas e intenciones de la publicación a lo largo de su relativamente breve pero intensa historia, consecuencia también de la evolución de la ciudad y de sus señas de identidad. *Villa de Madrid* termina su publicación en agosto de 1992, año en que generalmente se da por terminado en la psicología nacional el sentimiento de cambio y transición. Progresivamente los artículos informativos y de divulgación van sustituyendo a los de reflexión y se va perdiendo la insistencia en la creación de una conciencia de lo que es Madrid y de su identidad a lo largo de los años. Aunque continúan los bandos del alcalde, éstos tratan más de la

convivencia en la ciudad que del replanteamiento de instituciones. Ya no explica o justifica tanto su proyecto político, que es ya, probablemente una realidad. Siguen siendo importantes detalles relativos a toda la ciudad, sus barrios, su cultura, sus festividades etc. Tampoco aparecen los anuncios en los que se pide la opinión del ciudadano, aunque persiste la página “Escriben los madrileños”. Continúa la importancia urbanística, en un deseo de equipararse cada vez más a otras ciudades europeas. Resumiendo, con los años esta revista se convierte en más cultural e informativa que política y dialogante. En febrero de 1986, muere Enrique Tierno Galván, momento en que finaliza nuestro estudio de *Villa de Madrid*. En su entierro, la ciudad entera le rinde homenaje en las calles, tal y como aparece documentado en el propio periódico.

No sorprende que desde las páginas del *Villa de Madrid* se insista en el cambio que se está produciendo en la ciudad desde la toma de poder del gobierno de izquierdas, teniendo en cuenta la imagen que de Madrid se tiene en esa época, tanto por parte de los propios madrileños, como del resto de los españoles. En 1982, ante el tercer aniversario de la victoria electoral, se publican varios artículos para hacer balance: “La ciudad está cambiando. Podríamos invitar, imitando a los antiguos, a que se cerrasen los ojos con la imagen del Madrid de antes y que se abriesen hoy con la imagen del Madrid de ahora: aún los menos propicios tendrían que reconocer que ha habido cambio” (*Villa de Madrid* 6, 1). Esta insistencia en la prensa de que Madrid está cambiando va acompañada de una crítica de los efectos que cuatro décadas de dictadura tuvo sobre la ciudad, que según ellos, han dejado un deterioro profundo en Madrid, es decir, la ciudad dejaría de encarnar al régimen y se convertiría en víctima del mismo. También se publica la entrevista a veinte personalidades de la ciudad que responden a la misma pregunta. De entre los

entrevistados destaca un gran número de artistas o representantes del mundo de la cultura, como el director de cine Luis García Berlanga, actores y actrices como Fernando Rey, Ana Belén e Irene Gutiérrez Caba, el bailarín Antonio Gades o la escritora Rosa Chacel, que coinciden en destacar esa evolución positiva de la ciudad. El propio Tierno Galván aprecia la distinta valoración de la misma desde fuera: “Madrid se transforma, se convierte en una ciudad europea codiciada a la que se visita [...] Madrid, pues, en estos tres años, se ha convertido en un lugar privilegiado de la atención de Europa y del mundo” (*Villa de Madrid*, 6, 3). Se pretende, por una parte, acabar la identificación de la ciudad con el régimen franquista y, por otra, presentar una imagen dinámica, participativa y cultural de Madrid.

Hubo una conciencia clara por parte del Ayuntamiento de Madrid de la relación entre la ciudad física, la parte urbanística e infraestructuras y la vida, de que la transformación integral de los ciudadanos pasaba por la transformación física: “los periodos de revisión en el planeamiento urbano de una gran ciudad constituyen momentos de reflexión sobre la esencia misma de la ciudad” (*Villa de Madrid* 4, 6). De esta forma idearon el nuevo plan de urbanismo, que bajo el lema “Recuperar Madrid” se proponía, literalmente, cambiar la fisonomía de la ciudad, la forma de vida de los madrileños y la proyección que de la ciudad se tiene en el resto de España y en el extranjero. Pretendía conectar con la idea de que una ciudad pensada, imaginada, parte de una reflexión original, que no se limita a poner de manifiesto hechos consumados. Quieren separarse lo más posible de Franco en cuanto a los planes y los modos de llevarlos a cabo, por eso insisten tanto en la participación ciudadana y hay un gran número de bandos y anuncios publicitarios al respecto. El preservar el pasado o el pasado

en sí es la fundación de la identidad colectiva e individual, por eso se proponían la recuperación de la ciudad. El primer cartel anunciador aparece en el número de marzo de 1982, en donde se subraya lo moderna que es su presentación, que incluye “rayos láser”:

Acércate hoy al Madrid de mañana. Si quieres conocer el Madrid de mañana, acércate al Cuartel del Conde Duque. Una inmensa exposición de lo que ha sido Madrid y de lo que Madrid va a ser. Videos, multipantallas, maquetas, rayos láser... una exposición detenida y entretenida del Madrid que heredarán nuestros hijos. Del Madrid con futuro. (*Villa de Madrid* 4, 8)

Así queremos Madrid. ¿Cómo lo quieres tú? El ayuntamiento de Madrid ha editado un libro explicando, punto por punto, su Plan para Madrid. Ahora pide tu opinión. Para apoyarlo o criticarlo. Porque este Plan es de todos y para todos. Para hacer un Madrid mejor y más habitable. Para recuperar Madrid. (*Villa de Madrid* 6, 8)

En cada uno de los números del periódico aparecerá un cartel diferente en la página ocho, apreciándose la evolución del proyecto. Primero se informa, luego se pide una respuesta concreta:

Escribe a tu alcalde (aparece dibujado un sobre con la dirección del alcalde y un sello y el cuestionario de referencias). Para que conozcas a fondo el Avance del Plan General de Ordenación Urbana de Madrid, el Ayuntamiento ha realizado una campaña de publicidad, una exposición, un folleto de divulgación gratuita, una publicación para cada uno de los Distritos Municipales e, incluso ha editado el libro “Recuperar Madrid”. Ahora pide tu opinión. Para ello ha editado también un cuestionario de sugerencias que puedes recoger y entregar a tu Junta Municipal de Distrito, en la exposición del Cuartel del Conde Duque o enviar al Apartado de Correos n. 19.137. Con este cuestionario podremos saber todo lo que cada madrileño opina del Plan antes de hacer el Plan definitivo. Escribe a tu Alcalde. Así, entre todos, haremos el Madrid de todos. (*Villa de Madrid* 7, 8)

El planteamiento del proyecto del plan del ayuntamiento también participa del debate sobre el ideario de los políticos que lo crean. La magnitud del proyecto, integral de la ciudad, nos llevaría a una perspectiva modernista, sin embargo su sensibilidad a las tradiciones vernáculas, las historias locales y, sobre todo, a los deseos y necesidades particulares nos conectan con el postmodernismo.

La transformación de la ciudad comienza con la fisonomía de la ciudad y para ello se planean múltiples obras de recuperación de edificios, construcción de otros nuevos, mejoras de infraestructuras, pero tiene fines de mayor envergadura, se pretende la transformación de la forma de vida de los madrileños y la proyección que de la ciudad se tiene en el resto de España y en el extranjero. Con el fin de presentar y explicar sus posiciones organizan una exposición en el Conde Duque sobre el plan de urbanismo del ayuntamiento, tal y como se adelantaba en el cartel anunciador. Esta exposición pretende dar “una visión general de la “identidad” de Madrid” (*Villa de Madrid* 4, 5). Este proyecto incluye un primer avance del plan en una exposición pública en el recién restaurado “Cuartel del Conde Duque”, donde aparte de una exposición del Avance del Plan, hay un programa de debates y conferencias, así como un buzón de sugerencias. Hay también muchas jornadas en el Conde Duque, como por ejemplo “La ciudad y la crisis”. Se insiste en que el plan de urbanismo parte de la realidad de la crisis económica, de las necesidades sociales, de que la ciudad ya no está creciendo y por eso se busca su recuperación, más que hacer una nueva ciudad.

La campaña informativa tiene de fondo musical la canción de Joaquín Sabina, “Pongamos que hablo de Madrid”, que también se presenta en un artículo del *Villa de Madrid*. Es una “canción desmitificadora de lo que es la ciudad, pero especialmente interesante por lo que supone de descubrimiento de la ciudad por parte de las nuevas generaciones, hasta cierto punto, alejadas de las preocupaciones urbanas en su sentido más amplio” (*Villa de Madrid* 4, 5). En la primera versión se critica abiertamente a la ciudad de acogida del emigrante Sabina, nacido en Úbeda, Jaén. Por otra parte, demuestra la capacidad del gobierno de Madrid de incorporar las manifestaciones críticas de la

ciudad.

Allá donde se cruzan los caminos
donde el mar no se puede concebir
donde regresa siempre el fugitivo
... pongamos que hablo de Madrid.

Donde el deseo viaja en ascensores
un agujero queda para mí
que me dejó la vida en sus rincones
... pongamos que hablo de Madrid.

Las niñas ya no quieren ser princesas
y a los niños les da por perseguir
el mar dentro de un vaso de ginebra
... pongamos que hablo de Madrid.

Los pájaros visitan al psiquiatra
las estrellas se olvidan de salir
la muerte pasa en ambulancias blancas
... pongamos que hablo de Madrid.

El sol es una estufa de butano
la vida un metro a punto de partir
hay una jeringuilla en el lavabo
... pongamos que hablo de Madrid.

Cuando la muerte venga a visitarme
que me lleven al sur donde nací
aquí no queda sitio para nadie
... pongamos que hablo de Madrid.

El cantante escribió otra versión para la ocasión, con un final más complaciente, que también demuestra la buena voluntad del creador de dejarse incorporar al esfuerzo.

Cuando la muerte venga a visitarme
no me despiertes, déjame dormir
aquí he vivido, aquí quiero quedarme
... pongamos que hablo de Madrid.

La letra de esta canción enlaza muy bien con la perspectiva de Moncho

Alpuente²⁴, que veremos en el estudio de *La Luna de Madrid*, respecto a la relación

²⁴ Periodista, actor y cantante español. Se inició con *Mundo Pop* (1974) de televisión española del que fue director, presentador y guionista. En años sucesivos fue colaborador habitual, en condición de especialista en corrientes musicales actuales.

amor-odio de los madrileños con su ciudad. Además, a diferencia de lo que pasa con otros textos sobre la movida, no hay idealización, se presenta la cara oscura, la más problemática y contradictoria. El alcohol, las drogas, la infelicidad, la incomunicación, la artificialidad y deshumanización de la vida urbana son componentes esenciales de las nuevas ciudades. Es curioso, no obstante, que se escogiera como melodía de la campaña informativa en la que se pretende ensalzar la nueva ciudad que se está “construyendo” o “imaginando”. Cuando los socialistas hablan de problemas en la ciudad, siempre tratan de los heredados del franquismo. Sin embargo, la canción presenta las situaciones consecuencias de la rápida modernización y de los nuevos hábitos sociales. Podría ser una prueba de la desconexión de los políticos y los artistas, no muy conscientes los primeros del verdadero sentido de la letra.

Aparte del tema de la recuperación de la ciudad a través de su nuevo plan de urbanismo, la creación de la Comunidad Autónoma de Madrid ocupa el protagonismo de los primeros números de la revista. En “Cara y cruz de la capitalidad” se puede apreciar la posición defensiva de la ciudad respecto a los tópicos negativos de Madrid, muy diferentes de los presentados por Sabina en su canción. “Hay una imagen tópica y maliciosa acerca de Madrid y los madrileños, forjada a golpe de puente aéreo y papeleo oficial que, vaya por Dios, ha hecho fortuna. Seguramente por pereza mental se confunde Madrid con Administración central del Estado, la Villa con la Corte, y de este revoltijo salen mal parados los madrileños” (*Villa de Madrid* 9, 9). Madrid, como vimos, es la capital del Estado, sede de la Jefatura del Estado, del Parlamento, del Tribunal Supremo de Justicia, del Gobierno Central y de las representaciones diplomáticas es decir, es una ciudad en la que el peso de la administración es muy grande. El artículo surge en el

contexto del proceso de descentralización del país y explica y defiende las razones de la creación de una creación comunidad autónoma en la provincia de Madrid.

Son muy interesantes los escritos de la sección del periódico titulada “Es menester”. Se trata de reflexiones del alcalde, Tierno Galván, sobre asuntos relacionados con la ciudad. Da una lección magistral del tema de la semana, ya sea cultural, popular, deportivo, de temporada, político etc. En su reflexión sobre el balance de tres años de gobierno habla de “la transformación paulatina de la ciudad” (*Villa de Madrid* 6, 3). Esta transformación aparece a todos los niveles, psicológico, estructural, urbano, jurídico o institucional. Psicológicamente considera que la gente está más alegre y confiada y no necesita refugiarse en casa para huir de la ciudad, es decir, ha perdido el miedo.

Estructuralmente señala la mayor dotación de parques, jardines, rehabilitación de casas y mejoramiento de equipamientos (sanitarios, deportivos, turísticos), aunque admite no haber solucionado el problema circulatorio, tan presente en todas las películas y novelas que tratan de la ciudad de Madrid. En definitiva, “Madrid se ha convertido en una gran ciudad” (*Villa de Madrid* 6, 3). Se ha pasado de un discurso defensivo por los problemas de la ciudad a un tono entusiasta, dentro de un proyecto ambicioso e integral: “Este plan general es el proyecto de transformación, el conjunto de fines y la concepción global de la ciudad del futuro” (*Villa de Madrid* 6, 3).

El 1 de junio de 1982 dice el Alcalde en su sección “Es nuestro deseo que las ciudades se definan en relación con la cultura” (*Villa de Madrid* 9, 3). Es un acierto por parte del ayuntamiento darse cuenta del cansancio de los ciudadanos, especialmente de los jóvenes por la política y dirigir su atención y dinero a los aspectos culturales (y a la *movida*). Junto a los temas políticos como la creación de la Comunidad de Madrid o

asuntos prácticos sobre las dotaciones de la ciudad, cada vez se incluye más información de artistas y actos culturales, muchos de ellos de la *movida*. En noviembre de 1982 aparece un artículo titulado, “Madrid se escribe con música” en el que ponen de manifiesto la importante contribución de los músicos a la creación de la identidad de la ciudad. Joaquín Sabina, Miguel Ríos, Ramoncín, Nacha Pop, Glutamato Ye-Ye, Radio Futura, Alaska y los Pegamoides, Los Nikis: “Madrid surge en las letras de estos cantantes-compositores y en los acordes de los jóvenes músicos [...] todos ellos han contribuido a moldear esa conciencia del potencial de Madrid” (*Villa de Madrid* 16, 18). Da cuenta del gran número de fanzines (revistas de aficionados fotocopiadas), programas radiofónicos, compañías discográficas independientes, locales de música, que se convierten en plataformas para música en vivo y ámbitos de encuentro. Por su parte, esta tendencia se aprecia también en el ayuntamiento desde donde se generalizan las subvenciones a la cultura, la promoción de conciertos gratis, la apertura de exposiciones. Destaca la organización de festivales como Ríos Rock en julio del 83 (*Villa de Madrid*, 31), la exposición “Madrid, Madrid, Madrid” de 1984. Según el artículo, la muestra recoge la transformación social y cultural sufrida en la ciudad durante los últimos diez años, “la movida de Madrid en imagen” y “clásicos, románticos, rockeros, punkies y postmodernos” abarrotaron las salas para verla (*Villa de Madrid* 51, 21). Pone de manifiesto la variedad de tribus urbanas que conforman la ciudad y contribuyen a su imagen moderna y creativa. En el número de noviembre de 1984 se afirma que “Madrid está a la vanguardia de la cultura” (*La Villa de Madrid* 57, 8).

En las fiestas de San Isidro de 1985, se produce la fusión de *movida* y ayuntamiento. “Nueve días de *movida*”, que paradójicamente cuenta con Lina Morgan

como pregonera²⁵:

Las fiestas de San Isidro se han convertido en un claro exponente de la *movida madrileña*. Veintisiete actividades diferentes que incluyen un centenar de actuaciones musicales, forman parte del programa de este año, cuyo éxito parece garantizado a juzgar por la masiva participación en los festejos habida durante los dos primeros días de juerga. La invitación del alcalde-“¡todos a la calle!”, hecha desde la Plaza Mayor el pasado sábado 11, ha surtido efecto. (*La Villa de Madrid* 68, 1)

1.5 El Madrid de la *movida*

A pesar de que no hay unanimidad en cuanto a la definición del término *movida madrileña*, se suele asociar con el fenómeno social y cultural que tiene lugar en Madrid entre 1977 y 1985. José Luis Gallero, en el prólogo de su influyente libro, *Sólo se vive una vez*²⁶ destaca la labor creadora desplegada en Madrid durante esa etapa, que de manera espontánea renovó el panorama de la música, el cine, las artes plásticas, la moda y los comportamientos urbanos. Resalta el uso de espacios públicos: las calles, los bares, los locales de conciertos, como vehículos de experimentación e intercambio. Se trata de un fenómeno ambiguo e impreciso que se extendió por toda la ciudad, gracias al clima de optimismo que se respiraba con la llegada de la democracia, hasta el punto que “de la noche a la mañana convirtió a una ciudad agotada en emblema máximo de la modernidad” (Gallero, 9). Muy acertadamente señala los elementos que provocaron su

²⁵ Actriz y cantante española sin ninguna relación con la *movida*.

²⁶ Libro esencial para estudiar la *movida* porque recoge transcripciones de conversaciones habladas de la mayor parte de los partícipes de la *movida*, en las que se les pregunta sobre sus propias experiencias, así como de sus detractores. Las transcripciones de las conversaciones aparecen de forma cronológica. La primera fue grabada el 16 de abril de 1990 y la última el 18 de octubre de 1991, por lo que el fenómeno todavía era muy reciente. El libro se imprimió el 28 de noviembre de 1991. El formato del libro es peculiar pues el texto cubre las contraportadas. El índice, presentación y otros anexos se intercalan con las conversaciones, complementando y documentando lo expuesto por los interlocutores. Es un libro fiel a la etapa que narra, muy espontáneo, como el movimiento que recoge. La naturaleza del libro propicia que en muchos casos se produzca contradicciones en las propuestas. Aunque hay mucha variedad en las respuestas hay cierta unanimidad en el hecho de que no gusta el nombre *movida*, se critica a la administración, a los políticos por apropiarse de ella, exaltan la pasión, la espontaneidad de los tiempos y su fin en torno al 85.

ocaso: el escepticismo de los intelectuales, la utilización propagandística por parte de las instituciones, el interés y posterior manipulación por parte de los medios de comunicación en plena expansión, su comercialización y su propia iconoclasia.

La *movida madrileña* surge, históricamente, dentro de la España de la transición y, cultural e ideológicamente dentro de la posmodernidad. Algunas de las características que comparte con dicho movimiento son “su oposición a las expresiones culturales de la modernidad, el rechazo a todo compromiso político y trascendental, la exaltación de los géneros populares e, incluso marginales, con la consiguiente búsqueda de nuevas formas de expresión en el cine, la música, los comics, la fotografía, la pintura, la moda y el diseño” (Gallero, 147). En esta línea coincide con Gianni Vattimo, en la propuesta de España como modelo de sociedad posmoderna, alternativa al modelo racionalista modernista, capitalista, ascético protestante, en el prólogo a la edición española de *La sociedad transparente* (67). Vattimo se hace eco del momento de efervescencia cultural de que goza la ciudad y propone a “Madrid capital del siglo veinte” (67). Así, a pesar de no haber completado su proyecto modernista, se encuentra en un momento posmodernista. Sin embargo, la *movida* no es un movimiento *per se*. Carece de coherencia ideológica o de conciencia de grupo²⁷. Su origen está en el movimiento punk inglés con raigambre de protesta social y agresividad, aunque en su versión madrileña no cuenta con estas motivaciones políticas, sociales o económicas. Al contrario, sus componentes se encuentran hastiados de la política, y más interesados en aspectos culturales y lúdicos. Es más, hacen gala de superficialidad, frivolidad, cotidianeidad,

²⁷ A pesar de que no hay conciencia de grupo, sobresalen algunos nombres, considerados los iniciadores de la *movida*: Almodóvar, Fabio McNamara, Costus, Paloma Chamorro, Alaska, Ceesepe, Ouka Lele, García Alix, provenientes del mundo del cine, de la música, la moda, la fotografía etc.

inmediatez, energía, optimismo social. No fue, en ningún caso, un movimiento intelectual de izquierdas.

El origen de la palabra, *movida*, está en las drogas. Paloma Chamorro²⁸, entre otros, explica en *Solo se vive una vez*, que era el término que se usaba para ir a comprar “chocolate” durante esa época. El término que se empezó a usar para calificar al movimiento fue New Wave. Así Agustín Tena en un artículo aparecido en El País en Julio de 1980 (citado en *Solo se vive una vez*, 66) resalta la vida cultural que se está desarrollando en Madrid, fenómeno único que no se había producido en cincuenta años, desde la generación del 27 y destaca por sus aspectos lúdicos. Son jóvenes que no están preocupados por el pasado o por la lucha de libertades, sino en pasarlo bien, divertirse. Este hecho favorece que se produzca una mezcla de generaciones, de clases sociales y de disciplinas. El germen de la *movida* es ese salir y moverse de finales de los años setenta, pero trasciende cuando se sacan los primeros discos y hay una eclosión de dibujantes de comic, fotógrafos, etc. Aunque no hay una conciencia de grupo, sí hay conciencia de Madrid: “En Madrid, ciudad denostada, centralista, se da una recuperación de la libertad de ser madrileño” (Gallero, 1). Se proponía de una forma algo cínica que Madrid era la mejor ciudad del mundo “después de Nueva York y con Nueva York estaba empatada”, “Todo empezó cuando Madrid asumió sin complejos su papel de gran ciudad moderna” (Gallero, 14). Había cierta conciencia de que se vivía en “el centro del universo”, “el cielo sonrió al fin, feliz de que la gente fluyera a borbotones en su ciudad favorita” (De

²⁸ Periodista estrechamente vinculada a la *movida madrileña*. Comenzó a trabajar en televisión española a principios de los setenta en programas de divulgación cultural, artística y literaria. La popularidad le llegó con *La edad de oro* (1983-1985), programa del que fue presentadora y directora y que sirvió de plataforma para mostrar las últimas tendencias musicales en los ochenta.

Laiglesia, 17), “Madrid era, sencillamente, la mejor muestra para un hipotético laboratorio interesado en microclimas” (De Laiglesia, 4). Es decir, la imagen de la ciudad de Madrid cambia en los años ochenta y aparece como lugar abierto, dinámico y muy vivo, como ciudad de moda. Se convierte en una ciudad con posibilidades de diversión, de espectáculos, de cultura. Lo que marca la diferencia entre el franquismo y la democracia es la actitud de la gente, la acción y la pasión: “El madrileño dejó de ser un animal tranquilo y abandonado para convertirse en febril y activo consumidor de arte” (De Laiglesia, 16).

La *movida madrileña* se produce por la confluencia de circunstancias. Por una parte, la muerte de Franco posibilita que los ciudadanos gocen de una serie de libertades (de asociación, de expresión etc.), sin las cuales la *movida* nunca se habría podido producir. Por otra, tras años de saturación, a partir del año 82 se produce un cansancio de la política, especialmente entre los jóvenes, y se produce un giro hacia lo cultural, también en los medios de comunicación. Es interesante tener en cuenta que el interés de la prensa extranjera por la *movida madrileña* surge a raíz de su interés por España, por el cambio de un régimen totalitario a otro democrático. A raíz de ese interés político se recogen todos los otros cambios sociales y culturales que están teniendo lugar simultáneamente, principalmente en Madrid²⁹. La implicación de los medios de

²⁹ En el libro de Gallero se recogen varios ejemplos de la prensa internacional del interés por el fenómeno sociocultural de Madrid: “efervescencia de Madrid” en *Liberation*; “El gran impacto viene de España” en *Les Nouvelles Littéraires*; “Con evidente narcisismo, los madrileños no dejan de sorprenderse de la espectacular transformación de la ciudad a la que consideran rival de las metrópolis de la modernidad. Según ellos, Nueva York, Londres y Amsterdam apenas resisten la comparación” en *Le Monde*; “Madrid ha sido transformada en un oasis cultural” en *Rolling Stone*; “Después de cerca de cincuenta años de represión, las artes vuelvan a la vida de España, renacimiento cultural, pero que llega a toda la gente, la vida de los artistas e intelectuales se integran en la vida cotidiana del país” en *Newsweek* (20/21).

comunicación por la *movida*, junto a la de los políticos que analizaremos próximamente, alterará el rumbo natural de la historia del fenómeno. Es paradójico el papel de los políticos en el mismo, teniendo en cuenta el desinterés que los componentes de la *movida* sentían hacia la política.

Una de las preguntas que cabe plantearse es qué hace a la *movida madrileña* diferente de otros movimientos de jóvenes que se producen periódicamente en diferentes lugares. En primer lugar, el momento histórico. La falta de libertades durante el franquismo truncó la modernización de España y paralizó una gran parte de la actividad cultural. Los ciudadanos estaban deseosos de cambio y de disfrutar de sus libertades, de forma que cuando se les dio la oportunidad la actividad se intensificó. En segundo lugar, el interés que despertó en los medios de comunicación tanto nacionales como internacionales, que le dio validez e intelectualizó el fenómeno. A este respecto hay que destacar el papel de *La Luna de Madrid*, que se analizará en detalle a continuación. Por último, el interés de los políticos que apoyan y financian en muchos casos las producciones culturales.

Uno de los aspectos más criticados del fenómeno de la *movida*, por parte, tanto de estudiosos como de los protagonistas de la *movida* –los artistas- es la apropiación del movimiento por parte de los políticos con fines electoralistas. El alcalde Tierno Galván patrocina muchos eventos culturales, a través de conciertos gratuitos y el impulso de fiestas populares. A pesar de que esta posición reavivó la vida cultural de la ciudad, también supuso su ocaso, el fin del movimiento, ya que se institucionaliza y comercializa un fenómeno que es, por definición, marginal, espontáneo y trasgresor. Según Javier Escudero, el fenómeno se “estiliza”, ignorando los aspectos trágicos implícitos de este

movimiento (150). Aunque, en un principio, se trata de un fenómeno local, en poco tiempo su repercusión se extiende a todo el país e incluso al extranjero. De este modo, Madrid, una vez más, se convierte en la imagen de España, la nueva España, una ciudad moderna, cosmopolita, cultural. Esta nueva imagen es apropiada también por el gobierno central (los socialistas) de cara a su proyecto de integración en la Comunidad Económica Europea.

El carácter subversivo en origen de la *movida*, también se va diluyendo a medida que dependen cada vez más de las subvenciones del ayuntamiento o del gobierno central para su supervivencia. Estas subvenciones se convierten con el tiempo en intervencionismo, aunque aparentemente estén defendiendo la cultura. Las exposiciones, por ejemplo, van a estar controladas por los ayuntamientos, por los museos, por las instituciones privadas poderosas, como bancos, cada vez más alejadas de los centros de arte directamente, de las galerías. La cultura alternativa de la *movida* se convirtió en modelo cultural del resto de España y más importante, nació como alternativa cultural de la España franquista. Es un fenómeno que contribuyó a la construcción de la identidad madrileña. Para Larson, la razón por la que los socialistas apoyaron la *movida* es que les sirvió para la legitimación de la nueva comunidad autónoma de Madrid (2003: 321). Quizás sería más apropiado decir que la *movida*, como movimiento cultural, proporciona una identidad cultural madrileña que legitima la creación de la autonomía, aunque las razones políticas que provocaron su creación, habrían sido suficientes.

Tanto Borja Casini, director de *La Luna de Madrid*, como Jose Luis Gallero, coinciden en destacar tres etapas. La primera sería la anterior al 81, la “underground”, la más cercana al punk y a las tribus urbanas, coincidente con el desencanto político. La

segunda comprendería entre el 81 y el 86, la *movida* propiamente dicha, en la que los componentes intentan generar comercio, se abren galerías, casas de discos etc. y, por último, la tercera etapa, en la que se produce la consolidación, la comercialización de la *movida* y el salto internacional. La mayor parte de los protagonistas de la *movida*, coinciden en señalar que es a partir de 1985 cuando ésta empieza a morir, cuando se institucionaliza, se integra en el aparato del Estado. El cierre de la discoteca Rock Ola, la desintegración de *La Luna de Madrid* y el fin de la emisión de *La Edad de Oro*, marcan ese fin o cambio de orientación³⁰.

1.6 *La Luna de Madrid*

Es esencial un estudio de *La Luna de Madrid* para entender la trascendencia y alcance del fenómeno de la *movida madrileña*. A su vez, se puede hacer un estudio contrastando la revista de *La Luna de Madrid*, que surge de forma independiente para canalizar parte de la producción cultural que se está generando en los ochenta y termina convirtiéndose en portavoz no oficial de la *movida* y marco teórico del fenómeno y *Villa de Madrid*, un periódico oficial del ayuntamiento que intentará apropiarse del fenómeno también, como hemos estudiado anteriormente. *La Luna de Madrid* es la revista más influyente de ese periodo, lo que lleva a Larson a afirmar que la segunda etapa de la *movida* no habría existido sin ella (2003: 310). Es indudable que aunque hubiera existido, habría sido diferente, ya que su papel no se limitó en ningún momento a reproducir el ambiente cultural de la época sino que produjo propuestas culturales y vitales concretas.

³⁰ *La Edad de oro* fue un programa de la segunda cadena de TVE presentado y dirigido por Paloma Chamorro, que se emitió de 1983 a 1985. Nació con la intención de dar cabida a las artes plásticas y a la música de vanguardia. Muchos de los componentes de la *movida madrileña* participaron en el programa.

La Luna tuvo su modelo en el *Village Voice* de Nueva York. En las dos publicaciones destaca el protagonismo de la ciudad y el espectáculo que está generando. *La Luna* dio cauce a actividades como la pintura, la fotografía, que no tenían un espacio para su presentación, aunque literariamente no haya sido muy productiva.

La lectura de sus primeros números recoge algunos de los aspectos claves de esa trascendencia. Aparte de su función de crónica y calendario de la vida cultural madrileña, desde lo más castizo a lo más vanguardista y subversivo, recoge varios de los debates que se están fraguando en torno a la ciudad. Uno gira en torno al postmodernismo, calificando de tal a la ciudad de Madrid en múltiples ocasiones. En la sección sobre el urbanismo ya analizamos este concepto en contraposición al modernismo siguiendo la definición dada por Harvey. En el número 1, de noviembre de 1983, Borja Casani y José Tono Martínez titulan su artículo editorial “Madrid 1984: ¿la posmodernidad?” Defienden el protagonismo que la ciudad de Madrid ha adquirido entre las ciudades de Occidente en ese momento, hasta el punto de afirmar que “se encuentra en condiciones de tomar la iniciativa en el campo de lo vital, lo artístico, lo creativo y de hacer su primera irrupción seria en el terreno de las llamadas vanguardias” (*La Luna* 1, 6). Esta aseveración respecto a los aspectos creativos y culturales de la actividad madrileña contrasta con su conclusión, mucho más comercial: “Dicho de otro modo, Madrid tiene ya algo que vender (en primer lugar su propia imagen) al resto de la península y al mundo en general” (*La Luna* 1, 6). La *movida*, identificada como postmodernidad, ha dejado de ser un fenómeno marginal y espontáneo, para convertirse en un producto de consumo comercializable. También se considera posmoderno la simultaneidad de “ciudades” o de estadios dentro del desarrollo de una ciudad, propios de las ciudades que no completaron

su modernización. El interés creciente por la ciudad de Madrid se debe en parte a la atracción por la variedad que engloba, fruto de las circunstancias políticas, históricas y socioculturales. Todas ellas contribuyeron a la celeridad con la que los madrileños, y la ciudad misma, asimilaron la modernización: “En Madrid todos los fenómenos han podido ser visualizados en un tiempo récord. La ciudad ha interiorizado y diluido en sí misma todas estas experiencias” (*La Luna* 1, 7). Su capacidad lúdica y creativa se convierte en su mejor cualidad, el producto vendible y exportable al resto del mundo. La definición que proponen de los conceptos tiene más que ver con el propio fenómeno de la *movida*, que con los movimientos culturales a los que hacen referencia: “El modernismo ha sido la iniciación creativa, el posmodernismo es simplemente ganar dinero con ello” (*La Luna* 1, 7). En el número 2 continúa el debate en torno al tema y es, Llorenç Barber, esta vez el que se encarga de mostrar las conexiones: “Y sin embargo, LA LUNA nace en estado de postmodernidad. Por intuición y olfato, LA LUNA apuesta por la multiplicidad, la excentricidad y el fragmento” (*La Luna* 2, 9). En esta ocasión se aleja de los elementos comerciales y pone de manifiesto algunas de las características que asocia con el postmodernismo: individualidad, hedonismo complaciente, fin de los grandes discursos y del academicismo. Uno de los aspectos más significativos de estos artículos es la apuesta misma de *La Luna* por el postmodernismo. Pero, ¿a qué se debe esto? En la mesa redonda organizada a los quince años de la fundación de la revista por Compitello y Larson, se señala una de las razones claves de esta apuesta. El postmodernismo desafiaba la visión modernista, elitista, de ambición planificadora, al estilo habermasiano, de los socialistas en el poder del ayuntamiento y del gobierno central, contra la que ellos quieren luchar. Estaban más sintonizados con una visión más ecléctica, espontánea y libre.

A lo largo de los diferentes números de la revista, el tema del postmodernismo no se abandona nunca, incorporando una variedad de posiciones, en consonancia con el espíritu de la publicación, entre las que destaca posiciones más teóricas, como la de Jean-François Lyotard. José Tono Martínez le entrevista aprovechando la visita del pensador a Madrid (*La Luna*, 86; 20). El entrevistador destaca el tratamiento poco elitista, “más de calle” del término en España, con el que concuerda el propio Lyotard, después de explicar el origen del término en relación a la arquitectura y la exploración del espacio. En el número 5 de mayo de 1984, Jose Luis Aranguren da su propia definición del término, de una forma menos complaciente, que recoge muchas de las problemáticas socio-históricas del periodo, la política norteamericana de Reagan, las dificultades económicas en España, la secularización de la sociedad, pero también aspectos positivos como la pasión que define el momento.

Y ya estamos a la Luna de Madrid –Valencia, es decir, en la Postmodernidad. Perdidas todas las utopías y todas las ilusiones. A la puerta del nuevo Milenarismo, Apocalipsis laico y reaganiano. Sumidos en el Paro, la Delincuencia, la Marginación, la Pasión. También viviendo en el Reencantamiento. En la Esperanza sin fe. Esto es la Postmodernidad. (Quitando las mayúsculas y la retórica, tan poco postmodernas). (*La Luna*, 8)

Junto al debate en torno al postmodernismo, *La Luna* también analiza con frecuencia en sus páginas la relación entre los madrileños y su ciudad, contribuyendo de forma palpable al cambio de la actitud de éstos. Reconcilia a los madrileños con su ciudad, sin complejos, un poco lo que hace Pedro Almodóvar con *Laberinto*, como veremos en el capítulo siguiente. Moncho Alpuente, en el número 3 de enero 1984 explica las razones por las que el madrileño es tan poco proclive a alabar a Madrid: el estado mismo de la ciudad, consecuencia de la sistemática destrucción de la misma durante el franquismo. También pone de manifiesto la animadversión de los

nacionalismos periféricos por la ciudad, confundiendo o identificando a Madrid y a sus ciudadanos con el gobierno de la ciudad y sus posiciones políticas: “Nunca pensaron aquéllos que denostaban al infeliz madrileño, tomándole por privilegiado beneficiario del centralismo, que en ese coto de caza nacional las piezas más expuestas éramos los que nos agazapábamos a escasos metros de donde apuntaban las mejores escopetas del país” (*La Luna* 3, 68). Al igual que en el artículo de *La villa de Madrid*, que estudiamos previamente, Madrid se defiende como víctima del centralismo y del franquismo. Para Alpuente, meses después de la muerte de Franco, los madrileños estaban ávidos de diversión y “descubrieron, de golpe, la droga, el sexo y el rock’n roll con furor de conversos” (*La Luna* 3, 68). Madrid es una ciudad abierta a experiencias diferentes y mezcla de personalidades y tipos que explica la atracción que despierta en los medios de comunicación internacionales: “Aquellos que buscaban Babel para su transvanguardia y su post-eso miraron con envidia a Madrid desde los mismísimos rascacielos de Manhattan; en Madrid se fuma más y la vida nocturna es más barata” (*La Luna* 3, 68). No olvida, sin embargo, las críticas que despierta, especialmente entre los propios madrileños, que explicarían, según él, la ambigüedad de la famosa frase definitoria del Madrid de ese momento: “Madrid me mata”, que recoge el amor-odio por la ciudad, el caos, la incertidumbre. Pedro Almodóvar, colaborador habitual de la revista, se autoentrevista en el número 2 de diciembre de 1983 y saca a relucir el mayor peligro que entraña esta renovada pasión por la ciudad, “Madrid está tomando conciencia de sí misma” (42) y, al hacerlo, está perdiendo una de sus características principales, la naturalidad, la espontaneidad, la falta de pretensiones.

1.7 Conclusión

La transición española a la democracia parece oscilar entre la euforia por el fin de la dictadura y la recuperación de las libertades y el desencanto por la constatación de que los proyectos y las aspiraciones que se construyeron desde la resistencia al franquismo nunca llegarán a realizarse. La gran mayoría de la sociedad española y de los grupos políticos optan por el olvido, la amnesia colectiva para alcanzar la democracia de forma pacífica. Esta negación del pasado junto al deseo de modernización y de formar parte de Europa se convierten en los proyectos que unen a los españoles durante la transición, hasta su reconocimiento internacional en los eventos conmemorativos de 1992. El fin del nacionalismo centralista franquista con la creación de las comunidades autónomas no solucionó los problemas de nacionalismo en España, pero permitió el desarrollo de identidades diferenciadas en territorios sin reivindicaciones históricas, como en Madrid. Los políticos del ayuntamiento, representados por el alcalde más carismático de la ciudad, Enrique Tierno Galván, se dedican a la tarea de crear una nueva imagen de la ciudad, moderna, dinámica, eficiente a través de su nuevo plan de urbanismo, mientras muchos ciudadanos, especialmente los jóvenes, se entregan con entusiasmo al disfrute de sus nuevas libertades, aprovechándose de la energía intensa que transmite la ciudad en este periodo. Este cambio de actitud de los madrileños hacia su ciudad, junto con la actividad cultural intensa que se desarrolla dará origen al fenómeno sociocultural de la *movida madrileña* identificado en España con el posmodernismo. Este fenómeno espontáneo, independiente del oficial, a cargo de los políticos, se convierte en emblema de la sociedad por representar el cambio. Su repercusión en el imaginario español y su proyección internacional convierten a la movida en una de las aportaciones más

interesantes de la ciudad de Madrid en este periodo. El cine recoge de manera fidedigna este periodo de transformaciones y contradicciones también, que está experimentando los ciudadanos, especialmente en Madrid, tal y como veremos en el siguiente capítulo.

2.0 El Madrid postmoderno: la ciudad cinematográfica del postfranquismo

- Dime, ¿es cierto que Riza está en Madrid?
- Sí. Tenía ganas de conocerlo. Como dicen que es la ciudad más divertida del mundo y él es tan moderno. (*Laberinto de pasiones*)³¹

Laberinto de pasiones recoge en esta frase una de las claves para entender el fenómeno de la juventud en la España posfranquista. Madrid, y por extensión el país entero, están de moda. Madrid pasa de ser una ciudad denostada, provinciana y aburrida, al no va más de la modernidad, de ser la encarnación del régimen franquista a epítome de la posmodernidad, de la transformación sociocultural del país y de la diversión³². La *movida madrileña* se erige en insignia de lo que los jóvenes viven y buscan en este momento histórico. El entusiasmo de la juventud madrileña por las nuevas libertades de la democracia se traduce en la recuperación de la calle y una agitada vida nocturna, en el que la música, el alcohol, las drogas y el sexo son protagonistas de excepción. La cultura de la juventud y el fenómeno de la *movida* se convierten en emblema de toda la nueva sociedad democrática por representar el cambio en España. En este capítulo se estudiará cómo se representa esta nueva imagen de la ciudad de Madrid y de sus habitantes en el cine de la transición, en especial, en las películas de la *comedia madrileña* y los filmes de Pedro Almodóvar y se analizará su fuerte repercusión en el imaginario nacional e internacional.

La *comedia madrileña* es un tipo de comedia con vocación realista,

³¹ En *Laberinto de pasiones* se insiste en la idea de que la ciudad y los personajes son modernos. En *La Luna de Madrid* se usa el término postmoderno para hacer referencia a la misma idea o describir a lugares, situaciones o personajes.

³² Esta visión de Madrid se presenta de forma irónica en la película aunque deja traslucir un cambio de actitud generalizado en cuanto a las posibilidades de la ciudad. Por otra parte, se están dejando al margen muchos de los problemas políticos, sociales y económicos de este periodo, que sí aflorarán en otras películas o textos literarios.

inequívocamente urbana que muestra de forma desenfadada los traumas de la generación que empieza a tomar el poder. Con este cine se pretende la identificación generacional y el reconocimiento de conductas individuales de los jóvenes que votan a la izquierda en las primeras elecciones democráticas. De entre todas esas películas he seleccionado *Tigres de papel* (1977) y *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978) de Fernando Colomo y *Ópera prima* (1978) de Fernando Trueba porque presentan y reflejan el ambiente de la ciudad de Madrid en el momento en que se está negociando la nueva identidad de Madrid. Debido a que en este capítulo se va a enfatizar el periodo de la transición y primeros años de la democracia he elegido *Laberinto de pasiones* y *Carne trémula* de Pedro Almodóvar. Las dos películas tienen a Madrid, no solamente como escenario, sino como tema central y reflejan dos momentos claves de la ciudad³³. Aunque esta última se rueda y tiene lugar en los años noventa, principalmente, hace referencia explícita a los años del tardofranquismo y las transformaciones que sucedieron durante los años ochenta. Estas películas, que presentan una visión muy localizada del proceso de transformación de Madrid y de sus habitantes en el periodo de la transición, llegan a convertirse en la imagen que se tiene de la ciudad y posteriormente, del país, gracias a la gran proyección internacional de Pedro Almodóvar; es decir, contribuyen de forma importante en la construcción de la nueva identidad de la ciudad posfranquista, posmoderna.

³³ Todas las películas de Almodóvar del periodo de la transición tienen lugar en Madrid. Es especialmente interesante *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) por alejarse del Madrid de la *movida* y presentarnos un barrio de clase obrera, “La Concepción”. Para un estudio detallado de esta película, ver “Melodrama Against Itself: Pedro Almodóvar’s *What Have I Done to Deserve This?* de Kathleen M. Vernon. Marvin D’Lugo analiza el protagonismo de la ciudad de Madrid en las películas de ese periodo en “Almodovar’s City of Desire”.

La rápida modernización de España y los cambios legislativos, sociales y económicos de los años setenta tienen un impacto fundamental en los hábitos y valores socioculturales de los españoles. Es en las grandes ciudades como Madrid donde primero se aprecian estas transformaciones, que van a convertirse en el tema principal de muchas de sus películas, como en las de Trueba, Colomo y Almodóvar objeto de estudio. El cine de la transición recoge y proyecta este periodo conflictivo y, en muchos casos, contradictorio, que se debate entre el continuismo y la ruptura. El fin de la censura en el cine supone un abanico de nuevas posibilidades que se refleja en una producción rica y variada, que sin embargo, mantendrá en muchas de sus producciones una continuidad importante tanto en la forma como en la base ideológica. El estudio del panorama cinematográfico de los últimos años del franquismo y primeros de la democracia puede ayudar a explicar el impacto conseguido por las películas de la *comedia madrileña* a finales de los setenta y de las películas de Pedro Almodóvar durante la década de los ochenta. En ambos casos se aprecia un deseo por olvidar el franquismo y centrarse en los protagonistas y la problemática de la recién estrenada democracia, en particular, las jóvenes generaciones urbanas progresistas, que experimentan los nuevos cambios políticos, económicos y socioculturales del periodo. Los jóvenes están viviendo su revolución sociocultural: la música, el alcohol, el sexo y las drogas se hacen accesibles y la ciudad es el escenario donde ello es posible. Mientras que las películas de la *comedia madrileña* se centran más en las contradicciones que viven sus protagonistas en cuanto a la familia (divorcios, libertad sexual, los hijos) inmersos en el ambiente político de la época, las películas de Almodóvar nos presentan el lado más hedonista y provocador del momento. Sus protagonistas desafían las convenciones. Son homosexuales, mujeres

liberadas, travestís, drogadictos, que viven a espaldas de la política.

Tanto la *comedia madrileña* como el cine de Almodóvar comparten la elección de la ciudad de Madrid como protagonista indiscutible. Este uso de la ciudad en el cine no es nuevo, aunque sí lo sea su tratamiento. Durante el franquismo se insiste en una visión negativa de la ciudad porque destruye los valores tradicionales sobre los que se apoya el Régimen. Se identificó la cultura urbana con la corrupción moral y la promiscuidad sexual, como se aprecia en películas como *Surcos* (1951) de Jose Antonio Nieves Conde y *La ciudad no es para mí* (1966) de Pedro Lazaga. Con el tiempo, sin embargo, esta capacidad de destrucción se convierte en algo positivo, una especie de refugio de la represión ideológica, más intensa en provincias que en las grandes ciudades. De alguna manera, Madrid y Barcelona, se erigen en espacios de disensión y de lucha, especialmente para los jóvenes, que marchan allí para escapar de la moralidad de sus lugares de origen³⁴: “In this subgenre urban milieus were increasingly identified as the locus of a defiant youth culture that rejected the mores and morality of its parents” (D’Lugo, 127). El hecho de que las ciudades se conviertan en lugares de disensión se debe en parte a la política de centralización franquista, que obliga a los jóvenes a marchar a estudiar y trabajar a las grandes ciudades y se encuentran allí unos valores y actitudes diferentes. Es un espacio privilegiado donde es posible circular libremente³⁵. Muchas de las películas de finales de los 70 y de los 80 documentan y presentan esta situación al

³⁴ Muchos artistas marchan /emigran a Madrid a intentar triunfar o en busca de trabajo. Es el caso de Pedro Almodóvar o Antonio Banderas.

³⁵ Esta libertad de circular se aprecia claramente en *Laberinto de Pasiones*, es un continuo trasiego de personajes por toda la ciudad

tener lugar en Madrid o Barcelona³⁶. Las ciudades se convierten en escenario y símbolo de los cambios que están teniendo lugar en todo el país, pioneros de los cambios. “By the early eighties, Madrid became cinematically as well as socially the site of a generational schism chronicled in films as diverse as Gutierrez Aragón’s *Maravillas* (*Marvels*, 1980), Carlos Saura’s *¡Deprisa, deprisa!* (*Hurry, Hurry!*, 1980), and Fernando Trueba’s *Opera prima* (*First Work/A Cousin at Opera*, 1980)” (D’Lugo, 1995: 127). Desde esta perspectiva, el cine de Almodóvar y de la comedia madrileña continúan la tendencia ya observada en las películas de algunos de esos autores, especialmente en el uso de la ciudad para reflejar la identidad cultural de sus protagonistas.

2.1 Panorama cinematográfico: desde el nuevo cine español hasta el cine de la transición

El cine y la literatura proyectan y transmiten la ideología de cada época. Durante la dictadura se intenta llevar a cabo un control y uso de los medios de comunicación por parte del gobierno franquista para la divulgación de su ideario político y cultural, así como la aplicación de la censura para evitar producciones de oposición. La estructura de control del franquismo se basó básicamente en la censura, el proteccionismo y el sistema de subvenciones. A ellos se suma la obligatoriedad de doblar las películas por Orden Ministerial de abril de 1941, que también permitió un mayor control de lo exhibido y el uso indiscriminado de la censura en las versiones españolas, que incluían cortes y alteraciones de las películas. A pesar de que durante el franquismo se ejerció una política dirigista y controladora de la producción fílmica, el cine no se caracterizó por un ideario

³⁶ Cataluña cuenta con su propia versión de este cine urbano, identificado por Francesc Bellmunt, *L’orgia, Salut iforca al canut, La quinta del porro*.

claro. De hecho, hasta 1963 no se establecieron las primeras normas de censura escritas, que rompieron la arbitrariedad con la que se había actuado hasta ese momento. Las regulaciones se establecieron en los primeros años de la dictadura para “proteger” a la audiencia de ideas y valores en contra del Régimen (en defensa del nacional catolicismo), es decir, para evitar, controlar y limitar el acceso a elementos heterodoxos o críticos al régimen, pero posteriormente, en los años sesenta, se usó para dar una imagen específica de España, más moderna: “certain sectors in the government saw the value in using Spain’s film industry to develop a product that would rehabilitate Spain’s image abroad as a modern (in both industrial and cultural terms) nation” (Vernon y Morris, 3).

Durante los años del desarrollismo, años sesenta, se produjo una cierta liberalización de la industria del cine, a través de la sistematización de la censura, ya mencionada anteriormente, y la introducción de criterios más específicos en la política de subvenciones, así como la ampliación de la oferta (exhibición de películas de arte y ensayo) en un esfuerzo por dar prestigio a la producción española de cara a los foros culturales internacionales, en sintonía con la idea de ofrecer una imagen más moderna del país³⁷. El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, IIEC, creado en 1947, cambia su nombre por Escuela Oficial de Cinematografía en 1962. Es en estos años cuando nace el Nuevo Cine Español, con directores como Carlos Saura, Mario Camus, Basilio Martín Patino y José Luis Borau. Estos directores produjeron películas serias con vistas a Festivales Internacionales. Eludieron la censura a través de un estilo metafórico

³⁷ Aunque sigue existiendo el control del gobierno, ya que la industria depende del poder para su subsistencia, destaca la implementación de medidas específicas “Normas para el desarrollo de la cinematografía” del 19 de agosto de 1964 por parte de José María García Escudero, quien se pone al frente de la Dirección General de Cinematografía en 1962. Con la destitución de García Escudero en 1969 se acaba su política e iniciativas.

para comunicar a una élite informada artística y políticamente. El cierre de la Escuela Oficial de Cine en 1971 fue un duro golpe para el cine español. Se intenta llenar ese vacío con la creación de escuelas privadas y la Facultad de Ciencias de la Información e Imagen de la Universidad Complutense de Madrid, hecho que contribuyó a la dispersión de los profesionales.

La cinematografía española de los setenta sigue las directrices marcadas en décadas anteriores, en especial aquellas que tuvieron cierta relevancia en los sesenta. Básicamente conviven el cine de género populista y comercial y el cine de autor, más metafórico, para una élite informada o de cara a los festivales internacionales. El cine metafórico mostraba su disidencia con el régimen a través de la doble lectura o interpretación simbólica de sus personajes, situaciones o diálogos. Este cine ya empezó a desarrollarse a partir de los años cincuenta, destacando directores como Juan Antonio Bardem, Carlos Saura, Víctor Erice, Jaime Chávarri o Manuel Gutiérrez Aragón.

A principios de los setenta, no obstante, se plantea una alternativa intermedia a través de las películas de la denominada “tercera vía”³⁸. Este modelo de películas, impulsado por José Luis Dibildos y consolidadas por Antonio Drove, Roberto Bodegas o Jesús Yagüe, es una propuesta a caballo entre el cine comercial y el cine de autor, es un cine popular con discurso crítico, que de alguna manera se identificaría con la nueva burguesía liberal en proceso de modernización y adaptación a los nuevos tiempos (es decir, alejados de la burguesía reaccionaria, pero también alejados de los sectores

³⁸ Películas como *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1969), *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974), *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1974) *Nosotros que fuimos tan felices* (Antonio Drove, 1976), *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976), *Un casto varón* (Jaime de Armiñán, 1973), *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán,), *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1975)

populares, obreros y universitarios). Constituyen una visión más crítica de la realidad contemporánea que la ofrecida por el cine comercial, pero más accesible al público general que el cine disidente metafórico. El actor José Sacristán, interpretó en muchas de estas películas el estereotipo del “nuevo español” con el que muchos espectadores podían identificarse. Según José Enrique Monterde, el afán por la moderación aperturista prefiguraba el espíritu de la transición (55). La tercera vía fracasa en su intento de adaptación a los cambios experimentados por los españoles, ya que no llegan a profundizar en los acontecimientos políticos del momento, que sí lograría, según Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio películas como *Asignatura pendiente* de José Luis Garci (143).

Con la muerte de Franco en 1975 la situación no cambia drásticamente. El entramado administrativo franquista sigue vigente y van a ser necesarios varios años para poder desmontarlo. Así, por ejemplo, la censura no termina oficialmente hasta el año 1977. Es importante también tener en cuenta que aparte de la censura interna (de las producciones españolas) existía una censura externa (del cine que venía de fuera) que afectó a los cineastas y público en general, en el desfase y desconocimiento respecto a las corrientes y tendencias del cine internacional y que va a tener un efecto en el cine que se comercializa cuando se liberaliza la producción. Por una parte, numerosas películas extranjeras acaparan las pantallas españolas, una vez desaparecen las restricciones y, por otra, el público demanda cierto tipo de cine que había sido censurado durante la dictadura. En 1976 y 1977 se estrenan un gran número de películas que habían sido prohibidas en el franquismo como *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1972), *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *El acorazado Potemkin* (Serguéi

Eisenstein, 1925) o *El último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972) entre muchas otras. Es de destacar la producción de un gran número de películas de baja calidad con fines comerciales que recogen dos fenómenos recurrentes: las escenas de sexo y desnudos que habían sido prohibidas durante la dictadura (películas del destape), así como los temas políticos oportunistas³⁹. La relativa liberalización de los últimos años del franquismo ya posibilitó el comienzo de la producción de películas de « cine sexy » con elementos de la comedia hispánica e imágenes de desnudo, que se generalizó durante los primeros años de la transición⁴⁰. En 1977 se legislan bajo la calificación « S » una serie de películas de producción barata de porno blando, que se limitaban a la muestra de cuerpos desnudos y escenas de sexo simuladas, sin propuestas de verdadera liberalización sexual. Este tipo de cine es bastante efímero, ya que simplemente responde a una demanda provocada por años de represión visual del franquismo. En 1984 desaparece totalmente con la creación de salas « X », para auténtico cine porno. Estas películas de indudable repercusión popular tienen planteamientos ideológicos marcadamente reaccionarios, que se limitan a satirizar y caricaturizar tendencias y hábitos de la democracia.

Desde el punto de vista de la industria del cine, la transición coincide con un periodo de crisis cinematográfica, especialmente en Europa, que va a llevar al intervencionismo estatal para su supervivencia. Cuando políticamente habría sido posible

³⁹ Como botón de muestra los títulos de las populares películas de Mariano Ozores : *¡Que vienen los socialistas!* (1982), *Todos al suelo* (1982), en clara referencia a la victoria electoral de los socialistas y al fallido golpe de estado de Tejero, respectivamente.

⁴⁰ Propuestas hechas por Arias en las Cortes y conocidas como “el espíritu del 12 de febrero”. En el cine se concreta en el paso de Pío Cabanillas por el Ministerio de Información y Turismo

una independencia y liberalización de la producción cultural, la situación de la industria cinematográfica va a requerir de un intervencionismo estatal para sobrevivir (ya no a través de la censura sino de una política de subvenciones). Monterde recoge esta idea, la paradoja del cine español del posfranquismo, en el título de su libro. Es destacable de esta época, no obstante, el porcentaje alto de películas producidas al año (más de cien), si lo comparamos al de los años ochenta y noventa en casi la mitad.

Según Monterde, tiempo y espacio articulan la narración de filmes del posfranquismo (24). Este interés por el espacio nos remite al discurso posmoderno en el que se plantea un cuestionamiento del espacio en que vivimos, creamos y representamos. A diferencia del modernismo en el que el tiempo y la historia eran prioritarios, Edward Soja defiende en *Postmodern Geographies* (1989) que en esta nueva etapa se intenta encontrar un equilibrio entre el espacio y el tiempo, la especialidad y la historicidad, de ahí el protagonismo de los espacios y las ciudades y lo que representan. En el cine de este periodo el tiempo se presenta con frecuencia como recuerdo traumático y desde el deseo del olvido. Por su parte, el espacio estructura las narraciones y explora problemáticas del momento, gracias al uso del simbolismo: “La definición topológica alcanza muchas veces una dimensión simbólica (por ejemplo, interior/exterior o cerrado/abierto como signos de opresión /libertad), pero inequívocamente articula infinidad de relatos, las más de las veces siguiendo el sistema binario (campo/ciudad, centro/periferia, etc.)” (Monterde, 25). Ese espacio es presentado como microcosmos de lo social y dentro de ese microcosmos se privilegia el espacio de la familia.

Al igual que había sucedido durante la dictadura, el cine de géneros populares, y en concreto, la comedia, domina el panorama cinematográfico de los años setenta, que se

usa como vehículo para transmitir los valores conservadores del régimen⁴¹. Tras la muerte de Franco en 1975, todavía encontramos muchas continuidades ideológicas en las comedias, aunque con un mayor grado de desnudos, en las llamadas comedias eróticas de directores tan populares como Vicente Escrivá, Mariano Ozores y José Ramón Larraz. A este respecto, José María Caparrós considera que el periodo constitucional centrista no difiere en gran medida del justo anterior por estar el mismo partido en el poder y no haber cambiado la política cinematográfica. Monterde, por su parte, distingue tres etapas fundamentales en este periodo: el cine del tardo franquismo (73-76), el cine de la reforma (77-82) y el de la democracia (83-92). En este capítulo se hace hincapié en el segundo, el cine de la reforma o de la transición.

Hacia finales de los años setenta surge un modelo de comedia costumbrista que se decanta hacia el retrato de las formas de vida de la clase media urbana que se genera durante la transición: la ya mencionada nueva *comedia madrileña*⁴². Muchos de los cineastas que comienzan en esta época se identifican más con la voluntad creativa de la década de los ochenta que con la anterior. Para Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, “la comedia progre madrileña” sustituiría a “la tercera vía” en el panorama cinematográfico (140). Lo que les distinguiría más de las películas de la *tercera vía* es su deseo de dejar atrás el franquismo, olvidar el pasado, y enfocarse en diferentes hábitos y

⁴¹ Este tipo de comedias escapistas habían sido muy populares durante el franquismo. Sin embargo, algunos directores lo usaron desde posicionamientos más críticos y de oposición al régimen, como se puede apreciar en películas como *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) de Berlanga

⁴² Aparte de los filmes de Fernando Trueba y Fernando Colomo, objetos de estudio, podemos destacar *De fresa, limón y menta* (Miguel Ángel Díez, 1977), *A contratiempo* (Óscar Ladoire, 1981), *Vecinos* (Alberto Bermejo, 1981), *Pares y nones* (Jose Luis Cuerda, 1982), *El hombre de moda*, (Fernando Méndez-Leite, 1980).

cambios de estilo de vida de la nueva clase media o progres. También se observa la influencia de directores americanos y europeos, como Woody Allen, Eric Rohmer o Alain Tanner pero no alcanzan el rigor intelectual y el nivel estético fílmico de estos creadores. Para estos autores, una película como *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* de Colomo perteneciente a la nueva comedia madrileña, conectaría con las películas de Pedro Almodóvar. De hecho, incluye escenas que documentan la *movida madrileña* y a algunos de sus personajes, como también pasará con las primeras películas de Almodóvar, en especial, *Laberinto de pasiones*. En este sentido prepararía el terreno del cine “de la *movida*”, que Agustín Sánchez Vidal sitúa entre 1979 y 1986. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas usan el término “comedia posmoderna” para referirse a ese tipo de cine. Almodóvar define este grupo. Su cine es difícil de clasificar por su carácter híbrido, que participa de varios géneros. En muchos aspectos busca provocar y escandalizar al espectador, como se aprecia en el uso del humor y la experimentación sexual. En sus narrativas se refleja el desdén del director por los valores dominantes morales, sociales y culturales (Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas, 82). Boquerini señala su preferencia por el cine de Almodóvar, al que califica de “descarado, festivo y lúdico”, frente a las películas de tipo nostálgico o erótico que acaparan el cine español de 1982 (Boquerini, 41). Algo novedoso del cine de Almodóvar respecto a las películas de la *comedia madrileña* es la integración de elementos kitsch, todos ellos provenientes del pasado (zarzuela, fotonovela, revistas) y de la contracultura del momento (cómic, música punk, pop, drogas). Su discurso es también más claramente rupturista de los tabúes del momento, sobre todo en materia sexual y de drogas. Sin embargo, es evidente la diferencia en el enfoque en el tratamiento del sexo en las películas calificadas “S” o las

del cine sexy de la transición y las películas de Almodóvar. Las primeras son películas oportunistas de consumo rápido que se limitaban a la exhibición de desnudos femeninos fundamentalmente y sexo heterosexual, con un discurso conservador, en el que el vicio suele ser castigado y la virtud recompensada, que no cuestionan o reflexionan sobre la libertad e igualdad sexual en democracia. Almodóvar aporta nuevos personajes (mujeres liberadas, homosexuales, travestís etc.) y una moral hedonista y sin prejuicios, que según Hernández Ruiz y Pérez Rubio contrasta tanto con “el viejo orden franquista” como con “la circunspección *progre*” (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 208). Almodóvar se apropia del contenido del porno blando de los años de la transición pero lo transforma en su uso del *camp*, su distanciamiento irónico y comicidad de las situaciones.

2.2 La *comedia madrileña*: Fernando Colomo y Fernando Trueba

De entre el grupo de cineastas jóvenes que empezaron a dirigir sus primeros filmes a finales de los años setenta y que apostaron por un tipo de comedia generacional y costumbrista destaca Fernando Colomo, cuya película *Tigres de papel*, inaugura lo que se llegó a definir como *comedia madrileña* y Fernando Trueba, cuya primera película *Ópera prima* fue un éxito de crítica y público. *Tigres de papel* se estrena en 1977, momento en el que el cine español estaba plagado de comedias muy comerciales, de escaso valor creativo. No es de sorprender que la película fuera acogida con gran entusiasmo por crítica y público (especialmente un público de mayores inquietudes intelectuales) por tratarse de una película diferente, especialmente por evitar las escenas típicas del destape y las referencias al pasado. Colomo supo llenar ese vacío con esta comedia en la que muchos de entre el público se identificaban con los personajes y situaciones que se narraban. Se ha referido también a esta película como cine callejero de preocupación por

la realidad española. Su falta de medios le proporciona un clima de espontaneidad y frescura del que también goza el filme *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como esté?* Colomo (1978). Estos realizadores se distancian del tipo de cine producido hasta entonces, tanto el cine de autor, como el cine comercial, creando un tipo de comedia que conecta con las inquietudes y experiencias de los jóvenes de la época. Estas películas exploran de forma humorística la adaptación rapidísima de los ciudadanos a la democracia, que en muchos casos provoca conflictos, contradicciones o el desencanto: “Virtually all of these films ... sought to explore in humorous ways the troubling gap between unrealistic ambitions, overblown desires and cruel reality, in relation to work, jobs and particularly problems in the sexual arena” (Barry Jordans, Rikki Morgan-Tamosunas, 70). En vez de centrarse en el pasado, se detienen en el presente, la realidad cotidiana de los nuevos españoles de clase media, izquierdistas, urbanos. Las escenas tienen lugar en escenarios reconocibles, las casas de los protagonistas o en las calles.

2.2.1 *Tigres de papel*, de Fernando Colomo (1977)

Realizada con muy pocos medios y de forma muy rápida (en sólo tres semanas y estrenada en dos meses), con sonido directo y diálogos muy naturales, es un testimonio de cierta mentalidad española o madrileña de la época, de una nueva clase media. Es una película muy de actualidad, en donde los diálogos tienen gran importancia porque son los que sostienen la película. Es mucho más directo y accesible que el cine metafórico porque tratan problemas actuales. No hay tanta reflexión sobre el pasado, interesa el presente, pero no es reaccionario, es políticamente de izquierdas, aunque se aprecian los conflictos y contradicciones.

Los temas principales de la película son el amor y la política, cómo han cambiado

o están cambiando y la dificultad de los personajes para adaptarse a esos cambios. El mayor acierto de la película es su tono directo, alejado del lenguaje metafórico y la elección de los personajes, los llamados “progres”, una generación puente, jóvenes que han luchado contra el franquismo y que intentan “inventarse día a día unas formas de convivencia que nadie les ha explicado”, son “seres llenos de contradicciones, de flaquezas, de decepción” (*Reporter*, 2). Esa generación que ha vivido los últimos años del franquismo y el comienzo de la democracia experimentan las contradicciones entre un tipo de vida nuevo y moderno y una educación conservadora, es decir, se creen liberados de una serie de tabúes sociales, pero su propia experiencia demuestra que no es así. De este modo, encuentran muy difícil el romper con los modelos de familia tradicional, que está en plena crisis, pero de la que no hay nuevas alternativas que funcionen. Aunque viven la democracia y han adoptado una ideología izquierdista, todavía conservan muchos de los modos de la etapa anterior, son incapaces de llevar a la práctica su ideología y caen, en muchos casos, en los mismos errores que critican: machismo, egoísmo, insolidaridad. En *Tigres de papel* se aprecia la superficialidad de estos “progres”, que lo son por moda, más que por pura convicción. En definitiva, pone de manifiesto el caos ideológico y personal de estos personajes.

La película transcurre en Madrid durante el periodo de las elecciones de 1977. Se centra en las experiencias y relación de Carmen, separada de Juan y con un hijo de cinco años y Alberto, también separado. La película comienza con un grupo de amigos, entre los que se encuentran Carmen y Alberto, que se reúne en la sierra madrileña para pasar el fin de semana. Nos muestran sus conversaciones, comentarios sobre la vida, su experimentación con las drogas, fundamentalmente, el fumar hachís o marihuana. A

partir de ese momento, Alberto comienza a ser parte activa de la vida de Carmen, llegando a comenzar una relación de pareja hacia el final de la película. El público conoce a todos estos personajes a través de su interacción y de sus conversaciones, en las que se plantean las cuestiones que les preocupan: las relaciones familiares, el sexo, la religión y la política.

El momento histórico cuando se realiza la película es crucial en la comprensión de la película. Por una parte, refleja el ambiente que se respira en la ciudad de Madrid en el periodo de la transición, sólo reconocibles por un público que comparte sus mismos referentes. Es por ello que es interesante como documento de un momento muy concreto de la ciudad. Por otra, se centra en el presente, dejando a un lado las consideraciones históricas de esta etapa. Colomo, al igual que muchos españoles, quiere olvidar el pasado franquista y opta por la nueva democracia del consenso.

El espacio es también fundamental en *Tigres de papel*. La ciudad de Madrid se convierte en espacio privilegiado para recoger las ideas de cambio de este periodo, lugar de negociación de la nueva España. Madrid les proporciona un espacio de libertad para llevar a cabo y disfrutar de las recién estrenadas libertades, pero también es testigo de las contradicciones y conflictos que se producen, en parte, por la rapidez con la que se producen esos cambios. Ni la ciudad ni sus ciudadanos son capaces de asimilarlos. Es significativa la elección de espacios de interior para tratar las cuestiones privadas (las casas de Juan y Alberto fundamentalmente) y los pocos exteriores, para presentar el clima político del momento. De hecho, se recogen imágenes reales de un mitin político en Villaverde, el extrarradio madrileño, barrio obrero, reivindicativo, de conexiones con la izquierda.

Uno de los aspectos donde se aprecia el cambio es en las relaciones personales. Hay una mayor libertad sexual, tanto en la elección de las parejas, como en las opciones. No en vano es sólo después de la muerte de Franco que se legaliza el divorcio. *Tigres de papel* recoge esta novedad, mostrándonos la situación de Carmen y Alberto. Aunque ya es común la separación de las parejas, todavía se está negociando su praxis. Así, ella tiene que vivir con sus padres para poder mantenerse y Alberto se ve forzado a un acuerdo original con su ex-mujer, cada uno habita su piso común una semana. Muestra de forma humorística que no se han normalizado estas nuevas estructuras familiares. Lo interesante de esta película es que exponen en la pantalla esas contradicciones y conflictos de la vida privada, consecuencia de la nueva situación política del país, de forma que el público puede identificarse.

Hay insistencia en la cotidianidad del uso de drogas y alcohol entre los jóvenes. Aunque todavía se percibe como algo privado y prohibido, que se hace en las casas particulares, es también un acto social, que conlleva una alta dosis de experimentación. Tras una primera escena del visionado de diapositivas de un viaje al extranjero (los jóvenes madrileños ya tienen libertad y los recursos económicos para viajar al extranjero), un pequeño grupo de cuatro personas se encierran en un cuarto a fumar marihuana. El acceso a drogas representa la modernidad, la libertad, la diversión, pero no todos están preparados. A uno de ellos le sientan mal y acaba vomitando y enfermo toda la noche. Los encuentros entre todos los personajes van acompañados del consiguiente acto de beber alcohol o en los momentos de más intimidad de drogas, usualmente canutos, típico de los progres.

El ambiente político del momento se aprecia tanto en el espacio privado de los

amigos o conocidos, en donde es común discutir las cuestiones políticas y éticas que se están planteando a todos los niveles (se habla de comunismo, de religión, de libertad), como también en el espacio público, en las calles, donde se ofrecen mítines políticos (se incorporan imágenes reales de un discurso, como mencionamos anteriormente) o la pega de carteles. La política se presenta como algo cotidiano que forma parte de la vida privada de los protagonistas, presente en las conversaciones de los protagonistas. Hay, por lo tanto, una tentativa de eliminar la separación entre vida privada y vida pública, ejerciendo, por un lado, el derecho a intervenir en la vida cívica y pública, imposible bajo el franquismo, y por otro lado, rechazando la hipocresía “burguesa” que separa los valores y comportamientos privados de los públicos. Al igual que muchos madrileños de ese periodo, Juan, Alberto y Carmen se sientan a hablar de política, de libertad, de sexo, normalmente en la casa de Juan. Es importante también que se pueda hacer en público, porque es algo muy reciente. Todavía se hace en clandestinidad la pegada de carteles y es un acto peligroso, como se demuestra en el ataque de un grupo de extremistas de derechas en el momento en el que lo están realizando. Aunque es una película en la que hay una gran concienciación política, no incluye un análisis político de la época. No obstante, la inclusión de esas escenas es muy significativa en ese momento porque la democracia no estaba consolidada todavía, ni siquiera se había aprobado la constitución. Era un momento de gran incertidumbre y de enfrentamiento entre la derecha política, que no quería dejar el poder y la izquierda, que busca alcanzarlo. Los jóvenes madrileños van por delante de la política y ya están haciendo uso de sus derechos a la libertad de expresión y pensamiento.

El tratamiento de los temas políticos se hace con cierta dosis de humor y de

ironía, como se muestra en el propio título de la película, en la que se califica de tigres de papel a los protagonistas (haciendo alusión a la frase de Mao, respecto a que el imperialismo y las fuerzas reaccionarias son tigres de papel). Por otra parte, se pone en evidencia la falta de coherencia política de los personajes y la superficialidad de sus principios. Así, Juan se esconde en una cabina de teléfonos cuando ve peligro en la escena de la pegada de carteles, evitando el enfrentamiento con los jóvenes fascistas que vienen a pegarles y dejando a sus compañeros solos. Y en el caso de Carmen, se ve que quiere ir al mitin político, fundamentalmente porque hay una verbena. Por su cuenta, Alberto está en proceso de aprendizaje, a través de las conversaciones con Juan, pero también por sus lecturas. Sus planteamientos ideológicos dejan de importarle cuando interfieren con su vida personal y su comodidad. Al final de la película, reivindica sus derechos sobre su piso compartido con su ex-mujer cuando se cansa de tener que buscar donde dormir cuando le toca el turno a ella: “Ya estoy harto, ésta es mi casa, el contrato está a mi nombre. Si no te gusta te vas y si te vas, te denuncio por abandono conyugal.” Miguel, la pareja de su ex-mujer verbaliza lo contradictorio de su reacción: “¿Este tío no era tan progre?”

En esta película se proyecta y presentan en la pantalla situaciones nuevas, que reflejan los cambios que se están produciendo en la sociedad de la transición, pero que pertenecen a la vida privada, hecho que normaliza esos actos y les da cotidianidad, los autentiza, los legaliza de alguna manera. Aunque el espacio donde tiene lugar la película es la ciudad de Madrid, son pocas las imágenes de exteriores (limitadas a algunos recorridos en coche, escenas de mítines políticos o la pegada de carteles). Esta elección refuerza el interés por los cambios que se están produciendo en el ámbito privado, aunque

la política esté muy presente en sus vidas, como se aprecia en sus conversaciones y sus actos cotidianos. Más que los principios ideológicos, les interesan las repercusiones de la política en sus vidas y la conexión entre los dos.

2.2.2 *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978) de Fernando Colomo

Como *Tigres de papel*, *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* es una película muy del momento que recoge las preocupaciones y tensiones del periodo, las contradicciones. Cuenta la relación sexual entre un cantante *punk* y una peluquera, Rosa, separada de su marido, antiguo policía de ideología fascista, a quien termina asesinando tras años de maltrato y abuso sexual. El desarrollo de la historia queda interrumpido por escenas musicales del grupo musical Burning, de la *movida*, así como por otras escenas de la sociedad contemporánea.

Al igual que sucede con *Tigres de papel*, es una película urbana, localizada en Madrid. Asimismo, también pretende reflejar la realidad cotidiana de sus habitantes y para ello incluye escenas de acontecimientos contemporáneos como el desalojo de una familia de su vivienda por parte de la policía y los bomberos o la manifestación en contra de la especulación del suelo por parte de unos niños y su profesora. Ambas situaciones no tienen una relación directa con la trama ni hacen avanzar la narración, pero nos hace más fácil la identificación con los personajes que presencian esos hechos. Los espectadores reconocen esas situaciones vividas en la película como propias, al ser parte de su experiencia ciudadana. El espacio público se convierte en espacio de disensión y lucha, entre los nuevos españoles y las fuerzas del orden público. Aunque se aprecia la tensión y, en algunos casos, arbitrariedad y violencia con la que actúan, podemos percibir cierta resistencia. Durante el desalojo, los vecinos se agolpan en la calle para protestar ante esta

situación. De hecho, Tony, el cantante punk protagonista, es detenido por la policía por increparles. Poco después, será puesto en libertad, previo pago de una multa. La gente, como también dirá el protagonista de *Carne trémula*, ha perdido el miedo a salir a la calle y se enfrenta a la irracionalidad e injusticias sociales. En esta línea se encuentra la escena de la manifestación. Los niños salen a la calle para protestar, “¡Queremos parques, no rascacielos! ¡Contra la especulación, defender la educación!” Una vez más, se aprecia la oposición abierta a la política urbanística del momento, el desarrollismo, pero en este caso son unos jovencísimos ciudadanos los protagonistas. De esta manera, Colomo recoge la importancia y fuerza de las asociaciones vecinales durante el tardofranquismo, que perderán parte de su poder en los años de la transición. En este momento de la película se introduce un elemento irónico y humorístico. El policía pide refuerzos (“dos lecheras y un canguro”) para enfrentarse a esta “revuelta popular”. También se ridiculiza el posicionamiento de derechas en estos tiempos de cambios políticos hacia la democratización. El hijo de la protagonista, Jorgito, de ocho años, quien comparte la ideología fascista de su padre, se niega a manifestarse y es criticado por esta razón. Los otros niños corean: “¡Jorgito, esquírol!” Y por si hay alguna duda, la amiga de Rosa le dice: “Tu hijo va para facha⁴³”. A lo largo de la película, se explota el binarismo entre el viejo y el nuevo orden, la derecha y la izquierda, lo moderno y lo tradicional. Este suceso termina de forma positiva, al conseguir, con sus protestas, la paralización de la construcción y el deseado y necesario parque. Estas escenas cumplen una doble función: como comentario o reflexión de la realidad socio-política y como crónica del momento,

⁴³ El término “facha” se usa como insulto para referirse a alguien de ideología fascista o de derechas

testigo de la historia que se escribe a diario.

La ciudad de Madrid aparece como espacio privilegiado para recoger las ideas de cambio de este periodo. Uno de los aspectos que se está renegociando durante la transición es el espacio al que pertenecen hombres y mujeres. Tradicionalmente los hombres han controlado el espacio público y las mujeres, el privado. Sin embargo, esto empieza a cambiar y plantea conflictos y contradicciones. Así, Rosa es la dueña de una peluquería y la que gana el dinero de la familia. El ex-marido invade este espacio para quitarle el dinero a Rosa, a pesar de que están separados⁴⁴. Sin embargo, esto es percibido de forma negativa por su entorno, lo que muestra que ya se están introduciendo cambios en este terreno. Su mejor amiga y vecina le increpa a Rosa: “¿Vas a dejar que te siga chuleando?” Las clientas de la peluquería son en su mayoría amas de casa tradicionales, que usan este espacio femenino para comentar la nueva España. Una de las clientas comenta sobre los problemas de delincuencia en la ciudad y afirma: “Antes no pasaban estas cosas. Ya no salgo de noche.” El tema de la inseguridad ciudadana es uno de los temas favoritos de los partidarios de la dictadura, que siempre ponen de ejemplo el orden y la seguridad durante el franquismo. Aquí se presenta esta postura de forma humorística. Por contraste, las chicas que trabajan en la peluquería para Rosa, son jóvenes modernas. Una de ellas es novia de uno de los componentes del grupo musical “El eructo” y la que permite que Rosa tenga acceso a ese mundo ajeno a ella. El cantante del grupo, Tony, va a la peluquería a “lavar y marcar” y esto es percibido también como una intrusión. Por si hubiera algún tipo de dudas, al ir a pagar, atraca a todas las clientas

⁴⁴ El divorcio sólo se legaliza en 1981.

de la peluquería para poder hacerlo. Explota humorísticamente la idea de que todos los jóvenes modernos son delincuentes. Sorprendentemente, Rosa es atraída por este comportamiento, y decide invitarle. Posteriormente irá a verle actuar y le invita a su casa para tener relaciones sexuales con él. Ella será la que toma la iniciativa en ese terreno, aunque se muestre todavía muy sumisa en otros aspectos de su vida. Esa escena contrasta con la inmediatamente anterior en su cocina, en la que su ex-marido la viola amenazándola con una pistola. Ella llora y le increpa “Yo no soy una puta. ¡Qué vergüenza!”. A pesar de la aparente liberalización sexual de la protagonista, las consecuencias de su acción son trágicas: su marido le quita los niños. La única forma de recuperarlos es volver a ser una esposa sumisa, obediente y tradicional. Rosa lo hace, pero es consciente de la imposibilidad de mantener esa farsa por mucho tiempo y se ve forzada a asesinarlo. Es interesante la elección del lugar para su asesinato: la peluquería. Es allí donde Rosa controla la situación y puede llevarlo a cabo. Además introduce un elemento cómico al desarrollo de la trama, más melodramática y con tintes de cine negro. Rosa lo ata al secador de pelo, lo electrocuta con champán, lo mete en el maletero de su auto para deshacerse del cuerpo del delito en un descampado de una obra, casualmente la que había llevado a la protesta vecinal. Sorprendentemente, no será castigada por su acción, validando su actuación, y pudiendo seguir con su vida. Termina la película con la escena con la que empezó, la actuación del grupo musical, pero ahora Rosa puede disfrutarlo sin preocupaciones, como muestra el beso final al cantante. La *movida* tiene una visión utópica, permite, no sólo dejar atrás la historia de España, sino también el pasado personal. La nueva ciudad brinda la posibilidad a Rosa de rehacerse y emprender una nueva vida, de espaldas a su pasado.

Es precisamente la inclusión de los conciertos del grupo musical *Burning* (*El eructo* en la película), uno de los aspectos más interesantes de esta película, que de alguna manera conecta con las películas de Pedro Almodóvar por documentar la *movida*, específicamente, el mundo musical. La canción que da título a la película explica parte del argumento y conflicto del film:

¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?
¿Qué clase de aventuras has venido a buscar?
Los años te delatan, nena, estás fuera de sitio,
¿Vas de caza? ¿A quién vas a atrapar?
Mujer fatal, siempre con problemas.
Intentas atraparme, pero he aprendido a volar.

Se plantea un conflicto generacional entre los jóvenes veinteañeros que comienzan a disfrutar las nuevas libertades tras la muerte de Franco y los mayores que todavía están atrapados en la mentalidad y costumbres con los que fueron educados. Rosa rechaza su pasado, su mentalidad y se siente atraída a ese nuevo mundo, que simboliza la libertad, pero le es difícil integrarse a él, lleva consigo su bagaje cultural y sus contradicciones. En *Tigres de papel* ya se había puesto de manifiesto el conflicto por el que pasan las generaciones atrapadas entre esos dos mundos, pero no se habían presentado las generaciones más jóvenes que viven ajenas al pasado y disfrutan sin complejos de su presente. El mundo de la *movida* presenta, a su vez, su propia problemática, como se estudió en el capítulo anterior, que no aparece reflejado en *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* La ciudad de Madrid y especialmente el mundo de la *movida* madrileña proporciona a Rosa y a los jóvenes, en general, la posibilidad de dejar atrás la historia de España y su propio pasado.

2.2.3 Ópera prima de Fernando Trueba (1978)

La primera película de Fernando Trueba cuenta la historia de amor entre Matías y

su prima que vive en Ópera. Al igual que *Tigres de papel* y *¿Qué hace una chica*, esta obra de bajo presupuesto transcurre en Madrid, a finales de los años setenta (1978). Su protagonista es un joven de 26 años, divorciado y pasota (descreído ante el presente). Su actitud ante la vida es característica de los jóvenes de la transición, quienes personifican las contradicciones de este periodo. Matías es un personaje confundido y perdido entre dos épocas, es un progre intelectual de los sesenta, que, sin embargo, encuentra dificultad en aceptar los nuevos códigos de actuación de los setenta en todos los ámbitos (sexo, drogas, música, familia). Tras un inicial momento de euforia y optimismo ante la llegada de la democracia se pasa al desencanto. Lo más destacado de la película son los diálogos, en su mayor parte dominados por Matías. Su actitud contrasta con la de Violeta, su prima de dieciocho años, emancipada, liberada, pacifista, vegetariana e idealista. A diferencia de las películas de Fernando Colomo, cabe destacar que Trueba prescinde de toda alusión directa a la política. El interés principal es presentarnos los cambios que se están produciendo en el ámbito privado y mostrar cómo los ciudadanos no han sabido o no han podido adaptarse a esos cambios, produciendo confusión y conflicto.

La acción comienza en la plaza de Ópera en el centro de Madrid, donde se produce el encuentro entre los dos primos, ajenos al ambiente político intenso de la calle, llenos de pintadas y carteles políticos. No se habían visto en mucho tiempo, desde los tiempos en que Matías inicia en el sexo a una joven Violeta de quince años. Desde su encuentro fortuito, Matías llama a Violeta y comienzan una relación. Las primeras semanas transcurren sin grandes sobresaltos. Matías se muda con Violeta y viven felizmente, él escribiendo su novela, ella con sus ensayos musicales.

Destaca el contraste entre las escenas de interior, principalmente en la buhardilla

de Violeta, donde se desarrolla la historia de amor entre los primos y los exteriores, por toda la ciudad, que nos muestra el otro mundo de Matías, su trabajo, su amigo León y su relación con su ex-mujer e hijo. El espacio privado e íntimo del hogar se reserva para las relaciones personales con Violeta. Sin embargo, esta relación no es necesariamente tradicional. Violeta y Matías son primos y como ellos mismos comentan: “Esto, además de ser una guarrada, es ilegal”, “¿Sabes que me encanta lo que estamos haciendo? Me encanta el incesto” La transición a la democracia abre una nueva etapa de libertades en el país, entre las que destaca la liberación sexual. Violeta, representa la nueva mujer española, emancipada, independiente y liberada de prejuicios, aunque todavía muy ingenua. Al igual que muchos jóvenes de su generación, marcha a la gran ciudad para seguir sus estudios, en su caso de violín, en el Conservatorio. Madrid se convierte, por tanto, en un escenario privilegiado de liberación y de conocimiento. Respecto al sexo, es significativo que sea ella la que tome la iniciativa. Violeta se desnuda ante la cámara y le pide que vaya a la cama con ella. Incluso en este contexto se sigue insistiendo en las diferencias generacionales y ella le comenta entre risas que él lleva los mismos calzoncillos que su padre. Lo que le gusta de él no es su hombría, de hecho, su primer intento de realizar sexo no es satisfactorio, sino que la haga reír, a pesar de que sus posiciones ante la vida son radicalmente diferentes. No en vano, la transición es un periodo de consenso, de negociación. En sus múltiples conversaciones podemos apreciar cómo Matías se burla de Violeta por ser vegetariana, por su gusto musical, por su atracción por los viajes. Sin embargo, confiesa estar enamorado de ella y sentir algo especial, teme perderla. Violeta no parece muy afectada por sus comentarios, excepto cuando ataca a su amigo y compañero de estudios, Nicki. Esta tensión llega a su punto

más álgido cuando Matías, presa de los celos, les increpa mientras ellos practican: “Abrázala, bésala, no te reprimas. Estoy harto de jugar este juego. Estoy harto de este rollito”. Violeta se reafirma en su posición como mujer independiente y con poder y dice: “Yo no necesito a nadie que me elija mis amigos y me controle” Efectivamente ella continúa su amistad con Nicki, a costa del distanciamiento con Matías, e incluso sigue adelante con su plan de marchar a Perú de vacaciones con él. Sorprendentemente, el día que va a emprender su viaje, ya estando en el aeropuerto de Barajas, cambia de idea y vuelve a Madrid. Tras un día de desencuentros y búsquedas se acaba la película besándose y abrazados en la plaza de Ópera, donde comenzó la película y se produjo su primer encuentro. Aunque se presenta como un triunfo del amor, no está muy claro cuál es la posición en la que queda la mujer en este conflicto.

El espacio público, a lo ancho y largo de la ciudad, está reservado al mundo al margen de Violeta. El Madrid que se nos muestra es dinámico, en movimiento, enfatizado por el uso de los coches, que trasladan al protagonista por toda la ciudad. Matías y León realizan actividades modernas, de la nueva España, como diversos deportes al aire libre, reman en el Retiro o corren en el campus de la universidad Complutense. Se contrastan las diferentes posturas de estos dos personajes ante la vida, presentando un contrapunto entre el recuerdo nostálgico del pasado de Matías y la aceptación del mundo capitalista, materialista de León: “Desde que dejé el rollo intelectual, follo mucho más”, “Los tiempos han cambiado”, “Cuando oyen esto (refiriéndose al sonido de su moto) se deshacen”. Las conversaciones entre los dos amigos ponen de manifiesto que las actitudes sexistas de los hombres no han cambiado con la democracia, que muchos de los cambios, son meramente superficiales. Esta

denuncia también la hará Rosa Montero en su novela, *Crónica del desamor* (1979).

Los encuentros entre Matías y León vienen marcados por sus proyectos laborales. Son periodista y fotógrafo respectivamente. Su trabajo consiste en entrevistar a escritores y cineastas internacionales y de prestigio. Durante el periodo de la transición hay una gran atracción por todo lo moderno y extranjero, que se considera mejor que lo español. En la película se burlan de esta posición. En la primera entrevista a un escritor americano se incluyen expresiones soeces y vulgares. En muchos casos ciertos personajes se ponen de moda por saber manipular el mercado, ávido de sexo y lenguaje provocativo⁴⁵, no por verdadera valía. El aeropuerto, símbolo, de la apertura al extranjero, se presenta en una de las ocasiones como escenario de estas entrevistas. Es muy sugerente la entrevista de Matías y León a una cineasta de pornografía dura, Zoila Gómez, en un hotel. Este personaje, interpretado por Marisa Paredes, anticipa los personajes de las películas de Pedro Almodóvar. Ella es una mujer interesada en “vivir el momento”, moderna, superliberada, que habla sin complejos de sexo y lo lleva a cabo. La inclusión de estos personajes aporta el toque de humor característico de la *comedia madrileña* a la vez que son útiles para parodiar el tratamiento y abuso del sexo durante ese tiempo. Algo similar se produce con el tratamiento de las drogas. Se pone de manifiesto su cotidianeidad. Matías, todavía anclado en los sesenta, no se siente identificado con los jóvenes de los setenta y con muchas de sus prácticas. Al ser preguntado en la calle si tiene “chocolate para pasar” responde preguntando si tiene cara de traficante. Su agudeza verbal se salda con un ojo morado.

⁴⁵ Alusión a lo que sucede en el mercado español con el cine del destape, por ejemplo.

Los diálogos entre Matías y su hijo de cinco años y su ex-mujer nos presentan un nuevo tipo de familia que nace con la democracia: la de los divorciados. Matías recorre la ciudad en sus visitas semanales con su hijo, el parque del Retiro, los billares, el zoo de Madrid. Matías parece confundido en su papel de padre. A pesar de que critica y se burla de los nuevos tiempos, él reproduce esos comportamientos en su relación con su hijo, tratándole como un adulto, hablando de mujeres y de sexo con toda naturalidad. Su ex-mujer no aprueba ese comportamiento porque afecta negativamente al niño y eventualmente prohibirá que se vean. Una de las grandes diferencias entre la *comedia madrileña* y las películas de Almodóvar es que en las primeras se presentan estas nuevas situaciones de la vida cotidiana y de las relaciones familiares, consecuencia directa de las libertades recuperadas con la democracia. Las propuestas de Almodóvar son mucho más extremas (incesto, homosexualidad, sexo en grupo) más minoritarias, aunque no elitistas.

Lo más interesante e innovador de estos filmes es escoger el contexto y personajes urbanos de clase media para presentar e ilustrar los cambios que se están produciendo en el país. En ellos se afirma que la historia que interesa no es la que escriben los políticos, sino la de la gente normal y corriente. A los ciudadanos les preocupan los problemas personales: las relaciones, la familia, el trabajo. Tras casi cuarenta años de dictadura, quieren pasar página a la historia y centrarse en su presente y futuro, al margen de la política.

2.3 El Madrid de Pedro Almodóvar: la ciudad posmoderna

Marvin D'Lugo llama la atención respecto a la importancia de la ciudad de Madrid en la filmografía de Almodóvar, destacando que se convierte en protagonista

implícita en casi todos sus trabajos⁴⁶. D'Lugo considera que la ciudad de Madrid es vehículo de la fuerza cultural y del cambio social de la época. Madrid se presenta como la afirmación de la existencia de una nueva identidad cultural en España, urbana y transgresora, muy diferente de la del cine franquista, más rural. Las instituciones y valores tradicionales se cuestionan en sus películas, presentando la religión, la familia, la sexualidad de forma novedosa, incorporando y asumiendo nuevos valores. Al hacer esto, se produce una desarticulación de mitos tradicionales de las instituciones ligadas al franquismo o se incorporan estereotipos españoles resignificados: “The city is regularly imaged as a cultural force, producing forms of expression and action that challenge traditional values by tearing down and rebuilding the moral institutions of Spanish life: the family, the church, and the law” (D'Lugo, 125). El Madrid de Almodóvar se nos muestra como contrapartida a la exaltación del mundo rural como locus amoenus, tan habitual durante el franquismo en películas como *Surcos* (1951) de Nieves Conde⁴⁷. Los personajes de las películas de Almodóvar reconocen la ciudad como el lugar de liberalización de los códigos sociales y sexuales patriarcales, identificados con el franquismo, es decir, la ciudad se presenta como espacio / lugar de deconstrucción, de subversión de categorías tradicionales. Resumiendo, en las películas de Almodóvar se produce una apropiación y reconstrucción de los valores culturales franquistas de la familia, la iglesia, la policía para mostrar la nueva España.

⁴⁶ Ver “Almodóvar’s City of Desire” de Marvin D'Lugo para un estudio del papel de la ciudad de Madrid en las películas de Almodóvar hasta *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

⁴⁷ Camila Loew y Antonio Luna también destacan películas que subvierten esa imagen de paraíso rural de forma más metafórica como en *La caza* de Carlos Saura (1965), *El espíritu de la colmena* de Erice (1973), *Furtivos* de Borau (1975) o más modernas como *Vacas* de Medem (1990).

A su vez, se produce una identificación de la ciudad de Madrid con España. Diversos autores⁴⁸ coinciden en señalar que las películas de Pedro Almodóvar son exponentes de los cambios en la imagen de España a nivel internacional durante el posfranquismo. Allinson dice que “Madrid, además de su capital, es el espejo de la transformación de España” (Allinson, 150). Es posible establecer esta identificación o paralelismo entre la historia de España y su evolución fílmica porque sus primeras películas, y con anterioridad, sus primeros cortos, se realizan durante los primeros años de la transición a la democracia y continúan hasta la actualidad, es decir, se desarrollan en los años de los cambios sociales, políticos, económicos y culturales de los años ochenta y noventa, cubriendo los últimos 25 años de historia. Las películas de Almodóvar marcan la ruptura cultural de España con la dictadura y la represión, a pesar de que él y su generación se han definido como apolíticos y antihistóricos (no en vano paradigmas de la nueva España posmoderna). Almodóvar encarnaría la nueva España posfranquista, la representación de la nueva nación (Smith, 2). La identificación de Almodóvar con la España posfranquista se debe en parte también a que es el único autor auténtico que emergió en los años 80, con una tremenda proyección internacional: “Almodóvar was the one true auteur to emerge in the 1980s and a regular source of high-profile new product” (Smith 1994: 5). En la prensa española se le reconoce como la “única incorporación verdaderamente original al cine español de los años ochenta” (*La Vanguardia*, 18 de mayo, 86). Además, la enorme popularidad y repercusión de su cine en el extranjero hace que ésta sea básicamente la principal imagen que se tiene de España, llegando a

⁴⁸ Marsha Kinder, Marvin D’Lugo, Mark Allinson, Antonio Luna, Jean-Claude Seguin, Camila Loew y Anna Pasqualina Forgiere entre otros.

modificarla y creando, según Marsha Kinder un nuevo estereotipo de país, joven, divertido y moderno. El éxito mundial de Pedro Almodóvar pone de manifiesto el importante papel jugado por los medios de comunicación en la construcción de la identidad nacional.

I think my films are very contemporary. They represent more than others, I suppose, the New Spain, this kind of new mentality that appears in Spain after Franco dies, especially after 1977 till now. Stories about the New Spain have appeared in the mass media of every country. Everybody has heard that now everything is different in Spain, that it has changed a lot, but it is not so easy to find this change in the Spanish cinema. I think in my films they see how Spain has changed, above all, because now it is possible to do this kind of film here. (Marvin D'Lugo: 2006, 131/2)

Es interesante comprobar que el cine de Almodóvar, considerado *underground* en su primera fase, se haya convertido en referente de la identidad nacional en el extranjero. Más que reflejar la identidad nacional, sus películas han sido instrumentales en la construcción de la imagen española durante los años ochenta y noventa. Por el éxito y proyección que el cine de Pedro Almodóvar ha tenido a nivel nacional e internacional se puede afirmar que sus películas han ayudado o contribuido a construir la imagen de la ciudad y del país.

La nueva imagen que se presenta de Madrid es la de la ciudad posmoderna. Este movimiento también tiene una influencia en el cine de Almodóvar, que contribuye a su vez a esa imagen de la ciudad. Destaca la mezcla de estilos, el kitsch, el uso de fuentes nacionales e internacionales. Por una parte, se inspira en el cine de Hollywood, pero conserva una perspectiva más europea, “un escepticismo más intelectual, una distancia marcada por la ironía y la autorreflexión” (Allinson, 277). Las primeras películas de Almodóvar tenían esa revisitación del pasado, “propia del posmodernismo”, dentro de una estética pop-punk y kitsch, de mal gusto. Asimismo, se puede apreciar una mezcla de

elementos populares de la cultura de masas y otros de “alta cultura”, que le han valido para ser considerado un director de cine de autor. El origen de Almodóvar, de pueblo, donde las tradiciones populares y religiosas se mantienen muy vivas, incide en sus películas, muy vinculadas a tradiciones y costumbres populares. Según Peter William Evans, las muchas alusiones forman parte de una estética posmodernista, cuyos referentes vienen también de la música (clásica, boleros, pop, etc.), la pintura, la literatura (los dramaturgos cómicos como Miguel Mihura y Poncela), los tebeos y la prensa de moda (Evans, 155). El uso de la parodia en sus películas para cuestionar la identidad nacional, los valores e instituciones tradicionales contribuyen a su rótulo de posmodernista también.

La presencia de la ciudad en la filmografía de Almodóvar no se limita a mero escenario sino que participa activamente en la narración, formando parte de la trama. La imagen que presenta de la ciudad de Madrid va a cambiar dependiendo de la película y evoluciona en paralelo a la historia de la ciudad. Los espacios que nos presenta en sus diferentes filmes son emblemáticos de la ciudad como son el caso de El Rastro, la puerta de Alcalá, la plaza Mayor, el cementerio de la Almudena o las torres Kío o más anónimos pero igualmente reales y reconocibles por los madrileños o conocedores de la ciudad como son sus edificios, calles, túneles, aeropuerto y mobiliario urbano. Todos estos espacios dan autenticidad y realismo a los filmes. Otro elemento urbano recurrente en la filmografía almodovariana y que requiere especial mención es el transporte, integrado absolutamente en las narrativas de las películas. El transporte juega un papel crucial en la vida de la gente que vive en la ciudad y aparece reflejado en las películas de Almodóvar que incluyen múltiples recorridos por la ciudad en taxis, automóviles, autobuses, motos

etc. Nos permite tener acceso a diferentes mundos dentro de la misma ciudad, al mismo tiempo que enfatiza la libertad de movimientos y la movilidad de sus ciudadanos, tan cruciales en su filmografía y en la nueva España. En todos casos, nos ofrece una visión de la ciudad posmoderna, con un énfasis en mostrarnos los cambios que ha experimentado Madrid en su fisonomía, sus calles, sus lugares de ocio, así como las diferentes actitudes de sus ciudadanos. A pesar de que en casi todas las películas de Pedro Almodóvar el papel de la ciudad, y en particular, de Madrid es trascendental he elegido dos para estudiar su impacto. La primera es *Laberinto de pasiones*, porque documenta y recrea la movida madrileña. La segunda es *Carne trémula* porque es en la que más directamente trata el cambio que ha experimentado la ciudad de Madrid desde la muerte de Franco, a una ciudad posmoderna; de alguna manera, es la más política de sus películas.

2.3.1 *Laberinto de pasiones*

Laberinto de pasiones se presenta en el Festival de San Sebastián en septiembre de 1982 en la sección oficial y luego en Madrid en los cines Alphaville a finales del mismo mes. Pronto se convierte en película de culto en los circuitos independientes, al igual que ocurrió con su primer film, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. La crítica aparecida en la prensa al estreno de la película es variopinta. Desde “catálogo de perversiones y barbaridades”, “película para incondicionales”, “creativo pero sin lógica interna” (*Ya*, 46) a “mayor valedor cinematográfico de cierta heterodoxia estética, especialmente cercana a las últimas generaciones jóvenes madrileñas” (*El País*, 25 abril 1982). Aunque hoy en día se aprecia *Laberinto* por su contribución documental de la *movida*, ni la película, ni el fenómeno eran aceptados o reconocidos en ese momento. Es posteriormente, hacia 1984 cuando el fenómeno estaba en su ocaso. Almodóvar admite

que es una película muy ecléctica, donde se funden varios géneros, como la comedia, la acción, el musical, la crónica realista, la película romántica⁴⁹. Estas elecciones las realiza de una manera instintiva, por su falta de educación académica, no tanto por seguir los principios del posmodernismo, en boga en aquel momento (Strauss, 39).

Cuenta las andanzas del príncipe heredero de Tirán, Riza Niro, que viaja a Madrid, atraído por la fama de la ciudad. Allí se enamora de la ninfómana Sexilia⁵⁰; tiene relaciones sexuales con un integrante de un grupo islámico; es perseguido por su ex madrastra Toraya, quien curada de su infertilidad, quiere tener un hijo con él para vengarse del Sha que la repudió. Su historia se entrelaza con la de muchos otros personajes como Queti, la hija del tintorero, cuyo padre la viola por confundirla con su madre, el padre de Sexilia, un bioginecólogo famoso que investiga sobre la inseminación artificial, la psicóloga argentina que trata a Sexilia por su fobia por el sol, los dos grupos de música pop, uno de chicos y otro de chicas, que acaparan la admiración de sus fans en su ciudad, así como las historias de amor que surgen entre ellos.

El mayor acierto de la película sería esa inclusión de tipos de la época, que

⁴⁹ También se establece “un nexo entre la cultura popular española con las comunidades de gays y travestidos” (Gallero 1991:248). En esta línea, Yarza (1999:7) señala que la cultura del *camp* sirve para liberar a la cultura pop de la época de Franco de la ideología fascista, usando parodias para volver a apropiarse de la iconografía tradicional española” (Allinson, 29). *Laberinto de pasiones* sería una comedia disparatada, con mucha acción y muchos personajes, es una película muy pop: “*Laberinto* es la película más *pop* que se ha hecho nunca. Es pop puro, glorificación del mal gusto de lo cotidiano elevándolo a la categoría de algo artístico” (Vidal, 49), a la vez que un “tipo de película histórica muy kitsch, como *Sissi emperatriz* (E. Marischka, 1956)” (Strauss, 37), pero vista a través de la prensa sensacionalista y absurda. De hecho, está inspirada en el Sha de Persia (todavía en el trono) y su exmujer Soraya (citado por Frederic Strauss, *Pedro Almodóvar, un cine visceral*), ambos personajes claves de las revistas del corazón, que se convierten en el emperador de Tirán y en Toraya en la película.

⁵⁰ La historia de amor entre Sexilia y Riza puede interpretarse como de cuento de hadas: conoce a un príncipe árabe, perseguido por un grupo de islamistas y acosado por la ex-emperatriz Toraya y se enamoran.

resumen lo que fue la *movida madrileña*, tanto la parte moderna musical, como la más kitsch de revistas del corazón, de recetas y consultorios de belleza. Al tratarse de una película coral, con muchos personajes le permite retratar muchos ambientes de Madrid (Boquerini, 44). Los personajes entremezclados dan más sensación de locura, de velocidad, de disparate.

2.3.2 Madrid: ciudad posmoderna (espacio de diversión, transgresión y libertad)

Laberinto de pasiones parte de la tesis de que Madrid, en el año 79, es la ciudad más divertida del mundo, la más moderna: “En aquel momento eso no se decía pero se pensaba. Se pensaba que Madrid era el centro del universo. En la película eso se expresaba verbalmente por primera vez. Era una broma, pero la gente se lo tomó en serio” (Almodóvar, citado por Vidal, 35). A pesar de que se hace paródicamente, pone de manifiesto el nuevo cambio de actitud ante la ciudad o la apreciación de que la ciudad ha cambiado desde la muerte de Franco. La idea de que Madrid está de moda porque es una ciudad muy divertida no es original de Pedro Almodóvar. Aparece en muchos artículos sobre la ciudad de Madrid en diversas revistas y periódicos, como se analizó en el capítulo 1. Así por ejemplo, en la emblemática revista de *La Luna de Madrid* se erige a Madrid como símbolo de la postmodernidad en su primer número de noviembre de 1983. Esta revista aparece casualmente en la escena de la terraza de *Laberinto*, cuando el protagonista, Riza, está leyendo varios artículos alusivos al argumento del film. De alguna manera, da credibilidad a la revista y a la idea que recoge. Por otra parte, el propio Almodóvar reconoce parodiar, en parte, esa moda periodística en que se glorifica a Madrid, aunque insiste en que en ese periodo concreto de la historia de Madrid hay una gran creatividad en la ciudad, la gente se divierte y hace cosas que no se hacían durante

los años del franquismo, es decir, el ambiente de la ciudad es liberador y propicio a la producción artística. Es por esa razón por la que *Laberinto de pasiones* es un referente importante de ese periodo histórico de la ciudad de Madrid, porque “encajaba mucho con la liberación que sentía Madrid en ese momento” (Strauss, 43). Según Nuria Vidal, esta película “resume lo que era “ser moderno” en Madrid” (33). En este momento histórico, lo más importante para la mayor parte de la población, especialmente los jóvenes, es ser moderno, integrarse a Europa, dejar de ser diferentes: “Indeed, it is in its very insistence on modernity, its refusal to contemplate the psychic, cinematic, or political past, that the film’s historical dimension is to be found” (Smith, 34). Al igual que ocurría en la *comedia madrileña*, la insistencia por mostrar este presente, muestra una voluntad de olvido colectivo de la etapa anterior. Lo moderno es todo aquello alejado de los principios y valores de la dictadura franquista. Es por ello que los protagonistas de *Laberinto* se identifican con estereotipos asociados con lo posmoderno y la movida: consumo de drogas y alcohol, experimentación sexual, disfrute de libertades al margen de moralismos. Incluye la cultura callejera de la época, si se quiere, llevada al extremo. El sexo, las drogas y el alcohol se convierten en algo cotidiano, lúdico y accesible. Todo el mundo parece consumirlas de una forma abierta, a veces descontrolada, pero sin complejos y juicios de valor. Supone una trasgresión del orden establecido, un shock y escándalo: “With its frequent explicit referents to sex, drugs, and pop music *Laberinto de pasiones* set itself up as marginal, implacably opposed to the timorous mainstream of Spanish film” (Smith, 32). Es una película que resulta, si no subversiva, al menos muy provocadora e irreverente. Almodóvar dice que es al menos tan “amoral” como *Pepi, Lucy y Bom* (Vidal, 51). Es esencial que aparezcan los espacios de moda de Madrid y el

movimiento porque ejemplifican la *movida*. De hecho, ser moderno, es ser parte de la *movida*. El propio Almodóvar admite que es producto de la *movida* aunque no le guste el nombre⁵¹. La *movida* aparece como canalización de la trasgresión que se está produciendo en este momento. Es un fenómeno socio-cultural que ayuda en la creación/construcción de la identidad madrileña.

Hay múltiples ejemplos de lo que significa ser moderno en *Laberinto*. Destaca el personaje de Fabio McNamara por ser el más extremo. En su primera aparición en una terraza de moda se reproduce la forma de hablar de esta época de los punkies, tribu urbana a la que pertenece, y se insiste en sus focos de interés: el fácil acceso al sexo, a las drogas y al alcohol. Habla de “tomar drogas y alcohol por un tubo, ¡qué overdose!” y liga pasando una nota: “Sí, me gustaría hacerte pheliz (Taylor) exta tarde”. Sorprende la naturalidad, facilidad y libertad con la que se tratan de esos temas, no sólo tabúes hace pocos años, sino prohibidos, así como la estética y ropa de los personajes, característicos de ese momento. Este mismo personaje es el protagonista de la grabación de una escena de sexo sadomasoquista con una taladradora. Sexilia también liga en su primera escena. Invita a todos los chicos a una fiesta con música, alcohol, drogas duras y videos porno y confiesa sin problemas su ninfomanía. Las salas de fiestas son también características del momento, en donde actúan los numerosos grupos de música. En esta ocasión el grupo que iba a tocar no puede: “por problema de drogas, tráfico ilegal de niños, trata de blancas y

⁵¹ Al ser preguntado sobre la *movida madrileña*, Pedro Almodóvar dice no saber muy bien a qué se refieren. Para él es una creación de los medios de información, aunque admite que hubiera un grupo de personas “gente que trabajamos en Madrid haciendo cosas muy modernas en unos años muy determinados, 1977-1982” (Vidal, 33). Fueron en esos años, los años de la UCD, cuando la ciudad cambió, en parte porque no había un gobierno fuerte en el país. Lo que unía a estas personas era que eran parte del mismo ambiente, iban a los mismos sitios y se divertían con las mismas cosas (Vidal, 34).

algunas cosas más”, pero lo solucionan con la actuación de Almodóvar. La letra de la canción *Gran Ganga* es también alusiva a las drogas: “cocaína, heroína, marihuana...” Todas estas escenas y toda la película tienen lugar en la ciudad de Madrid, en locales reales, poniendo de manifiesto el protagonismo de la ciudad dentro del fenómeno.

Madrid aparece como vehículo del cambio sociocultural de la época, como afirmación de la existencia de una nueva identidad cultural en España, más urbana y transgresora, muy alejada de la del franquismo, que cuestiona y subvierte los valores e instituciones tradicionales, como la familia, la religión o la sexualidad. En *Laberinto* se detienen particularmente en la familia y la sexualidad. Se subvierte el modelo de familia tradicional, científicamente, por medio de la experimentación en inseminación artificial y consiguientemente el nacimiento de niños probeta y, socialmente, por el fracaso de ese modelo de familia tradicional o la presentación de familias disfuncionales y el surgimiento de nuevos modelos familiares, no necesariamente mejores que los criticados. Esta actitud paródica de los discursos científicos, especialmente en relación a la sexualidad está cuestionando su autoridad. La experiencia de la maternidad se relativiza, pero también se burla de ella y se critica. Las razones que llevan a los padres y madres a tener hijos no son las adecuadas y les lleva al fracaso. Así la emperatriz lo hace por venganza o poder y una señora de la consulta del doctor (la azafata) para retener a su amante. La escena de la consulta del doctor es muy ocurrente, ya que aparte de una parodia de los doctores y la investigación, se está cuestionando la validez de uno de los pilares del franquismo y de la cultura española en general, la familia. La azafata, que ha logrado tener una hija gracias a un método de fecundidad, reniega de ese logro. Considera que la maternidad no es tan maravillosa como se cree y piensa que las personas deberían

pensárselo mejor antes de dar ese paso. Según Almodóvar, ese personaje está inspirado en la madre española, severa, agria, que refleja todas sus frustraciones en su hija (Strauss, 41).

Almodóvar se burla también del amor filial/paternal. Esto se lleva a un extremo con la familia de la tintorería. La madre abandona a su marido para marcharse con otro hombre, mientras que el padre confunde a su esposa fugada, con su hija, Queti, a la que viola “un día sí, otro no”. Esto se intensifica por el fácil acceso a drogas sexuales, especialmente afrodisíacos, que la hija intenta contener con antídotos. Efectivamente, se producen múltiples incestos: Riza se acuesta con su madrastra, Toraya, y Queti, transformada en Sexi gracias a la cirugía estética, con el padre de ésta (pero él no sabe que no es su hija). La familia de Sexilia, aunque es muy moderna, es también disfuncional. A pesar de que la comunicación es fluida y sin inhibiciones entre padre e hija, ésta siente “que a su padre no [le] importa lo que haga”. En definitiva, se parodia la paternidad y maternidad. En *Laberinto* se le concede más importancia a la amistad, que se muestra como un fuerte vínculo social, donde las familias son disfuncionales.

La ciudad, por contraste con la vida de provincias, es un lugar de liberalización sexual (donde es posible gozar del sexo), pero también es un espacio de cuestionamiento de códigos sociales y sexuales. Se admiten relaciones sexuales diferentes a las tradicionales. Sin embargo, estos logros en cuanto a la liberalización, no se analizan o comentan políticamente como sucedía en los filmes de la *comedia madrileña*, se introducen en la narración como si fuera socialmente aceptado y la norma. La frivolidad de la que hacen gala los personajes muestra su posicionamiento político.

En *Laberinto* se subvierte la tradicional representación de la sexualidad. Los

hombres aparecen como objetos de la mirada, tanto masculina como femenina. Tanto Sexi, como Riza, miran los paquetes y los culos de los hombres en su paseo por el Rastro, convirtiéndose éste, en un mercado sexual de hombres. Todos los personajes de *Laberinto* están movidos por el sexo.

El tema del sexo es crucial en la película y de mucho interés en la época como muestra el boom de las películas del destape. Lo interesante es que hay más sexo que desnudos solamente, a diferencia de lo que sucede en las películas del destape y además no se reduce a las mujeres. De hecho, los únicos desnudos integrales son de hombres en las escenas de sexo homosexual de Riza. Podría indicar que hay cierta subversión en cuanto al tratamiento de este tema en la película. En primer lugar las mujeres llevan la iniciativa en la mayoría de las relaciones, y en conjunto en la película son el motor de la historia, tienen capacidad de decisión, son fuertes, autónomas, activas, saben lo que quieren y cómo conseguirlo (Almodóvar, citado en Boquerini, 45); en segundo lugar el tipo de relaciones sexuales que proponen no son en ningún caso convencionales. Quizás sea este último punto el que ponga la diferencia con los logros de liberación sexual de las mujeres en las películas de la *comedia madrileña*. Violeta, por ejemplo, en *Ópera prima*, toma la iniciativa sexual con Matías, pero en todo lo demás es relativamente convencional. Volviendo a *Laberinto de pasiones* se trata abiertamente, sin ningún tipo de complejos, de relaciones no aceptadas socialmente, como de la homosexualidad, sexo en grupo (Sexilia tiene orgías con varios hombres y ella la única mujer: “Yo a las fiestas nunca invito a chicas, yo sola me basto”), el sexo entre una mujer de mediana edad y un joven y sobre todo las relaciones entre padres e hijas. Hay una mayor libertad sexual y más permisividad que en las películas de la *comedia*, aún cuando se trate en clave cómica

exagerada, en las que las relaciones homosexuales, la ninfomanía, el sadomasoquismo o el incesto no son juzgados.

El Madrid de la *movida*

Laberinto resulta casi un cuadro social de lo que la *movida madrileña* significa o representa. Frédéric Strauss afirma que se incluyen los personajes más representativos de la *movida*, así como los personajes claves en esa época (Strauss, 38). Aparece, por tanto, como documento de esa época en una doble vertiente: por una parte participan como personajes muchas de las personas que son protagonistas de ese momento (artistas, cantantes, diseñadores, etc.) y por otra se introducen escenas en la narración que son reflejo de parte de lo que está sucediendo en la ciudad, es decir, se presenta un gran número de personajes típicos de esa época, pero además los actores son los mismos protagonistas de ese momento, los personajes actúan de sí mismos. La película se convierte, por tanto en una historia de ficción y en un documental. Por una parte, es un retrato social de Madrid, reforzado por la ropa, la conducta, la forma de hablar. Por otra, es una película histórica en el sentido que refleja la época y presenta caras conocidas de ese momento en Madrid. Retrata muchos ambientes de Madrid: “*Laberinto* ha quedado como un documento, porque está toda la gente que era algo en ese momento” (Vidal, 35). En *Laberinto* se integran muchos personajes de la *movida madrileña* como componentes de los grupos musicales: Radio Futura y Ejecutivos Agresivos, Ana, Eduardo y Nacho, de los Pegamoides y Bernardo Bonnezzi, Paco Pérez Brian, creador del programa de radio “El búho musical, Fanny Mc Namara etc. Las secuencias están adornadas por frescos y cuadros de pintores como Guillermo Pérez Villalta y las Costus, los personajes recorren locales como La Bobia, Tablada 25 y la sala Carolina. Los vestuarios fueron diseñados

por Carlos García Berlanga y Ouka Lele⁵². La música es extraída de los ambientes de la *movida madrileña* donde conviven punkies y rockers. También marca el debut de dos grandes estrellas masculinas en las pantallas de cine en España: Antonio Banderas e Imanol Arias. El primero se convierte en estrella mundial en los noventa.

Madrid: laberinto de pasiones

Almodóvar usa la metáfora del laberinto para describir la vida en Madrid tras el fin de la dictadura, en plena efervescencia de libertad. En una entrevista con Almodóvar incluida en el *pressbook* de la película en el cine Alphaville dice sobre el título: “Porque hay muchas pasiones, tantas como personajes, y no se desarrollan en línea recta sino a través de intrincados laberintos. Hay un proverbio chino que dice: “El demonio camina en línea recta, y evitar lo derecho es un modo de burlarse de los demonios”. La propia configuración de la ciudad, así como la movilidad de los personajes, expresan las pasiones que experimentan las personas que viven allí. Según Nuria Vidal, *Laberinto de pasiones* funcionaría como el juego de la oca (Vidal, 221-2), un laberinto con trampas (Toraya principalmente) y recompensas (Queti especialmente), en las que las fichas son Riza Niro y Sexilia y el premio final es el amor. La idea del laberinto estaría en muchas partes de la película, como en el Rastro (laberinto de callejuelas, puestos y gente), el hotel donde viven Toraya y Riza (laberinto de pasillos y habitaciones), el aeropuerto (donde confluyen todos los personajes), la propia ciudad (con sus calles, metros, esquinas), la

⁵² Durante la época “underground” de la *movida*, destaca un grupo de artistas y amigos que coinciden en sus salidas nocturnas en locales de moda, presentaciones, fiestas. Muchos de ellos son amigos de Almodóvar. Éste los usará en sus primeras películas, ya que fueron realizadas con muy pocos medios. Todos ellos son conocidos a través de los programas de la televisión como la *Edad de Oro*, dirigido por Paloma Chamorro o aparecen en fanzines o revistas de la época como la que estudiamos en el capítulo anterior, *La Luna de Madrid*.

discoteca (con sus camerinos, lavabos, escaleras, focos y rincones). Por otra parte, las pasiones se encuentran en todos los personajes con la salvedad del padre de Sexi (Vidal, 222). Esta interpretación incidiría en el aspecto lúdico, de diversión, de Madrid.

Madrid: espacios de libertad

Uno de los aspectos formales que más contribuyen a la narración e intención de la película es la selección de los escenarios reales de la movida: el Rastro, la calle, las discotecas, el estudio de grabación y los pisos de los amigos, que ayudan a enfatizar la imagen de modernidad de la ciudad como símbolo de la ruptura de España con el franquismo y dan una imagen de una España más festiva y colorista. Tradicionalmente lo moderno se ha asociado con lo extranjero y por ello los referentes culturales que aparecen en esta película son también en gran medida internacionales: la música “punk”, las diferentes tribus urbanas como los “punkies”, la forma de hablar, que incluye palabras en inglés. Lo interesante en Almodóvar es que se consigue una apropiación de esos referentes foráneos para crear un producto local, madrileño o en última instancia español, es decir, propio. Otro aspecto que se enfatiza en la película para mostrar a la ciudad de Madrid como un espacio de libertad es la facilidad de acceso a las drogas y al alcohol, la gran actividad musical del momento con proliferación de grupos musicales, así como una mayor variedad de relaciones sexuales, independientemente de la edad, estatus social, género. No solo los jóvenes de la movida acceden a las drogas como Sexilia, Riza o los componentes de los grupos musicales, también los mayores como el padre de Queti. En el transcurso de la película hay relaciones sexuales entre padres e hijas, madrastra e hijastro, tintorera y médico, terrorista islámico y príncipe, sexo en grupo. Esta variedad de opciones representa la libertad de la que se goza en la ciudad. Aunque Madrid también

representaba la libertad y la modernidad en otras películas, como en las ya mencionadas de la *comedia madrileña*, no se llega a situaciones tan provocativas y además el uso que se hace de los espacios varía.

La libertad conseguida con la llegada de la democracia trajo consigo importantes consecuencias respecto al espacio. Por una parte se da una recuperación de los mismos, como la calle, pero también centros de reunión y organización (no solo de partidos políticos sino también lugares de ocio como salas de música). Por otra parte, hay libertad de movimiento, muy evidente en el trasiego de personajes durante la película. La movilidad es posible a través del uso del transporte, gracias a los adelantos cada vez es más rápido moverse, las distancias son más pequeñas. En este periodo se están redefiniendo los espacios privados y públicos, sus papeles se vuelven menos precisos. La recuperación de espacios públicos llevan a una redefinición de papeles, una difuminación de fronteras. Como ya se vio en las películas de la *comedia madrileña*, el espacio público tendía a estar dominado por los hombres y la política, mientras que el privado estaba reservado para las relaciones personales (amigos, familia, parejas). En las películas de Almodóvar los papeles de los espacios y de los hombres y mujeres no están tan claros. Se da más exhibicionismo, más frivolidad, en cuanto a las relaciones y su interacción, así como el acceso a las drogas y el alcohol. Éstas se pueden consumir en lugares muy variados y abiertamente, desinhibidamente, sin juicios de valor. En Almodóvar aparecen muchos más espacios públicos pero no para presentar asuntos políticos como en la *comedia madrileña*, sino para tratar temas más personales de relaciones. Lo político deja paso a lo personal, que en sí mismo presenta una posición política.

Entre las escenas que refuerzan estas ideas sobre el espacio, quisiera destacar el

paseo por el rastro de Riza y Sexi al comienzo de la película, que pone de manifiesto el bullicio de las calles, la recuperación del espacio público por parte de los ciudadanos y en concreto de los jóvenes. Se recupera el espacio público desdibujando las fronteras entre los espacios públicos y privados, entre los comportamientos sociales y personales, que muestran el surgimiento de nuevas identidades. El Rastro aparece como lugar de encuentro, de intercambio, de exhibición. Resulta interesante que la cámara se detenga especialmente en los culos y braguetas de los jóvenes viandantes, llevándonos de esta manera a uno de los temas de la película: el sexo o el ninfomanismo de los protagonistas.

Los dos tienen el mismo foco de interés en los hombres:

By casting the spectator in the role of voyeur of this sexual spectacle, the scene deploys the scopic register of cinema as a form of discursive resistance to patriarchal constructions of sexual identity; from the very first moment, the spectator is positioned to occupy a cinematic gaze that transcends the repressive categories of sexual identity and to enter into the film's "labyrinth of passions," which is synonymous with Madrid. (D'Lugo, 1995: 130)

Esta secuencia inicial en el Rastro presenta a los protagonistas, sus intereses y establece una igualdad sexual entre hombres y mujeres (Riza y Sexi buscan lo mismo) que, en realidad, no tiene correlación en la sociedad española de la época. Almodóvar presenta una ciudad y a unos personajes más liberalizados, es decir, es más una ciudad idealizada que la real, que pone de manifiesto su rechazo de la autoridad patriarcal:

Thus the Rastro, an emblematic sign of the New Madrid, establishes the urban as the site of the tearing down of scopic and sexual barriers that will eventually lead to the important social realignments. Madrid becomes the ubiquitous protagonist of the film, embodying the rejection of figures of patriarchal authority. (D'Lugo, 2006: 28)

Ya se explicó la importancia de la escena en la terraza de moda en la que se presentan una parte importante de los personajes de la película. Aparte de poner de manifiesto lo moderna que es la ciudad y sus ciudadanos, también nos presentan una

imagen de la ciudad más de pueblo, en donde es posible el encuentro de sus personajes en un único lugar, que también incide con la idea de la casualidad y el destino tan importante en las películas de Almodóvar. Riza lee en *El País* tres artículos que posteriormente veremos tienen relación con la historia y los protagonistas: el viaje de el emperador de Tirán a Paraguay, la clonación de los canarios por parte de un bioginecólogo español y el anuncio del estreno de Patty Diphusa⁵³, es decir, una escena aparentemente costumbrista, esconde el argumento del film. Esta idea de la casualidad se enfatiza al presentarnos al propio Patty en la mesa de al lado.

Uno de los aspectos claves de esta película es la idea de que la *movida* rompe con las divisiones sociales. Una vez más marcaría una diferencia significativa con las películas de la *comedia madrileña*, donde los personajes son mucho más homogéneos, pertenecientes a la clase media urbana de izquierdas. Podemos ver claramente esas diferencias de clase en *Laberinto* cuando las escenas tienen lugar en sus espacios privados, los pisos donde habitan fundamentalmente. El piso de Queti o de los estudiantes (decorado de forma cutre) contrasta con el de Sexilia o el lujo de los hoteles de Toraya y Riza. Es cierto que en la película comparten escenarios y aficiones componentes de todas las clases sociales: desde miembros de la realeza, como Riza, a clases bajas, como algunos miembros del grupo musical, que viven en el extrarradio de la ciudad, pasando por profesionales (médicos, psiquiatras), tintoreros, estudiantes, es decir, todas las clases sociales. Esa mezcla social se mueve e interactúa en diferentes lugares, aunque se encuentran de forma más igualitaria en el mundo musical. Es importante la

⁵³ Alter ego de Almodóvar, que escribe una sección en *La Luna de Madrid*.

elección de los escenarios de *Laberinto* porque son realmente los lugares donde tiene lugar la *movida*, que no es un fenómeno de elites artísticas o de alta sociedad. El Madrid que se presenta es idealizado o utópico en el sentido de que no hay diferencias sociales.

2.3.3 *Carne trémula* de Pedro Almodóvar (1997)

Se declara el estado de excepción en todo el territorio nacional. La defensa de la paz, el progreso de España y los derechos de los españoles obligan al gobierno a suspender los artículos del fuero de los españoles que afectan a la libertad de expresión, libertad de residencia, libertad de reunión y asociación, así como el artículo 18 según el cual ningún español podrá ser detenido, sino en los casos y la forma que prescriben las leyes (Énfasis en el texto original)

Madrid, enero 1970. (*Carne trémula*)

Son pocas las referencias directas a la historia de España, a la Guerra Civil y al franquismo en las películas de Almodóvar, casi como una negación del pasado trágico del país. *Carne trémula* se convierte así en una excepción llamativa. La primera secuencia de la película transcurre en 1970 en una noche en la que se anuncia por la radio el “estado de excepción” (toque de queda y suspensión de todas las libertades personales). Este comienzo, de clara intención socio-política, contrasta con el resto de su filmografía. Frente a una película testimonial de una época como *Laberinto de pasiones*, nos encontramos en *Carne trémula* una reflexión sociopolítica de la transición a la democracia. Las dos comparten, no obstante, el protagonismo de la ciudad de Madrid.

Carne trémula narra los primeros veintiséis años de la vida del protagonista de origen humilde, Víctor Plaza. La película comienza con su nacimiento en las Navidades de 1970 en un autobús de la EMT, durante un estado de excepción en la ciudad. A los veinte años se retoma la acción. Víctor trabaja como repartidor de pizzas y en una salida nocturna conoce a Elena, hecho que marcará su vida para siempre. No sólo se inicia sexualmente con ella, sino también como resultado de un altercado con ella y la policía,

entra en prisión por supuestamente disparar a uno de los policías, David, quien quedará parapléjico como resultado. Víctor es un hombre nuevo a su salida de la cárcel, ha estudiado, ha madurado, pero quiere vengarse de Elena y David por su encarcelamiento. Entra a trabajar en el hogar infantil que dirige Elena y comienza una relación con Clara, la esposa del policía que acompañaba a David en su altercado con Víctor. La trama se resuelve con la muerte de Clara y Sancho y el reencuentro de Elena y Víctor, quienes rehacen sus vidas juntos y están a la espera de un bebé.

Carne trémula se estrena en Madrid el 10 de octubre de 1997. Aparte de su intención política, supone una ruptura histórica en su filmografía por otras razones, entre las que destaca el uso de una novela de Ruth Rendell como base de su guión, así como la colaboración de Ray Loriga y Jorge Guerricaechevarría para su confección o el protagonismo de personajes masculinos⁵⁴. Como es habitual en las películas de Almodóvar es difícil clasificar en cuanto al género a *Carne trémula*: es una especie de thriller, película de suspense, película erótica, película policíaca, drama o como el mismo admite “un cuento de Navidad” (*Gente*, 24).

Madrid: ciudad con historia

Una vez más, la ciudad de Madrid, se presenta como símbolo de la ruptura de España con el franquismo. Ilustra los cambios y la transformación de España, su ruptura con la dictadura franquista, pero esta vez, de forma histórica, una historia que narra el pasado con saltos temporales, que comienzan en 1970, como ya se ha señalado, y

⁵⁴ Destaca el hecho de que se base en la novela de Rendell porque todas sus películas anteriores partían de guiones originales. Para un estudio contrastado de la novela de Rendell y *Carne trémula*, ver el estudio de Gwyne Edwards (*Labyrinth of Passion*). Almodóvar aclara las conexiones: “realmente de la novela casi sólo permanece el título y la situación de que hay un policía en una silla de ruedas” (*Airtel* N 1 Otoño 1997).

continúan en 1990, 1992 y 1996. Todas ellas, fechas que marcan momentos singulares dentro de la historia reciente de España y en los que la ciudad de Madrid ocupa un papel protagonista: el final del franquismo, el final de la movida y de la transición, la exhibición internacional de España en eventos culturales, el triunfo de los conservadores, del PP, en las elecciones generales. Esta parte sociopolítica e histórica es la más polémica para los críticos. El hecho de que la película comience con la voz en off de Fraga Iribarne y 1996 sea el año de la victoria electoral del partido al que pertenece, PP, sugiere una circularidad histórica, temporal y espacial. La puesta en escena hace referencias continuas al centro y a la periferia.

La acción de *Carne trémula* comienza en el año 1970 en el centro de la ciudad, en la pensión de doña Centro. En 1990 Víctor recorre las calles de Madrid en su moto para realizar su trabajo como repartidor de pizzas o en el autobús circular. También hay incursiones en el Madrid nocturno de las discotecas, en donde conoce a Elena. A la salida de la cárcel, Víctor regresa a la casa materna en la periferia de la ciudad, en el barrio de La Ventilla, en los márgenes. Finaliza, una vez más, en el centro: “Almodóvar suggests historical circularity of action, from urban center to periphery, back to the downtown center in the final images” (D’Lugo, 2006: 98).

Las referencias más directas a cuestiones sociopolíticas y, en concreto, a la situación de falta de libertades bajo el franquismo se centran en el prólogo y el epílogo, momentos en que se narran las circunstancias del nacimiento de Víctor y de su hijo, respectivamente. En ambos casos la acción transcurre en Madrid en las Navidades. El nacimiento de Víctor tiene lugar en 1970, durante un estado de excepción al final del franquismo. Pareciera un recordatorio de que incluso en los últimos años de la dictadura

las libertades estaban fuertemente recortadas y nadie podía prever la rápida y, relativamente pacífica, transición a la democracia. La ciudad aparece casi vacía esa noche, triste, desolada (descrita por Almodóvar en el guión como la ausencia total del tradicional regocijo madrileño). Esa visión de la ciudad contrasta con la del final de la película en 1996, cuando el protagonista realiza un recorrido en automóvil del centro de la ciudad, muy similar al de la noche primera, la de su nacimiento, pero en el que la ciudad está llena de coches, gente por las calles, luces. Se presenta una España modernizada, transformada en una democracia. Este contraste no es casual, en absoluto y aparece enfatizado por las palabras del protagonista. Este gesto político inequívoco al final de la película, en las palabras de Víctor hacia su hijo a punto de nacer, sorprende al público y distrae de la trama general. La vida de Víctor correría en paralelo a la historia de la transición a la democracia y aparecería como una exaltación de la evolución democrática española y como censura del franquismo represor. Es evidente el deseo de Almodóvar de presentar su posición ideológica ante la falta de libertades durante el tardo franquismo en contraste a la situación durante la democracia, como el propio director explica en numerosos artículos durante la promoción del film: “Durante la dictadura mi venganza personal fue vivir como si él no existiera, luego negué ese periodo y ahora he necesitado recordarme a mí mismo que todo ha cambiado, que hemos perdido por fin el miedo” (*Diario 16*, 35). Sin embargo, no es tan clara su posición ante la democracia. Si bien el final es optimista en comparación a la situación durante la dictadura, se presentan numerosas contradicciones en la ciudad, en los personajes en el desarrollo del film que muestran que no es tan autocomplaciente y provocan muchas preguntas. Ese discurso del final feliz se identifica con el discurso de la transición. Almodóvar reitera en sus

declaraciones en la prensa esta posición: “A pesar de ser un drama cercano a la tragedia, creo que me ha salido un final más bien optimista” (*Vanguardia*, 46). En la película, el protagonista, Víctor, dirige unas palabras a su hijo a punto de nacer en la misma línea:

Sé perfectamente como te sientes porque hace veintiséis años yo estaba en la misma situación que tú, a punto de nacer, pero tú tienes más suerte, cacho cabrón, que yo, no sabes cómo ha cambiado esto, mira como está la acera, llena de gente. Cuando yo nací no había un alma por la calle, la gente estaba encerrada en su casa, cagada de miedo, por suerte para ti, hijo mío, hace mucho tiempo que en España hemos perdido el miedo.

Estas palabras hacen referencia a los cambios políticos y sociales acontecidos en España durante esos 26 años y se ilustran gracias a los cambios que la propia ciudad ha experimentado. No se limitan a cambios puramente urbanísticos, enfatizados en las imágenes de la ciudad, sino de los comportamientos sociales de sus habitantes. La gente sale a la calle y ha perdido el miedo, entre otras cosas porque las leyes protegen las libertades esenciales del individuo. La recuperación del espacio público de la calle durante la democracia es uno de los logros de este periodo, que ya había explorado Almodóvar en *Laberinto de pasiones* y lo hace una vez más aquí. En *Carne trémula* se enfatiza al contrastar una noche fría y desolada de un estado de excepción en el franquismo, con la animación propia de una noche festiva durante la democracia. Almodóvar enfatiza ese contraste en sus declaraciones a la prensa durante la promoción de *Carne trémula*: “Nace en una España radicalmente mejor” (*La Vanguardia*, 46). Sin embargo, la película no es totalmente autocomplaciente con el estado de las cosas y, siguiendo con el símil de la ciudad, ésta no es perfecta. El protagonista vive en la casa de su madre, en la Ventilla, una casa en ruinas, expropiada, junto a Plaza Castilla y las torres Kio, símbolo de la Madrid posmodernista, como ya veremos. En el mismo espacio conviven pobreza y desolación y riqueza y desarrollo. De hecho, esas viviendas pobres se

van a destruir para construir una nueva avenida. En este sentido, Clara, la amante de Víctor y esposa de Sancho, es muy explícita cuando escribe su carta de despedida a Víctor:

Querido Víctor,

Me gustaría que guardaras esta nota entre las páginas de tu Biblia entre las cosas que más amas. Cuando leas esto yo estaré muerta o huyendo. No te sientas responsable ni me compadezcas. Desde el día que llamé a tu puerta sabía que acabaría como este **barrio, expropiada y desahuciada**⁵⁵, pero no me arrepiento ni te culpo. Antes de conocerte ya estaba condenada a desaparecer, te dejo tu llave y un poco de dinero, no he podido conseguir más porque he tenido que salir huyendo de Sancho. Vete de Madrid, ya sé que ahora tienes más razones que nunca para quedarte, pero Elena lo entenderá también. Sálvate y huye de Sancho. Las personas como tú y yo no hemos nacido para matar.

La vida de Víctor no ha sido fácil tampoco. Antes de llegar a este final idílico, junto a la mujer a quién ama, ha pasado su juventud en la cárcel, por un delito que no ha cometido, su madre prostituta muere de cáncer sin poder despedirse de ella, se ve involucrado en la muerte por disparos de Clara y Sancho. El final trágico se convierte milagrosamente en un final feliz, en el que cada personaje consigue un premio o castigo por sus acciones. Víctor y Elena son premiados por sus esfuerzos y sacrificios y David y Sancho son castigados por sus pecados. David por provocar la venganza de Sancho y Sancho por maltratar a Clara. La única que no consigue el merecido final es Clara, quien muere para salvar a Víctor.

Carne trémula pone de manifiesto las contradicciones sociales y culturales que se arrastran de la dictadura a la democracia españolas. Un político, como Fraga Iribarne, que anunció el estado de excepción durante la dictadura, sigue en activo en la democracia como presidente de la Xunta de Galicia⁵⁶ o policías como Sancho, que representan la

⁵⁵ Mi énfasis.

⁵⁶ Sólo pierde el poder en el año 2006, cuando no consigue la mayoría absoluta.

vieja España, patrullan las calles en defensa de las libertades de los ciudadanos. Asimismo, los derechos de las mujeres defendidos en la Constitución, no se respetan en la vida diaria, como apreciamos en los múltiples casos de violencia de género contra las mujeres, representado por Clara en esta película. La ciudad es utilizada para mostrar las contradicciones. Los modernos edificios de oficinas de Madrid contrastan con las chabolas donde sobreviven los más desfavorecidos de la sociedad. Steven Marsh considera que *Carne trémula* es más irónica que celebratoria del periodo de la transición por esta razón (55). A pesar de que es evidente que Almodóvar pone de manifiesto las incongruencias de este periodo, es difícil apreciar la ironía en el epílogo final. Los españoles viven mejor y tienen más posibilidades de mejorar, ejemplificado en el nuevo futuro de Víctor y su hijo a punto de nacer.

Almodóvar no abandona totalmente su estilo paródico y humorístico en esta película. En el prólogo hay varios ejemplos en los que se parodia la religión. El nacimiento de Víctor se presenta como una moderna natividad, en la que la virgen es una prostituta y el pesebre, un autobús urbano. Continúa la parodia con el anuncio del nacimiento en el NO-DO (Noticiarios y Documentales), en el que se apropia de la estética del documental oficial franquista para cuestionar la validez de esas noticias. Víctor, el hijo de una prostituta, se convierte en hijo adoptivo de la ciudad franquista, hecho claramente improbable, que subvierte la moral de la época, al legitimizar ese nacimiento con el regalo de un pase permanente al transporte metropolitano.

Madrid: ciudad tempo-espacial

La estructura temporal y espacial de la película contribuye a enfatizar la simultaneidad y solapamientos de discursos producidos, en parte, por la naturaleza

continuista de la transición: “In the larger context of Almodóvar’s career, what stands out in *Live Flesh* are the temporal and spatial structures inscribed in the film that seek to situate the contemporary political culture of 1990s Spain with Spanish historical processes” (D’Lugo, 97: 2006).

Víctor está marcado espacialmente con Madrid por su nacimiento, pero también temporalmente, por su especificidad histórica, la noche del estado de excepción, aunque queda excluido del momento de exaltación nacional durante el 1992, por encontrarse en la cárcel (Marsh, 59).

El tiempo es muy importante en esta película. Hay dos tiempos que corren paralelos en la película: el franquismo y la democracia. La división no está clara y se solapan en muchos momentos, donde se producen las contradicciones. Destacan las contradicciones económicas en la ciudad (riqueza y pobreza) y en las relaciones de género (hombres y mujeres). El papel de las mujeres se ha transformado legislativamente, pero no en la práctica. También se enfatiza esa dualidad en la elección de los personajes. Sancho y David, los compañeros policías, representan la hibridez de los tiempos, el primero, la España franquista, el segundo, la España de la democracia. Víctor aparece como víctima de la rivalidad de los dos personajes, no en vano entra en la cárcel culpado del delito cometido por Sancho, aunque termina vengándose de los dos teniendo relaciones con sus respectivas mujeres.

La mayoría de las películas de Almodóvar transcurre en Madrid, pero *Carne trémula* sobresale por estar filmada en una gran parte en las calles de la ciudad. El personaje de Víctor está estrechamente vinculado a Madrid, desde el mismo momento de su nacimiento, en un autobús en el centro de la ciudad. La personalización de la relación

entre el personaje y la ciudad es particularmente fuerte al comienzo cuando la casera de la madre de Víctor, doña Centro, le dice tras su nacimiento: “Qué prisa tenías para llegar a Madrid!” Y luego, alzándolo, proclama: “¡Mira, Víctor! ¡Madrid!”. La Puerta de Alcalá nos transporta desde su nacimiento en 1970 al momento en que se retoma la acción en 1990. Las torres inclinadas KIO (oficina de inversiones kuwaitíes) son una expresión del exceso posmodernista de la época, símbolo de los escándalos financieros de los socialistas en el poder, rebautizadas La Puerta de Europa, en clara referencia a la política europeísta del gobierno⁵⁷. Víctor, por contraste, habita en La Ventilla, un barrio expropiado que asemeja a Sarajevo (como Clara señala cuando lo ve por primera vez) por su desolación y aspecto arruinado. También se muestra una dicotomía entre el Madrid posmodernista de la Castellana (donde transcurre gran parte de la acción en los años noventa) y su contrapartida modernista en la confluencia entre La Gran Vía y la calle Alcalá (donde nace en los años setenta). La arquitectura del Paseo de la Castellana, que recorre la ciudad de sur a norte, comienza en la Plaza de Atocha, espacio emblemático en el Madrid posmoderno de los noventa, porque de ahí parte el tren de alta velocidad, AVE, a Sevilla y termina en la Plaza Castilla, junto a las torres KIO, puerta de Europa, símbolo

⁵⁷ Cuando los socialistas se hicieron con el poder en 1982 la recesión en la que se encontraba el país llevó a los socialistas a una política económica neoliberal, en la que la privatización e internacionalización del capital jugaron un papel muy importante. Para finales de los ochenta se había producido un boom financiero y de la construcción, que llevaron a la especulación inmobiliaria. En 1984 los oficiales de KIO comenzaron sus inversiones en España, que culminaron con el proyecto de la construcción de las torres inclinadas al norte de la plaza de Castilla. El fin del boom financiero de los ochenta y la crisis económica obligaron a muchas compañías a la suspensión de pagos. Todo esto sumado a la invasión de Kuwait por Iraq hizo que las torres no pudieran llegar a acabarse por tener que retirar Kuwait sus inversiones en España. Se destaparon una serie de escándalos económicos y políticos en torno a los promotores del proyecto, entre ellos, Javier de la Rosa. Cajamadrid finalmente compró las torres en subasta y las terminó a finales de los noventa. Malcolm Alan Compitello hace un estudio detallado sobre las torres KIO en su análisis de la película de Álex de la Iglesia, *El día de la bestia*, en la que las torres son también protagonistas.

de la pertenencia de España en la Unión Europea. Víctor conecta estas zonas en sus recorridos por la ciudad: en autobús, el día de su nacimiento y la noche en la que observa a Elena desde el Circular y desde donde arranca la trama de la película; en la motocicleta con la que sirve pizzas a domicilio o en coche, la noche del nacimiento de su hijo. El movimiento aparece como un elemento clave en el film, que permite conectar a los personajes, las esferas públicas y privadas: “movement within the city provides the connective material that links place and gender, urban space and the human body, the public sphere and the private” (Marsh, 55). Víctor nace en un autobús, durante un estado de excepción que limita las libertades de los ciudadanos, hecho que irónicamente le permitirá viajar gratis por la ciudad de por vida. Esa libertad de movimiento se ve truncada con su encarcelamiento injusto por un crimen que él no ha cometido. David se presenta como víctima de las circunstancias cuando queda postrado en una silla de ruedas al comienzo de la película y él, al igual que Víctor, no tiene libertad de movimiento: “personal narratives of physical confinement are framed by the more expansive historical narrative of Spain’s deliverance from the Franco regime’s political confinement” (Marvin D’Lugo, 94: 2006). Sin embargo, pronto descubriremos que en realidad ha sido víctima de una venganza por su traición, al engañar a su compañero acostándose con su mujer.

Las diferencias temporales e históricas se ven enfatizadas por las diferencias arquitectónicas de la ciudad: el Madrid posmoderno contrapuesto al Madrid modernista. Por otra parte, se pasan de un Madrid a otro con facilidad con el transporte, que ayuda a ver la simultaneidad y solapamiento de discursos, parte de la continuidad histórica. Almodóvar parece enfatizar que España ha cambiado mucho, pero no para darnos ejemplos de cómo perviven muchos elementos de la antigua España en la ciudad y en los

personajes.

Las divisiones económicas o contrastes económicos típicos del mundo globalizado y de las ciudades posmodernas están muy presentes en las imágenes de la película. Aparte de los diferentes barrios y edificios, esta división entre ricos y pobres se aprecia también en las viviendas de los protagonistas. La residencia del diplomático, padre de Elena y el apartamento loft hipermoderno del matrimonio David- Elena, contrasta con la casa de Víctor en La Ventilla, en un barrio desahuciado.

Almodóvar insiste en la importancia de la ciudad de Madrid en la narración de la trama de *Carne trémula*. En las grandes ciudades perviven edificios y monumentos de diferentes épocas, que a su vez, nos recuerdan que también hay pervivencia de experiencias: “En las grandes ciudades conviven todas las épocas, y yo quería que Víctor viviera efectivamente en un lugar miserable que además está condenado al exterminio, porque esto lo van a expropiar y la gente se resiste” (*El Mundo*, 47). Según Ugarte, la Ventilla es un barrio representativo de los problemas urbanos de la postmodernidad (367), testigo de que la política urbana emprendida por los socialistas al conseguir el poder en el ayuntamiento de Madrid, nunca llegó a finalizarse. Mostrar este escenario también sirve como denuncia de una realidad dentro del capitalismo tardío, de la época de la globalización. Una vez más, Almodóvar explica su posición en las entrevistas en la prensa para la promoción de la película:

Están arrancando las casas y es un paisaje directamente bélico en el que el Madrid más avanzado, la gran puerta de Europa, es decir, esas torres patéticas que reciben al visitante apuntando hacia arriba, están de perfil, dando el esquinazo a todo ese submundo que hay en la base. No hace falta explicar el contraste porque es físico y muy elocuente. (*El Mundo*, 47)

La situación del barrio de la Ventilla junto a las torres KIO es particularmente

elocuente para describir a los personajes y visualmente impactante como el propio

Almodóvar explica:

La desolación del barrio me viene muy bien para hablar de los orígenes y de la actualidad del personaje de Víctor. Físicamente es impresionante. Ese decorado de La Ventilla –junto a las torres KIO que son el símbolo de la modernidad, lo contemporáneo, la riqueza y de un Madrid europeo –parece que está bombardeado y que va a desaparecer de un momento a otro arrancado directamente para construir una autopista. Incluso me viene bien como metáfora para hablar de otro de los personajes, Clara, el que interpreta Ángela [Molina], que, como ella misma dice en una carta, se siente como aquel barrio, expropiada y destruida. (*Airtel*, Otoño 1997: 21)

2.4 Conclusión

Las contradicciones socioeconómicas y culturales producto de la nueva situación política del país parecen ser el centro del interés de las películas del posfranquismo.

Tanto en *Carne trémula* de Almodóvar, como en las películas de la *comedia madrileña* se explora este tiempo conflictivo que se debate entre el continuismo y la ruptura, la modernización y el conservadurismo. El solapamiento y simultaneidad de discursos, provocado en gran medida por la rapidez de la modernización y la superficialidad de los cambios legislativos, sociales y económicos, resultan en situaciones humorísticas en ocasiones, pero también trágicas, como se aprecia en los filmes estudiados. El deseo de olvidar el pasado franquista, junto al interés por el presente son una constante de estas películas, que refleja el sentir de la sociedad. Asimismo, en ellas, lo político deja paso a lo personal, que es lo que realmente interesa a los ciudadanos. Madrid, epítome de la transformación sociocultural, encarnación de la libertad, abanderada de los jóvenes ávidos de diversión, es el escenario privilegiado de estos procesos, tal como aparece documentada en *Laberinto de pasiones*. La ciudad de Madrid presenta una nueva imagen, colorista y festiva, alejada de los estereotipos de la dictadura, potenciada por el cine de la

transición, que la convierten en protagonista. Sin embargo, esta imagen complaciente de la ciudad no es precisa ni completa. Pasa por alto las desigualdades sociales, económicas y culturales. Estos contrastes y contradicciones serán también el objeto del análisis en el capítulo siguiente sobre las mujeres, que experimentarán una doble transición, como ciudadanas y como mujeres en búsqueda de sus propios espacios.

3.0 Nuevos espacios de mujer en el Madrid posfranquista

En los capítulos anteriores ya hemos examinado algunos de los cambios impulsados por la muerte de Franco, entre los que destaca la posibilidad de imaginar un país nuevo. Por extensión, proporcionó a la ciudad de Madrid la oportunidad de crear una nueva imagen moderna, progresista, dinámica, innovadora, alejada de la ideología franquista. Para las mujeres fue un momento particularmente decisivo en su historia porque el fin de la dictadura no sólo posibilitó la equiparación legal de los derechos de las mujeres, que se les había negado durante el franquismo, sino que se produce un cuestionamiento de los papeles asignados a mujeres y hombres en nuestra sociedad, de la separación de sus espacios (público/privado). Es por esta razón que las mujeres proporcionan un ejemplo interesante de las profundas transformaciones en la sociedad española durante la transición ya que fueron partícipes de un doble cambio desde la muerte de Franco. Por un lado, tomaron parte, a nivel nacional junto al resto de los ciudadanos, en la instauración de la democracia y, por otro, a nivel transnacional, reivindicaron los derechos de las mujeres y los nuevos espacios que debían ocupar. Este proceso ha transformado el espacio de las mujeres radicalmente. Es en el entorno urbano de las grandes ciudades donde antes se aprecian los cambios, por eso Madrid se convierte en un escenario privilegiado para mostrar esta evolución. En este capítulo se analizará si Madrid como ciudad posmoderna, posnacional, posfranquista ha contribuido positivamente en la búsqueda de las mujeres de sus propios espacios.

El Madrid de la transición encarnó la ruptura con el pasado, la libertad. Como vehículo de la fuerza cultural (D'Lugo, 127) se convierte en afirmación de la existencia de una nueva identidad urbana y transgresora. La ciudad se convierte en un lugar de

liberalización de los códigos sociales y sexuales del franquismo, que tan duramente habían reprimido a las mujeres en ese periodo, espacio de deconstrucción de categorías tradicionales. Esa etapa de disfrute de las nuevas libertades se ilustra con el fenómeno socio-cultural de la *movida madrileña* donde grupos que habían sido marginados sistemáticamente durante la dictadura, como las mujeres o los homosexuales, pueden encontrar espacios de expresión y reconocimiento. Las mujeres aparecen equiparadas a los hombres en la *movida* aunque no presenten necesariamente una visión fidedigna o completa de su situación.

Por otra parte, la ciudad es testigo del periodo de mayor intensidad política y de más rápido cambio social de la historia reciente española⁵⁸. Para las mujeres, fue un periodo de gran incertidumbre y confusión. Junto a la lucha por la emancipación de la mujer y la reivindicación de derechos, las mujeres buscan las claves de la identidad femenina. En su vida cotidiana se enfrentan a conflictos resultantes de las nuevas circunstancias políticas, sociales, económicas y culturales, divididas entre los valores más tradicionales (sociedad patriarcal, católica y familiar) y otros más progresistas (sociedad más liberal y feminista, secular y más orientada a lo profesional en vez de a la familia), que les lleva a experimentar grandes contradicciones. Hay un gran desfase entre los logros conseguidos en materia jurídica y lo que la sociedad ha asimilado. Aunque en muchos casos los valores más tradicionales se asocian con las generaciones mayores y los más progresistas con los más jóvenes, haciendo aún más fuerte la división generacional, estas contradicciones también se generan dentro de los mismos individuos, lo que

⁵⁸ Ver el artículo de Rosa Montero sobre este tema en *Spanish Cultural Studies*, "Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change."

provoca graves conflictos y contradicciones dentro de la sociedad.

Rosa Montero, novelista y periodista madrileña, de gran influencia y reconocimiento, contribuye de manera significativa a plasmar y analizar la realidad de las mujeres y del movimiento feminista de ese periodo histórico, social y cultural desde sus artículos periodísticos, principalmente en *El País* y con sus novelas⁵⁹. Su primera novela *Crónica del desamor* es un testimonio de la vida de mujeres urbanas, profesionales, de entre treinta y cuarenta años, en el Madrid de 1979. Al igual que muchas mujeres durante este periodo, los personajes de esta novela se encuentran inmersos en crisis de identidad, derivada en gran parte de la asimilación de los grandes cambios experimentados en poco tiempo. Los desfases y contradicciones se acentúan por las diferencias de edad, como ya mencionamos, pero también por la clase social, nivel educativo o nivel económico. Aunque *Crónica del desamor* refleja el ambiente político intenso en Madrid durante esta época, se centra en las historias de las mujeres individuales que escriben su propia historia, es decir, lo político da paso a lo personal como analizaremos en el desarrollo del capítulo.

Del Madrid de la transición, en proceso de cambio, pasamos al Madrid de fin de siglo. Han transcurrido más de veinte años desde la muerte de Franco y la aprobación de la Constitución. Con la consolidación de la democracia durante los ochenta, la década de los noventa nos sirve para evaluar los logros conseguidos durante ese periodo. Aunque la situación de las mujeres ha mejorado a todos los niveles, todavía persisten casos de desigualdad y discriminación en ámbitos variados, como el trabajo, el tratamiento y la

⁵⁹ Desde 1976 trabaja en exclusiva para *El País*, donde ha sido redactora jefe de *El País Semanal*. En 1980 ganó el Premio Nacional de Periodismo para reportajes y artículos literarios.

imagen que los medios de comunicación da a las mujeres, las situaciones de servidumbre, violencia y malos tratos en el hogar, que nos lleva a preguntarnos hasta qué punto las mujeres han conseguido la plena aplicación en la vida social, cultural y laboral de los derechos que adquirieron con la aprobación de la Constitución de 1978. Estos casos de desigualdad evidencian la perpetuación y las limitaciones del sistema patriarcal y cuestionan las definiciones del espacio genérico. Es por eso que el estudio del espacio es tan importante en el movimiento feminista de los noventa. Paralelamente, muchas escritoras, como Belén Gopegui y Almudena Grandes incorporan esa temática en sus obras, que las lleva a una exploración personal del espacio y un cuestionamiento y replanteamiento de sus realidades diarias. Las dos autoras parten de las mismas coordenadas de espacio y tiempo, para mostrar diferentes visiones de la situación de las mujeres y de los hombres de fin de siglo en Madrid.

Este interés por el espacio nos remite al discurso posmoderno: cómo pensamos, representamos, vivimos y creamos el espacio. A diferencia del modernismo en el que el tiempo y la historia eran prioritarios, Edward Soja defiende en *Postmodern Geographies* (1989) que en esta nueva etapa se intenta encontrar un equilibrio entre el espacio y el tiempo, la espacialidad y la historicidad⁶⁰. Esto va acompañado de nuevas concepciones de estos términos, que, por lo general, rechazan una división cartesiana del mundo y del modelo de sujeto (división entre la mente y el cuerpo; la razón y la naturaleza) y la aparición de modos más flexibles de interpretación. A su vez, abre nuevos caminos o alternativas a otras formas de pensamiento que hasta entonces habían sido ignoradas.

⁶⁰ En el capítulo primero ya se estudió el espacio en relación al posmodernismo y a la ciudad de Madrid.

Entre ellas cabe destacar el feminismo, para el que una nueva reconceptualización del espacio y del tiempo, necesariamente debe incluir una nueva reconceptualización de la feminidad, de las representaciones de las mujeres, de los espacios que ocupan.

Spatial metaphors are epistemological statements which can highlight the importance of space in the construction of identity, both conceptually and materially, in the abstract and in the concrete. Space itself has always been seen as feminine and devaluated in relation to the masculine active element of time; even the reassertion of the importance of space in postmodern studies has not resulted in a revaluing of the feminine. Instead, the femininity is connected with chaotic and disorderly space, while logocentric space remains masculine. (Rendell, 107)

El estudio de la relación entre el espacio y el género es especialmente importante para el feminismo ya que permite cuestionar las divisiones espaciales que tradicionalmente se han asignado a hombres y mujeres. El espacio, como puntualizan bell hooks y Elizabeth Grosz (Rendell, 9) es real y metafórico al mismo tiempo: existe como entidad material y como una forma de representación. De esta manera, los espacios físicos se convierten en metáforas de los papeles que se asignan a hombres y mujeres debido a que se establece una conexión entre los espacios que ocupan y su estatus social. El ámbito doméstico de la mujer se asocia con las emociones, la subjetividad y la cooperación, mientras el público del hombre con la racionalidad, la objetividad y la competitividad. Esta ideología, que separa lo público de lo privado, la producción de la reproducción, y los hombres de las mujeres es patriarcal y capitalista. Como ideología es muy problemática para las feministas porque se reproducen conceptos respecto a sexo, género y espacio, y además, no describe todas las posibles experiencias de las personas. El trabajo feminista critica la limitación de las definiciones del espacio genérico ofrecidas por la ideología de las esferas separadas y propone modos alternativos para pensar estos conceptos. Uno de esos modos es mediante la deconstrucción de la noción de lo femenino

y lo masculino. Partiendo del trabajo de Derrida, Jane Rendell propone fórmulas que permiten la re-evaluación del estatus negativo de la esfera privada femenina. Se trataría, en definitiva, de buscar una conexión positiva entre las mujeres y el espacio público del que han estado excluidas, a la vez que se re-evaluaría la esfera privada a la que tradicionalmente han estado asociadas. Se constata la dificultad de separar ambos mundos y la necesidad de buscar modelos que pongan de manifiesto los vínculos entre ellos. Así por ejemplo, la negociación de las mujeres para tener mayor presencia en el mundo público debería ir acompañada de la demanda de que los hombres sean juzgados en términos privados tanto como públicos (Mary Evans, 48). A este respecto, un estudio y análisis de las novelas de Montero, Grandes y Gopegui resulta esclarecedor ya que en todas ellas se cuestiona y replantea el lugar, que tanto hombres como mujeres, ocupan en la sociedad española así como las consecuencias que de ello se derivan. Rosa Montero se centra en los primeros años de la democracia y Almudena Grandes y Belén Gopegui en los años noventa, cuando ésta se encuentra consolidada.

Una de las transformaciones más significativas en el contexto de las democracias occidentales de finales del siglo XX ha sido, precisamente, la visible incorporación de las mujeres en el espacio público, hasta entonces ocupado casi en exclusividad por los hombres, y su paulatina equiparación con éstos. De esta manera, se ha puesto en cuestión la hegemonía del modelo patriarcal y se ha propiciado la creación de nuevos espacios de distribución de poder. Como acabamos de ver, tradicionalmente se fragmentaba la realidad en dos esferas separadas: el espacio público y privado y se establecía la pertenencia a cada uno de esos espacios dependiendo del sexo. Así, el hombre había sido asociado con el espacio público, mientras el espacio privado, esto es, el hogar a las

mujeres. El caso de España, sin embargo, difiere sustancialmente con el de otros países occidentales, debido a que el régimen dictatorial franquista había interrumpido el proceso histórico de equiparación de derechos entre hombres y mujeres iniciado durante la II República⁶¹.

Durante las primeras décadas del siglo XX surgen en España las primeras organizaciones que piden el voto para la población femenina. Con la instauración de la II República el 14 de abril de 1931 se implementa un marco de mayores libertades, entre las que destaca la concesión del voto político para las mujeres. Las mujeres pudieron participar en la política del país y afiliarse en organizaciones feministas y de mujeres. La Guerra Civil de 1936-39 y la dictadura franquista interrumpieron el proceso de incorporación de las mujeres españolas a la actividad política hasta prácticamente la transición a la democracia de finales de los años setenta. No obstante, hay algunos ejemplos de activismo político a lo largo de los años de dictadura, relacionados con la Sección Femenina⁶² (Asociación de Amas de Casa, Asociaciones de Vecinos) o con la Iglesia (Seminario de Estudios Sociológicos sobre la Mujer en 1960, Hermandad Obrera

⁶¹ Para un estudio detallado de la historia del feminismo en España ver los artículos de Helen Graham, Rosa Montero y Anna Brooksbank Jones en *Spanish Cultural Studies*, ed. Helen Graham y Jo Labanyi. *Constructing Spanish Womanhood* de Victoria Lorée Enders y Pamela Beth Radcliff, *Women in Contemporary Spain* de Anny Brooksbank Jones, *Recovering Spain's Feminist Tradition* de Lisa Vollendorf, *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature* de Janet Pérez. Entre las fuentes en español se podría destacar, *Mujeres: de lo privado a lo público* de Laura Nuño Gómez, *El feminismo en España: dos siglos de historia* de Pilar Folguera (comp.), *Un siglo avanzando hacia la igualdad de las mujeres* de Concha Fagoaga (comp.), *La mujer española: de la tradición a la modernidad (1960-1980)* bajo la dirección de Concha Borreguero, Elena Catena, Consuelo de la Gandara y María Salas.

⁶² Institución creada en 1934 como rama femenina de la Falange Española, dirigida desde su constitución por Pilar Primo de Rivera, hermana de José Antonio, fundador de la Falange. Se encargó de la coordinación de la movilización de las mujeres nacionalistas durante la Guerra Civil. Con la victoria nacionalista, la Sección Femenina continúa su labor en todas las cuestiones relacionadas con las mujeres, básicamente instruir a las jóvenes como buenas patriotas, buenas cristianas y buenas madres: “rebuilders of the Spanish nation, the dedicated, self-denying heart of the Catholic family and mainstay of Franco’s deeply authoritarian patriarchal regime” (Graham,1995: 1,2).

de Acción Católica y Movimiento Apostólico Social), aunque también participaron de movimientos clandestinos, como Movimiento Democrático de Mujeres, que pasó a ser Movimiento para la Liberación de la Mujer en 1974. Durante el franquismo se idealizó la maternidad como deber de la nación con la intención de dar estabilidad a la dictadura: “To this end, Francoism projected (via both the Church and Sección Femenina de Falange) an ultraconservative construction of ‘ideal’ womanhood, perceived as the fundamental guarantor of social stability, or indeed stasis” (Graham: 182). La maternidad era el destino biológico y social de la mujer y se usaba para excluir a las mujeres del mundo laboral. Esto les concedía un acceso muy limitado a la vida pública, a la educación y a derechos legales. Básicamente a las mujeres se las preparaba para ser madres y se les negó el acceso al control de la natalidad con la Ley del Aborto de 1941, en donde se prohibía el aborto y los métodos anticonceptivos. El divorcio y el matrimonio civil para los católicos también se prohibieron. La familia se consideró la institución natural, modelo tradicional, católico, en el que la mujer y la madre estaban subordinadas al marido, cabeza de familia. La noción de igualdad entre los sexos no estaba considerada, ni social ni jurídicamente. Se produjo una clara división de espacios, el privado para la mujer, el público, para el hombre⁶³.

En el capítulo primero analizamos los cambios que comenzaron a producirse en España durante el tardofranquismo. España había sido un país preponderantemente agrario y rural con una industrialización muy localizada. En pocos años millones de personas cambiaron de ocupación y residencia, crecieron las ciudades y se transformó la

⁶³ Las necesidades económicas impidieron en ocasiones esta separación tajante de espacios, especialmente entre la clase trabajadora. En *Constructing Spanish Womanhood* se dedica una sección al estudio de mujeres trabajadoras durante esa época de mucho interés a este respecto.

estructura productiva. Madrid y Barcelona son las ciudades adonde un mayor número de personas emigra, convirtiéndose en punto de referencia de las transformaciones que se están produciendo. Esta modernización del país, marcada por la emigración a Europa, el turismo y el desarrollo económico que potencia el crecimiento educativo, tendrá una gran repercusión en el cambio de roles femeninos, ya que termina el gran aislamiento de las primeras décadas de la dictadura y fuerza una mayor flexibilización de las leyes que permitan el desarrollo de la modernización. La apertura del régimen y el contacto con otros países permiten la circulación de ideas más progresistas, entre ellas las reivindicaciones feministas, así como el progreso económico requería de la incorporación de las mujeres en el mundo laboral: “Younger urban women in particular found themselves caught between their official role as centre of the home and the demand for an enlarged work-force” (Jones: 2,3). Se empezaron a producir grandes diferencias en las actitudes y comportamientos entre mujeres de diferentes generaciones. Jones destaca la importancia que tuvo el hecho de que las mujeres más jóvenes, expuestas a la liberalización, comenzaran a cuestionar los estilos de vida de sus madres (marcados por la discriminación educativa y laboral, las exigencias de la Iglesia, sus papeles de subordinación en casa) y a identificarse con mujeres más liberales, contribuyendo a minar el autoritarismo patriarcal del régimen (3).

1975, fue declarado por las Naciones Unidas *Año Internacional de la Mujer*, lo que propició la convocatoria de actos y campañas de las mujeres en todo el mundo y puso de manifiesto el atraso y las discriminaciones que sufrían las mujeres en la sociedad

española, entre ellas la situación de desigualdad legal⁶⁴. También en España se celebraron en Madrid del 6 al 9 de diciembre las *Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer*, todavía en la clandestinidad, en las que se debatieron las dos posturas que polarizaron el discurso feminista de ese periodo: feminismo radical, independiente de las organizaciones políticas y sindicales y el feminismo que defendía la doble militancia, que incorporaba la lucha de carácter general dirigida a implantar la democracia en España. Este periodo del feminismo en España expuso tanto la diferencia de posturas ideológicas como la diversidad geográfica que determinó la proliferación de grupos. Con la aprobación de la Constitución el 6 de diciembre de 1978 se consigue la igualdad jurídica-formal para todos los ciudadanos españoles, es decir, se consiguen muchas de las reivindicaciones de las mujeres. Los logros y cambios introducidos se aprecian en todos los campos: derechos civiles y políticos, en el ámbito laboral y educativo, derecho a una sexualidad libre que permitía control de la natalidad etc. Sin embargo, la equiparación de derechos a un nivel legal no conlleva, necesariamente, la plena aplicación en la vida social, cultural o laboral, como podremos apreciar en el análisis de la novela de Rosa Montero, pero también de Almudena Grandes y Belén Gopegui, años más tarde.

Muchas de las características del feminismo en España pueden explicarse como reacción al franquismo. En primer lugar, propició la división entre la doble militancia y la militancia única. Un gran número de mujeres que pertenecía a partidos políticos de izquierdas o a los sindicatos durante el franquismo se encontraron divididas ante las

⁶⁴ La mujer estaba equiparada al menor en términos legales, de modo que estaba incapacitada para representarse a sí misma como sujeto de derecho, dependiendo del varón para realizar múltiples gestiones, como firmar contratos de compra-venta, abrir cuentas bancarias, trabajar etc. Es importante resaltar la desigualdad en otros ámbitos como el derecho penal, que era especialmente duro con la mujer en casos de infidelidad.

reivindicaciones políticas de carácter general y aquellas que sólo hacían referencia a las mujeres. En la doble militancia la lucha de las mujeres entraría dentro de la lucha por la democracia, por lo que cuestiones de género se mezclaban con clase y nacionalidad, es decir, de alguna manera se subordinaba la liberación de las mujeres a la construcción de la democracia. Dentro de este grupo entrarían las feministas de más edad y antifranquistas. Las militantes únicas (las independientes) solían ser más jóvenes y habían crecido en una España más liberal. Entre las independientes hay una tendencia a la autonomía regional y una resistencia a la centralización, como rechazo al centralismo franquista. Todas ellas, no obstante, coincidían en poner especial énfasis en los temas de sexualidad femenina y lucha por los derechos de reproducción porque habían sido tan reprimidos durante la dictadura. Respecto al tradicional debate dentro del feminismo entre la igualdad y la diferencia, también apreciamos la influencia de la dictadura. En España hay una resistencia a aceptar el feminismo de la diferencia por el miedo a la celebración de las cualidades innatas femeninas y la idealización de la maternidad, tan comunes durante el franquismo, que puedan limitar a las mujeres en la esfera privada del hogar.

Uno de los factores sociales y culturales que tiene un impacto en la situación de las mujeres de este periodo y que es también parte del debate de la novela de Montero es: la caída acelerada de la fecundidad desde 1977, a pesar de que la venta, divulgación y propaganda de métodos anticonceptivos estuvo sancionada hasta el año 1978. La utilización de prácticas anticonceptivas estaba relacionada directamente con la clase social y el nivel educativo (había un mayor uso entre la clase media o alta y con estudios superiores). Se da también una disminución de la nupcialidad desde 1975. Estos cambios

afectaron considerablemente en la constitución de la familia, que se retrasa o se produce un incremento de la soltería. Esta tendencia es un fenómeno generalizado en el mundo occidental, que refleja la crisis económica, el alto costo de los hijos, así como la transformación de la situación de las mujeres (nivel educativo próximo al de los hombres, mayor igualdad judicial, incorporación al trabajo y deseo de independencia económica y afectiva). A nivel laboral los derechos de las mujeres se han ido equiparando a los de los hombres jurídicamente aunque la participación laboral femenina sigue siendo menor y las diferencias salariales son significativas. Esto se debe en parte a que la etapa de democratización en España coincide con una recesión económica a nivel mundial que provoca una agudización de las desigualdades sociales y de género.

La literatura escrita por mujeres durante los primeros años de la democracia refleja los debates de la sociedad y del movimiento feminista en España, por lo que resulta de mucha utilidad para analizar los nuevos espacios de la mujer durante este periodo. Junto a los temas de sexualidad femenina e igualdad de derechos en la sociedad, se analiza el tipo de vida de la ciudad, que posibilita la liberación, pero es también muy conflictivo, por las desigualdades socioeconómicas y culturales que deja al descubierto. La narrativa evidencia el desfase entre la igualdad formal o legal y la realidad social, que muestra la necesidad de cambio en la mentalidad y el comportamiento que constituyen el patriarcado invisible. Los cambios legislativos fueron en realidad más una promesa de cambio que el reflejo de la realidad. Muchos de los personajes se muestran confundidas en búsqueda de una nueva identidad por falta de modelos de generaciones previas. Sus madres representaban la autoridad, la tradición y la represión, es decir, los modelos de los que huían. Su identidad, por lo tanto, se construía por oposición a la de sus madres. La

desorientación que sienten las mujeres se aplica tanto a sus relaciones personales con los hombres como a su posición en la sociedad como se puede apreciar en la novela de Rosa Montero, *Crónica del desamor*.

3.1 La doble transición de las mujeres: el Madrid de Rosa Montero

1975 es una fecha doblemente emblemática para las mujeres por ser el año internacional de la mujer y de la muerte de Franco. Rosa Montero es una de las mujeres con mayor influencia de la transición, tanto en su faceta de periodista como novelista. *Crónica del desamor* nos muestra el Madrid de 1979 como periodo histórico, social, político (año inmediatamente posterior a la aprobación de la constitución) y cultural, caracterizado por el entusiasmo por las recién estrenadas libertades, pero también por ser un momento de gran conmoción política, desencanto y confusión. Esta novela es un testimonio de la problemática social y vital de las mujeres en la ciudad durante la transición. Consigue plasmar ambientes y recrear problemas con los que se identifican una generación de mujeres que lucha por la emancipación de la mujer y busca las claves de una identidad femenina en un momento de incertidumbre y de cambio. La novela refleja una sociedad que comienza una nueva etapa democrática, con un nuevo marco legal, en la que las contradicciones entre los dos sistemas están todavía muy presentes. Además, aún se están debatiendo cuestiones cruciales para la liberalización de la mujer, como la ley del divorcio, que se aprobará en 1981 y la del aborto, que lo hará en 1985 y con fuertes restricciones.

Crónica del desamor es una novela testimonial, con una importante carga autobiográfica, en la que la escritura y la reflexión sobre el proceso de la creación artística son usados para avanzar en la búsqueda y construcción de la identidad femenina. La

protagonista, Ana, se debate y reflexiona sobre el tipo de libro que quiere escribir al comienzo de la narración: “Piensa Ana que estaría bien escribir un día algo. Sobre la vida de cada día, claro está” (10). Al igual que en las películas de la *comedia madrileña* que analizamos en el capítulo anterior, lo político deja paso a lo personal. Pero va más allá, lo personal a su vez, se convierte en lo político, en clara alusión a la posición de las feministas en los años setenta: “Sería el libro de las Anas, de todas y ella misma, tan distinta y tan una” (10). A pesar de la clara voluntad por escribir este libro testimonial, de las mujeres de su entorno, duda de la validez de la acción: “Pero escribir un libro así, se dice Ana con desconsuelo, sería banal, estúpido e interminable, un diario de aburridas frustraciones” (13). Hacia el final de la novela Ana es más consciente del papel que interpreta en su vida y muestra un mayor control de su vida por asumirlo. Esta toma de conciencia de sus problemas y toma de responsabilidad por los mismos la reafirma en sus posiciones, le da poder y, a su vez, le lleva a escribir su propia narrativa. La solución a la pérdida de una identidad estable en una sociedad en proceso de cambio es cuestionar categorías como mujer, esposa, madre y reescribirlas en nuevas narrativas. *Crónica del desamor* termina con el comienzo de su propia novela: “puede ser un buen comienzo para ese libro que ahora está segura de escribir, que ya no será el rencoroso libro de las Anas, sino un apunte, una crónica del desamor cotidiano, rubricada por la mediocridad de ese nudo de seda deshecho por la rutina y el tedio” (246). Montero se reconcilia consigo misma, con su vida y con su narrativa. Establece una relación entre las historias individuales que presenta en su novela y la Historia con mayúscula, que está contribuyendo a rescribir: “Women writers of this period often set out to deconstruct the previous, seemingly fixed role models put forward by patriarchal society by allowing

women to assume their subjectivity as authors of their own life narratives in autobiographical (meta)fiction” (Knights, 57-58). El uso de la metaficción en *Crónica del desamor* le sirve para subvertir los papeles y modos de representación tradicionales, al permitirles asumir sus propias identidades a las mujeres.

Madrid es simultáneamente escenario de los acontecimientos históricos que tienen lugar allí por tratarse de la capital del país y sede del gobierno, así como de las manifestaciones culturales que caracterizan este periodo de la historia de la ciudad, la *movida madrileña*. Estos primeros aparecen incorporados de forma solapada en la narrativa, en la que memoria y actualidad se mezclan. La protagonista rememora ciertos episodios durante su pasado franquista, de los años de represión, los fusilamientos, las condenas a muerte, la ley antiterrorista, las manifestaciones de las agrupaciones feministas, ciudadanas y comunales, las centrales sindicales, mezclados con otros acontecimientos más cercanos en el tiempo, las elecciones, las amenazas de bomba, el ambiente político de las calles. Los segundos, los de la *movida* más directamente, a través de los personajes que son partícipes del movimiento. Es una novela, por tanto, de gran actualidad, inmediatez y localismo, en la que se consigue una gran identificación por parte del lector, como ya ocurría con las películas de la *comedia madrileña*. Sin embargo, son las mujeres (urbanas, treintañeras, solteras, de clase media, intelectuales o profesionales) las que acaparan el protagonismo de la novela, ya que ésta se centra en sus conflictos personales, resultado de las nuevas circunstancias políticas, sociales, económicas y culturales de este periodo, en el que se produce una gran tensión entre los valores tradicionales, por un lado, y los avances del mundo moderno, de la sociedad post-industrial, por otro. Son madres solteras, trabajadoras, que se enfrentan al acoso sexual y

a la discriminación en su vida privada y en el trabajo. *Crónica del desamor* es un testimonio de su modo de vida, en donde los temas prevalecen sobre el desarrollo de los personajes o del argumento.

La novela gira en torno a la historia de Ana, madre soltera de un niño de cinco años, que trabaja en un periódico *Noticias*, sin contrato fijo, e intenta balancear su vida profesional y personal con la ayuda de su familia y sus amigos. Narra el trascurso de un año de su vida, su búsqueda de empleo fijo en el periódico donde trabaja, su relación imaginaria con su jefe, Eduardo Soto Amón y los encuentros y conversaciones con su grupo de amigas, Mercedes, Elena, Candela, Pulga, Julita, y con su amigo homosexual Cecilio. Partiendo de la perspectiva de la protagonista, Ana, y de la narración de las experiencias de esas amigas, nos ofrece la visión de varias mujeres, representativas de ese periodo histórico y social. Todas ellas comparten su fracaso generacional en las relaciones con el sexo opuesto y similares problemas y frustraciones en su vida diaria. Recoge historias muy contemporáneas, en las que se analiza la experiencia femenina durante los primeros años de la democracia y el pasado inmediato franquista. Logra captar el espíritu y el ritmo de la época, mostrando el punto de vista femenino en asuntos de gran importancia para las mujeres, como el control de la sexualidad y las dificultades en un mundo profesional competitivo.

3.1.1 Feminismo y sexualidad

Rosa Montero aborda explícitamente la situación de la mujer urbana de los años setenta desde el compromiso feminista, pero crítico, al mismo tiempo. Su posición como periodista puede explicar el carácter fuertemente documental o testimonial de su obra, especialmente en *Crónica del desamor*, la primera que escribe. El feminismo para Rosa

Montero es una actitud personal ante la vida dentro de una sociedad patriarcal en la que las mujeres están oprimidas, es por ello que su narrativa evoluciona paralelamente al discurso feminista. Documenta aspectos importantes como el aborto ilegal, el acceso a los anticonceptivos (legalizados en 1978), la violencia de género, la violación dentro del matrimonio, las madres solteras, el acoso sexual y la desigualdad laboral de una forma personalizada, a través de las experiencias de los personajes de la novela ante esas situaciones. Esas experiencias son representativas de la situación de cambio de las mujeres en la España posfranquista y se sitúan en torno a los debates contemporáneos históricos dentro del movimiento feminista en España. Algunos de estos cambios comenzaron antes de la muerte de Franco, especialmente entre la clase media y alta de las ciudades, con la entrada de las mujeres a la universidad, la influencia del extranjero y la relajación de la censura, pero sólo se normalizarán legalmente a partir de la aprobación de la Constitución.

Montero presenta los temas a través de las experiencias directas de las protagonistas y de sus reflexiones, pero también a través de la inclusión de los ensayos y artículos que escriben y se reproducen en la novela. Ana es periodista y Elena es profesora de universidad. Esta última escribe un ensayo de especial relevancia en el desarrollo de la temática de la narración. Se titula *Pares e impares* y trata de los roles asignados a hombres y mujeres por nuestra sociedad: “Tan encadenados estamos a nuestro *rol*, en esta sociedad en la que vivimos a través de estereotipos”(219). “Hay un *rol* de hombre, otro de mujer” (219). Cuestiona los papeles asignados a los hombres y mujeres por la sociedad, que los dirige a unos comportamientos predeterminados: “Piensa Ana que algo va mal, muy mal en todo. Que ella es en esto víctima, pero también

cómplice. Que sigue fingiendo, temerosa de no dar la talla impuesta por una sexualidad machista que esclaviza hoy a hombres y mujeres” (218). A pesar de que hay una visión muy negativa de los hombres en esta novela (todas las relaciones son insatisfactorias), culpa a la sociedad, no sólo a los hombres, de dicho fracaso y se responsabiliza en parte.

Aunque Montero lleva a sus novelas el debate feminista de la sociedad española, no parece adscribirse a ninguna posición por completo. En el estudio que Gascón Vera hace de Monique Wittig y Hélène Cixous en relación a Montero y su novela *Crónica del desamor*, observa acercamientos a las dos posturas, pero no plena sintonía. La mujer se realiza plenamente sin la compañía del hombre (postura de Wittig), pero es incapaz de renunciar a él (Cixous). Lo que sí deja claro en sus novelas es el diferente comportamiento entre hombres y mujeres y su dificultad de comunicación debido al diferente nivel de poder y control entre los sexos. Esta desigualdad se debe al falocentrismo esencial de nuestra cultura. La solución que proponen las feministas francesas es una llamada a la necesidad de una mayor autonomía de la mujer en cuestión de educación y de conocimiento de su propio cuerpo y de sus necesidades sexuales. “La concienciación es la única arma para enfrentarse y comunicarse con el hombre y, de esa forma, poder luchar juntos contra la sociedad falocéntrica alienante en la que tanto el hombre como la mujer están inmersos” (86). Para Gascón Vera, Rosa Montero busca, en su novela, una voz femenina que ofrezca una alternativa al discurso masculino predominante.

Uno de los aspectos más innovadores y útiles respecto a las reivindicaciones femeninas es que *Crónica del desamor* aireó o expuso los problemas privados de las mujeres en público. Por una parte, se centró en las cuestiones que preocupaban a un gran

número de mujeres de ese momento, con los que se pueden identificar y, por otra, se aleja de la tradición literaria española de la época, no interesada en la problemática cotidiana de las mujeres. Montero proporciona una voz femenina, alternativa al discurso masculino predominante. La mayor dificultad al que se enfrentan las mujeres se subraya en el título de la novela: la falta de comunicación y comprensión entre hombres y mujeres en la sociedad contemporánea que lleva al desamor. Aparte de los temas de interés general, mencionados anteriormente, también se tratan otros más privados y personales, todavía tabúes, de forma explícita: los orgasmos, la masturbación, la menstruación, y la pérdida de la virginidad. Ante los rápidos cambios que se están produciendo, la mujer se replantea todas estas cuestiones en su vida cotidiana. Todos ellos están muy relacionados con la educación sexual recibida o la falta de ésta. Ya mencionamos el ejemplo de los orgasmos fingidos de Ana para no defraudar a su pareja, que nos está dirigiendo a la sumisión y supeditación de la mujer hacia el hombre, pero en definitiva a la dificultad de comunicación entre los géneros. La pérdida de la virginidad se trata desde diversos ángulos, como elección de la mujer liberada en el caso de Elena, que trataremos más en detalle en relación a los logros conseguidos por las mujeres en la liberación sexual o, siguiendo la tradición y los dictados de la Iglesia, en la noche de bodas, en el caso de Pulga. Estos ejemplos ponen de manifiesto las dificultades que conllevan todas estas acciones, consecuencia de las convenciones sociales. Tanto Elena como Pulga tuvieron experiencias traumáticas, que determinaron sus relaciones sexuales futuras. Es significativo también que introduzca el tema de la homosexualidad y prostitución masculina en la narrativa, equiparando a las mujeres y homosexuales como grupos marginales en la sociedad. Hay todavía mucho desfase entre lo que las mujeres han

conseguido con sus reivindicaciones feministas y la sociedad. Pesa mucho la educación recibida, el hábito, la costumbre a la hora de transformar las relaciones, incluso consigo mismas.

Ese es el caso de Mercedes, una de las amigas de Ana, casada y con dos hijos. Ejemplifica las contradicciones que experimentan las mujeres de su generación, en torno a los cuarenta años, poniendo de manifiesto la crisis de la familia y de su propia identidad durante este periodo. Para ellas es especialmente difícil adaptarse a los cambios en los comportamientos sociales aunque lo intenten y sean conscientes de las contradicciones implícitas. Montero desdramatiza la situación a través del uso del humor:

Lo mío es un desastre – suspira ahora Mercedes poniendo ojos de cómica tragedia-. Cuando tenía veinte años y estaba delgadita me vestía como una señora cuarentona. Ahora que tengo cuarenta y estoy entrada en carnes me pongo plumas, volantes y satinados como una chica de veinte. Cuando tenía quince me quitaba los calcetines en el descansillo de la escalera para ponerme medias. Ahora me quito las medias para ponerme calcetines de perlé. Cuando yo era hija se estilaba un respeto desmesurado hacia los padres, por cualquier cosa te ganabas una torta. Y ahora que soy madre mis hijos me toman por el pito del sereno y soy yo la que tengo que correr tras ellos con infinito cuidado. Y por si fuera poco todo esto, he descubierto el sexo hace un par de años. Dios mío, acabo de comprender que mi vida ha sido un completo error... (Montero, 186)

Mercedes y su marido eran una pareja convencional que se encontraron con unos hijos adolescentes que fumaban porros y usaban la pildora. Con la intención de estar más cerca de ellos y ser parte de su mundo, dejaron sus trabajos convencionales, pero seguros y se compraron un bar en una zona de moda. El único interés de sus hijos, como el de muchos de los jóvenes y adolescentes de la época, es salir por las noches “por los inframuros urbanos, por todos los locales del *gheto* a excepción del bar familiar” (187).

A diferencia de muchas de las obras contemporáneas a *Crónica del desamor*, como las ya estudiadas películas de la *comedia madrileña* o las de Pedro Almodóvar,

Rosa Montero se dirige al pasado con frecuencia para explicar y contrastar la situación del presente. Así, Ana reflexiona sobre su juventud, su entrada en el banco a trabajar, sobre la forma en la que vivían diez o quince años atrás sus compañeras de trabajo, tan alejada de la de 1979. No todas las mujeres pudieron beneficiarse de los derechos adquiridos en los setenta, las mujeres entre treinta a cuarenta años “han renunciado a vivir porque el cambio les ha llegado demasiado tarde, porque se sienten incapaces” (192), como es el caso de Mercedes, explicado anteriormente o el de la propia Ana.

Las mujeres se dan cuenta de que no han salido totalmente beneficiadas de los cambios en la transición respecto a la liberación sexual. Los hombres siguen siendo los que tienen el control sobre las relaciones e imponen sus reglas. Son ellos los que marcan el tipo y el ritmo de las relaciones, aunque al principio ellas hayan tomado la iniciativa: “Con los días Candela aprendió a tocar los temas que a él le interesaban y le interesaba hablar de él mismo o de la relación que ambos mantenían” (198). Pero no se limita a eso. Hay una resistencia a que sean las mujeres las que elijan cuándo y cómo van a hacer uso de su libertad sexual. El caso de Elena ejemplifica esta posición machista. Ésta pensaba que estaba en control de su propia sexualidad, al margen de las advertencias de madres, ajena a la sociedad. Sin embargo, cuando su novio descubre que es virgen, se niega a desvirgarla, pero la fuerza a un acto de sexo oral. Pareciera que el verdadero problema no era que fuera virgen, sino que fuera ella, la mujer, la que eligiera el momento y la persona con la que dar el paso, es decir, que la mujer estuviera en control de su propia sexualidad. Y por eso el acto de fuerza, denigrante para la mujer. Ello muestra que no se trata de respeto sino de resistencia a la libertad de la mujer. “Fue entonces cuando escogió la filosofía pura. Y cuando llegó a la decisión de dejar de ser virgen” (45). Elena reafirma su

identidad femenina independiente con su elección. El uso del humor, por otra parte, le permite desdramatizar la situación y superar los complejos que dicha situación podrían haber creado:

Elena piensa en la educación que ha recibido, en todas esas madres, tías, abuelas que le han enseñado que el hombre es un vicioso cuyo único objetivo es acostarse contigo. Si supieran ellas, se dice, lo difícil que es que alguien te desvirgue, y el pensamiento es lo suficientemente absurdo como para desatar su risa, una loca carcajada sin explicaciones que Miguel Angel observa por el rabllo del ojo con espantado silencio. (Montero, 52)

A pesar de que las mujeres de *Crónica del desamor* viven a menudo mejor cuando están solas, sin pareja, son, en la mayoría de los casos, incapaces de prescindir de esas relaciones (con la excepción de Candela, quien vive sin la dependencia, económica o emocional, de un hombre). Ana experimentó esa liberación tras su ruptura con el padre de su hijo, pero se siente incapaz de vivir sin los hombres al cabo de un tiempo:

Durante muchos meses no soportó la idea de compartir sus sábanas y fueron aquellos sus meses más plenos, una época dorada en la que se sintió autosuficiente y libre, fue por entonces cuando empezó a trabajar en prensa y se sabía poderosa, marcó sus relaciones sentimentales con distanciamiento tópicamente varonil. Pero hace ya casi cuatro años de la ruptura y Ana asiste ahora al despertar en ella de los viejos anhelos. (31)

De acuerdo con Gascón Vera, esta necesidad sensual/sexual está fijada por la cultura falocentrista que asocia la realización femenina con el servicio y cuidado del hombre. La sensación de soledad que sienten las mujeres cuando no están en una relación es también ficticia y falocéntrica, fijada por la sociedad machista (77). Las mujeres desean la dependencia del hombre a pesar de ser una relación destructiva, por causas culturales. Como ya mencionamos anteriormente, Montero parece presentar una posición negativa hacia las relaciones entre hombres y mujeres, porque todas las relaciones de los personajes de su novela son negativas. Denuncia la falta de comunicación y la falta de comprensión por parte de los hombres, aunque en ningún caso presenta una posición de

ambigüedad sexual o lesbianismo como alternativa (como ocurre en muchas de las obras de escritoras feministas).

El tema de la sexualidad es un asunto clave para el feminismo, de ahí la importancia que cobra en esta novela. Aunque se reconoce la existencia de mayor libertad sexual desde la llegada de la democracia, Montero denuncia el machismo todavía existente entre los supuestos progres, para los que este periodo facilita una noción consumista del sexo, tener relaciones con cuantas más mujeres mejor. La liberación sexual se limita a permisividad sexual, sin verdaderos logros personales y sociales para la mujer. Además temas cruciales de la liberación sexual de la mujer como los contraceptivos o el aborto no están plenamente aceptados o son ilegales. Montero muestra su apoyo a estos debates al presentarnos estos personajes de forma positiva. Por otra parte, se discute el control que los hombres tienen o han tenido de la sexualidad de las mujeres, el estereotipo negativo de las mujeres que son sexualmente activas y, en definitiva, la sexualidad como un componente integral de organización social.

Como ya indicamos anteriormente, son los hombres los que marcan y determinan el tipo de relación, incluso entre estas mujeres, jóvenes, independientes económicamente, profesionales, urbanas. A lo largo de la novela, los lectores nos damos cuenta, al mismo tiempo que la protagonista, de que Ana no está en control de sus relaciones, es más, no es capaz de mostrar su verdadera personalidad por temor a la pérdida: “Porque pesan tanto los personajes que asumimos durante años que Ana se siente desnuda al hablar con José María sin el amparo de la risa y la sonrisa” (228). Ana asume esos papeles, finge, como también finge los orgasmos, para no defraudar, porque está acostumbrada a agradar, pero irónicamente, se trata de relaciones modernas, en las que se huye de lo tradicional. “Y

sabe que saldrá y será encantadora, inteligente, divertida y amable, que representará con sabio hábito su papel de mujer fuerte y libre, ni exigencias ni lágrimas que son deleznable y femeninos defectos” (11). Y por eso, organiza sus días alrededor de sus encuentros con los hombres: “Ha ordenado su día en torno a estas tres horas, ha prescindido de citas, ha postergado los trabajos” (Montero, 13).

La visita de las tres amigas (Ana, Elena y Candela) al ginecólogo progresista es muy sugerente e ilustrativa de la situación social respecto a los anticonceptivos⁶⁵. “Como el ginecólogo va de progresista tiene la consulta en un barrio periférico, en una torre, eso sí, nueva y flamante, que destaca del entorno de casitas baratas y avejentadas” (19). El lugar donde se encuentra la consulta, el extrarradio, es una metáfora de la superficialidad de los cambios, basado en lo exterior. Lo que realmente interesa, se mantiene igual, como se aprecia una vez se encuentran con el ginecólogo. Lo que debería haber sido una visita de conocimiento o descubrimiento de métodos anticonceptivos adecuados al estilo de vida de las protagonistas, se convierte en un enfrentamiento entre posiciones de poder entre el hombre y la mujer. Antes de mostrarnos la visita, las protagonistas comparten con los lectores sus experiencias personales con los anticonceptivos (el DIU, el diafragma, la píldora), incluido un aborto en Londres. Existe un desconocimiento de la realidad de las mujeres de esta generación por parte de los médicos, pero también una falta de profesionalidad para dejar a un lado sus posicionamientos personales, es decir, estas experiencias ponen de manifiesto el desfase legal pero también científico (por parte de los ginecólogos). Candela es certera en su análisis sobre la posición de las mujeres

⁶⁵ Consultar el estudio sobre los ginecólogos de Montserrat Roig y Maria José Ragué de 1981, citados por Knights (62), en los que se prueba que éstos perpetúan el orden patriarcal al defender y mantener los papeles sexuales tradicionales.

frente a su sexualidad: “Pensó en la liberación de la mujer, o mejor dicho, en esa supuesta liberación que a ojos de muchos hombres sólo se concretaba en lo sexual, en tener hembras más dispuestas, en olvidar el odiado condón, el coito interrumpido” (27). Son similares los comentarios respecto a la píldora y el DIU, especialmente liberadores para el hombre, ya que la mujer sufre las consecuencias negativas de su uso o abuso. “Son tan cómodas las píldoras o el DIU, esos métodos que el hombre no padece...” (29). El control de la sexualidad es tan importante porque determina quién tiene el poder. Es conveniente para los hombres que las mujeres no tengan control de su sexualidad: “Piensa Ana que si los hombres parieran el aborto ya sería legal en todo el mundo desde el principio de los siglos”. El aborto es un asunto particularmente polémico en la sociedad española. De hecho, a pesar de estar en el programa de los socialistas en la campaña electoral del 82, sólo se aprueba en 1985 y con muchas limitaciones⁶⁶. “The taboo of abortion and the strong moral overtones of anti-abortion discourse are clearly related to the fear of women’s autonomous sexuality” (Knights, 65).

El ginecólogo progresista intenta disuadir a sus pacientes del uso del diafragma, a favor de la pildora: “Hay algo común en muchos ginecólogos: ese desprecio por la persona, la grosería de grandes machos que-ven-y-curan-coños” (26). Humorísticamente, apreciamos que las mujeres que van a consultar cuestiones de contraceptivos saben más que el propio médico cuando Elena saca un diafragma de su bolsa, y de esta forma anula su autoridad: “Está claro que es la primera vez que este médico ve un diafragma” (29). A pesar de todo, de la inutilidad de la visita, son las mujeres las que pagan mil pesetas cada

⁶⁶ La legislación española contempla la interrupción del embarazo en tres supuestos: por violación, por graves defectos físicos del feto o por peligro grave para la salud física y psíquica de la madre.

una por la consulta. Irónicamente, deciden que el diafragma es el método menos perjudicial para la salud de las mujeres, aunque no sea nuevo, ya lo usaba la madre de Elena y Candela. En ocasiones, a pesar de las restricciones impuestas por el régimen franquista y la influencia de la Iglesia en cuestiones de sexualidad, las mujeres han elegido no tener hijos, desafiando a la autoridad política y religiosa.

Otro aspecto de la sexualidad femenina de gran peso en el feminismo español es el papel de la maternidad dentro de la sociedad. “Montero crosses the polemical divide between equality and difference by examining a variety of attitudes towards maternity; by providing the multiple perspectives of several female protagonists, Montero confronts the reader with a number of fluctuating identities and diverse experiences” (Knights, 58). Muchos de los personajes son madres o muestran su posición ante ese tema, pero los modelos maternos son, en muchos casos, diferentes a los que se promulgaban durante el franquismo. De hecho, las mujeres jóvenes de la transición rechazaron la figura de sus madres como modelos a seguir por encarnar el modelo de mujer franquista. Sin embargo, Montero nos muestra que muchas de esas mujeres resistieron la ideología franquista que se les imponía de formas varias, como la madre de Candela, que usaba el diafragma para evitar quedarse embarazada, en contra de los preceptos del Estado y de la Iglesia.

Las madres protagonistas son mujeres trabajadoras, solteras, que usan anticonceptivos, tienen experiencias con abortos, es decir, están fuera de la familia patriarcal. De esta forma, Montero cuestiona la maternidad como una institución social. Muestra la dificultad de las mujeres de triunfar o tener éxito compaginando la actividad laboral, esfera de dominio masculino y la vida personal y familiar, esfera femenina (público y privado). Ana se ve obligada a trabajar en unas condiciones precarias (sin

contrato fijo y beneficios), a pesar de su valía profesional: “Esto de ser madre soltera, reflexiona sonriendo con amargura, es verdaderamente una proeza, tienes todas las servidumbres del padre de familia y no se te reconocen los derechos. Como cuando le echaron del banco por quedarse embarazada” (Montero, 236). Ana no está en posición de luchar por mejorar su situación laboral y, por eso soporta la discriminación laboral que sufre en su actual empleo.

La novela trata tanto los problemas típicos al que se enfrentan las mujeres cuando viven fuera del sistema patriarcal como la posibilidad de poder que ofrece la maternidad a las mujeres. Tradicionalmente se había visto la maternidad por las feministas como producto de presiones religiosas, culturales y sociales que limitaban a las mujeres. Sin embargo, hay una nueva tendencia dentro del feminismo que sabe reconocer los aspectos positivos de la maternidad, que la maternidad no tiene que ser una obligación de las mujeres, sino un derecho, como una fuente de poder: “There has been a shift from the right to choose not to be pregnant to the right to choose to have a child without moral, psychological or economic pressure” (Knights, 66). Así, Elena llega a esa conclusión, a considerar la maternidad una afirmación de sí misma que reconoce que la identidad de las mujeres puede residir en la diferencia, sumándose Montero al debate español feminista entre igualdad y diferencia:

Quizá es que durante mucho tiempo ha confundido la liberación de la mujer con el desprecio hacia la mujer misma: la liberación pasaba por la mimetización con el sexo del poder, había que adoptar valores masculinos, copiar al hombre, repudiar la identidad de hembra. Elena, ahora, ha descubierto en su cuerpo el orgullo de saber que puede parir, si quiere, y que esto no es una servidumbre. Ha descubierto el orgullo de reencontrarse como sexo. (207)

Es consciente de que se tienen que reevaluar los atributos femeninos repudiados tanto por el sistema patriarcal como por la primera ola del feminismo. Es evidente que se

han producido cambios en la sociedad española que han permitido una apertura de actitudes ante la maternidad, como el uso de métodos de planificación familiar, la mejora de la educación de las mujeres y la incorporación de las mujeres al trabajo. La maternidad, por tanto, no tiene por qué ser siempre opresiva para las mujeres y aún va más lejos afirmando que es un elemento de fuerza y poder, como cuando sus personajes, Candela, Ana y Elena llegan a la conclusión de que Freud se inventó el complejo de castración para disfrazar el complejo que los hombres sufren por no poder parir, el miedo a las mujeres porque ellas pueden procrear.

El poder que puede otorgar la maternidad se ve empequeñecido por la precariedad de muchas de las relaciones de las mujeres con los hombres. Varias de las protagonistas han tenido o tienen una relación con un hombre casado. A pesar de que la dependencia económica de éstas ha desaparecido, sigue existiendo una dependencia emocional, una insatisfacción profunda, entre la sensación de culpabilidad e injusticia sexista: “escozor por recordar que ella mantenía una relación precaria, escozor también por la otra, por esa mujer legal a la que denigraba en esa frase, fue sentir una hermandad de sexo y de injurias” (197). También da muestra de la importancia que cobra el feminismo en la vida diaria y cotidiana de las mujeres con la solidaridad entre mujeres.

Las mujeres se encuentran en situaciones que les fuerza a cuestionar los valores y las ideas tradicionales, pero también ideas más progresistas, resultantes del debate feminista. Ni la España franquista ni la alternativa progresista ofrece las soluciones que necesitan las mujeres. La legislación sigue siendo insuficiente en relación al control que las mujeres tienen de su propia sexualidad, como vimos respecto al aborto o el divorcio. Incluso los anticonceptivos despenalizados en 1978, siguen todavía con un acceso muy

restringido. Pero no se limita a eso, las mujeres siguen teniendo una dependencia emocional de los hombres. Es por esta razón que la novela de Montero resulta provocativa en el momento de su publicación, por ofrecer una visión feminista y crítica a la vez. Montero reivindica que las mujeres no deberían perder su propia identidad en el proceso de lucha por la equiparación de derechos e independencia tanto en su espacio público como privado: “Women should not have to lose their identity as women to gain acceptance and recognition in today’s society” (Davis, 97).

El escenario en el que tiene lugar la novela es la ciudad de Madrid, también en plena crisis de identidad tras el fin de la dictadura, negociando el nuevo papel que va a jugar en la nueva etapa democrática que se abre.

3.1.2 La ciudad de Madrid

Madrid en 1979 se encuentra en un momento decisivo de su historia reciente, inmediatamente después de la muerte de Franco y justo al comienzo de su primera etapa democrática en más de cuarenta años. Es preciso recordar que en 1979 se convocan las primeras elecciones locales en las que se elige como alcalde de la ciudad al profesor Enrique Tierno Galván, candidato socialista. Como estudiamos en el primer capítulo, este hecho es de gran trascendencia porque muestra el deseo de los madrileños de alejarse de su pasado franquista y de que su ciudad cambie. Uno de los problemas más importantes de Madrid en este periodo es la posición que va a ocupar dentro del imaginario nacional. Los estereotipos negativos de Madrid, como ciudad provinciana, atrasada, conservadora, caótica y cerrada, se empiezan a completar con otra visión dinámica, moderna, de cultura callejera, de liberación sexual, de acceso al alcohol y las drogas. No en vano, transcurren durante los años de la etapa más *underground* de la *movida madrileña*.

Rosa Montero escribe *Crónica del desamor* en este contexto socio-histórico, político y cultural. Al igual que su novela participa del debate feminista de la sociedad española, también se podría defender que se hace eco del sentir de los ciudadanos madrileños, presentando una imagen fiel, informada y crítica de Madrid y de la imagen que proyecta. En sendas entrevistas en la revista del ayuntamiento, *Villa de Madrid*, Montero expone dos ideas claves para entender la visión que proyecta de la ciudad en la novela. Por una parte, explica su posición ante la ciudad, cómo ella también, como madrileña, experimentó un cambio de opinión sobre la ciudad y defiende que se produjeron unas transformaciones dignas de mención desde la llegada de los socialistas al ayuntamiento: “Hasta hace cinco años yo seguía la moda de poner a parir a Madrid; la verdad es que había base para ello. Pero cada vez me gusta más. Lo descubro cada día, por eso me parece interesante la idea del Ayuntamiento de recuperar Madrid, de recuperar una dignidad en la vida ciudadana. ... se nota una diferencia desde que la izquierda llegó al Ayuntamiento” (*Villa de Madrid* 10, 15). Por otro lado, insiste en que es esencial recordar cómo era la vida con Franco para entender mejor el presente. Su visión crítica de la vida en la gran ciudad junto a su recuerdo del pasado enmarcan la narración y explican su posición, tanto respecto a la vida cotidiana de los ciudadanos, como respecto a la *movida*.

Siguiendo la moda a la que hacía referencia en el artículo, Montero “pone a parir” a Madrid en su novela. Caos, tráfico, el transporte público, los ruidos, el urbanismo descontrolado son algunas de las características de la ciudad de Madrid que Rosa Montero analiza en su novela y la definen. De hecho, el ambiente nocturno, la marcha de los locales de moda, que serán idealizados pocos años después como parte esencial de la

movida madrileña, aparecen en Montero en su faceta más destructiva y alienante, como analizaremos en la sección dedicada a la *movida*. La ciudad está muy presente en todos los actos cotidianos de la vida de las protagonistas: en sus traslados al trabajo por la mañana o por la tarde a la hora punta, cuando sale con sus amigas de compras o de marcha, en sus visitas a los médicos, o en sus actos más políticos, como por ejemplo la asistencia a manifestaciones. Su visión es muy crítica y negativa, de hecho, al final de la novela la huida de la ciudad se presenta como la única solución posible: Cecilio, el amigo homosexual de Ana, marcha a Brasil, Ana María, la vecina de Ana testigo de la violencia doméstica, a Inglaterra, Julita, amiga a quien su marido abandona por una mujer más joven, a un pueblecito de la sierra madrileña con su nuevo novio.

Madrid ha crecido desmesuradamente en poco tiempo, perdiéndose modos de convivencia tradicionales. La principal consecuencia es la soledad del individuo en un entorno muy poblado. Actos sencillos y cotidianos, como comprar un cartón de leche, conllevar conducir a un moderno *drugstore* (utilizando el término elegido por Montero) o ver a los amigos requieren el desplazamiento por toda la ciudad. Otro aspecto que preside toda la novela es las relaciones con los vecinos, muy próximas, solo separadas por una pared, pero al mismo tiempo anónimas y distantes. Ana escucha todos los días los gritos y golpes de los vecinos sin hacer nada al respecto:

Reflexiona Ana sobre las extrañas pautas de convivencia que vivimos. Se perdió la relación grupal y permeable de los barrios, y ahora los ciudadanos se ven sujetos al exilio interior, a la peregrinación urbana: no se vive en la misma casa en la que naciste, te desperdigas por una ciudad antropófaga y enorme intentando conservar las viejas amistades, separadas de ti por muchas calles. Así, la fraternidad vecinal ha desaparecido y el único contacto con tu entorno son estos gritos, estos llantos y jadeos extranjeros que traspasan las delgadas paredes de tu casa, ante los que guardas una celosa, esforzada indiferencia: es ésta una soledad con muchas puertas, una soledad ciudadana con cerrojos y mirillas. (212)

Sin embargo, a pesar de que se queja de que la fraternidad vecinal se ha perdido, de la deshumanización, de la soledad, sus relaciones personales íntimas desdican un poco sus afirmaciones. Ella es amiga de una de sus vecinas, Ana María, con quien comparte desayunos los fines de semana y confidencias.

Por otra parte, la cercanía física que impone la organización social de la ciudad es causa de sufrimiento, de discriminación y de abusos. La protagonista, al igual que muchas mujeres de la ciudad, aprende a vivir con el acoso sexual como si fuera algo cotidiano e inevitable. Éste se encuentra en lugares muy diversos, es parte de la realidad urbana: en el metro, el cine, la calle. “Pero el vagón iba lleno y al poco, qué sorpresa, el anciano arrimó de nuevo sus flaccidos pantalones al culo de Ana, San Bernardo-Cuatro Caminos en un metro sudoroso y maloliente, San Bernardo-Cuatro Caminos con el viejo a las espaldas” (143).

La ciudad es un espacio deshumanizado, contradictorio y cruel, que permite la existencia y convivencia de realidades contrapuestas y grandes desigualdades. La riqueza y pobreza se dan la mano, ignorantes de su existencia, dando la espalda a la realidad. Los pobres se ocultan a la vista de sus ciudadanos privilegiados o más afortunados, interesados sólo en el progreso, la modernización, la diversión. Su amiga, la Pulga, descubre de forma casual la situación socioeconómica de sus “vecinos”:

Vive la Pulga en una urbanización moderna y amurallada a las afueras de Madrid, un apartamento alquilado en torre rodeada de césped importado. Esta mañana las ha visto por primera vez, justo al salir de casa. Durante la noche alguien tiró parte de la valla del fondo, y por el agujero del muro derruido el horizonte se agrandó en un campo pelado, sucio de cascotes y basura, un campo sembrado de chabolas. Cuatro años lleva la Pulga viviendo en esa urbanización de semilujo, pared con pared con la miseria que ignoraba, y sólo hoy ha sabido de esa hacinada suciedad, de esa llaga urbana que la propia ciudad se encarga de esconder.” (99)

Al igual que los pobres, los ancianos son los grandes olvidados de la vida en la

ciudad. Se aprecia el contraste entre la ciudad joven y vibrante y los ancianos de la ciudad, no adaptados, anónimos, absurdos, en una ciudad ruidosa y sucia. Madrid es una ciudad que ignora a sus grupos marginales:

Como la primavera ya está entrada y los soles de este mes de mayo aprietan con pretensiones de verano, el escuálido banco de la esquina, junto a la casa de Ana, se ha vuelto a ocupar por los ancianos de siempre, que siempre son distintos y parecen los mismos, las mismas arrugas, los mismos ojos opacos y medrosos. Centro de Madrid, contaminación, ruidos, coches, alquitranes flotantes, polvo pegajoso y espeso. Allí están, sin embargo, en ese banco ridículo que se inclina sobre el asfalto, tomando un baño de sol urbano y ponzoñoso, mientras la ciudad vibra a su alrededor con el ronquido de los autobuses.” (69)

Lo que la autora está poniendo de manifiesto es la dificultad, o quizás imposibilidad, de adaptación al ritmo de la vida moderna urbana. Son los grupos marginales los que acusan antes los problemas derivados de una organización social, unos hábitos de conducta y unas pautas de convivencia erróneas. Sin embargo, a pesar de que ciertos grupos se ven más afectados por estas circunstancias, todos los ciudadanos sufren las consecuencias. Se ven empujados a modos de actuación ajenos a la tradición. Los nuevos cambios se ridiculizan al mostrar lo absurdo y grotesco de la situación, como se aprecia en esta escena:

Atraviesan una ciudad vacía bajo el frío, no hay apenas coches y ningún peatón, solo una pareja como de mediana edad embutida en chándales de color brillante –verde él, rojo ella- que trotan por el asfalto haciendo footing a lo largo de la calle despoblada, de sus narices salen columnas de vapor entrecortadas por el jadeo y entre sus piernas corretea un foxterrier chillón que mordisquea los talones de sus dueños. (232)

En ocasiones la ciudad simplemente refleja la nueva realidad social, consecuencia directa de las nuevas libertades conseguidas. Durante el franquismo el divorcio estaba prohibido por lo que a pesar de los problemas, las familias permanecían juntas. Eso cambia con la aprobación de la Constitución y los cambios de código penal, y surgen nuevos modelos familiares, no necesariamente mejores o ajenos a las dificultades de

adaptación. Es curioso que presente estos ejemplos de divorciados porque el divorcio no se regulariza hasta 1981. Esto indica cómo la sociedad, en algunos aspectos, va por delante de la legislación:

La ciudad se llena los fines de semana de hombres desolados que arrastran tras de sí un cohibido grupo de niños a través de restaurantes, circos, parques zoológicos, cines autorizados. Son hombres cuarentones que se casaron en aquella época en que se creía aún que el matrimonio era para siempre, y que ahora han deshecho su vida establecida con lágrimas y angustias. (183)

Los espacios emblemáticos de Madrid y de la movida, como El Rastro aparecen en la novela incorporados a la vida cotidiana de sus ciudadanos. La visita de Ana y Pulga al Rastro para ir de compras también se rememora en la novela:

El laberinto de puestecillos relumbra como un belén bien iluminado, la ropa multicolor cuelga del techo y sobre las mesas se acumulan todo tipo de objetos insólitos, elefantitos acristalados del Pakistán, bolsos enanos hechos en raso, bisuterías de metales pobres, tarros de *pachulí*, pebeteros en madera policromada, campanitas chinas de latón. (81)

Asimismo, los bares y la calle, tan sintomáticos de la recuperación de la cultura callejera característicos de este periodo.

Finalmente, Rosa Montero también recoge en sus páginas otra característica del Madrid del tardofranquismo y la transición, como receptora de inmigrantes de la España rural. Aunque vienen fundamentalmente forzados por las dificultades económicas y precariedad laboral del entorno rural, sienten también la atracción de un mundo de posibilidades que ofrece la ciudad. Buscan una mejor educación, una actitud más tolerante a la diferencia, mayor libertad sexual, más oportunidades de diversión, en definitiva, un ambiente más abierto. El amigo homosexual de Ana, Cecilio, representa a uno de ellos, que abandona su pueblo por la opresión que siente en su entorno y la llegada a Madrid supone el reconocimiento de su identidad: “Se despidió del pueblo para ir a Madrid, a un Madrid que era el fin del mundo, tierra de promisión, ciudad de los mil

vicios” (112). Quizás sea la nota más positiva hacia la vida en la gran ciudad en toda la novela, ciudad como lugar de infinitas posibilidades, de liberación. No en vano, nada más llegar a la estación de Atocha, Cecilio se da cuenta de sus inclinaciones sexuales, ante la visión de un anuncio de Heno de Pravia: “«vaya: resulta que soy maricón», pensó. E inmediatamente experimentó un infinito alivio” (112). Es evidentemente significativo que se diera cuenta justo después de su llegada y que su reacción ante el descubrimiento fuera positiva.

Madrid no se presenta como la ciudad de infinitas posibilidades con la que soñaba Cecilio, aunque sí proporciona un espacio de cierta liberación y experimentación sexual, en que las salidas nocturnas son habituales. Las mujeres de *Crónica de desamor* presentan una visión muy personal de la *movida*.

3.1.3 *La movida madrileña*

El acercamiento a la *movida madrileña* en *Crónica del desamor* se hace a través de algunos de los personajes anónimos que son y han sido partícipes de ese fenómeno. Rosa Montero es pionera en el análisis de la *movida*, hasta el punto de que este término, que define el fenómeno que se describe en la novela, se acuña años después de publicarse. Aunque se estaba fraguando en estos años y había, por tanto, poca perspectiva, la autora es certera en la crítica de sus consecuencias más negativas y peligrosas. Por otra parte, no llega a mostrarnos ninguno de sus aspectos positivos, como la actividad cultural intensa: “All the characters articulate between them the collective malaise of post-Franco Madrid. They all participate in a great charade, a farce in which they pretend to be eternally young, fashionable, anti-establishment, self-reliant, interesting, and sociable individuals” (Davis, 105).

La *movida*, como se estudió en el capítulo 1, fue un fenómeno social y cultural que tuvo lugar entre 1977 y 1985. Se caracterizó por la recuperación de espacios públicos, como calles, bares, locales de conciertos, como vehículos de experimentación e intercambio. Se produjo una exaltación de un tipo de vida en el que el alcohol, la música y las drogas tienen un papel protagonista y donde los bares adquieren gran importancia, son el centro vital. Javier Escudero señala que ha habido una rápida alteración de los modos de vida que ha provocado tensión entre los valores del mundo tradicional y los avances del mundo contemporáneo. La rapidez del cambio en la sociedad, sumada a la pervivencia de ciertos elementos tradicionales como el catolicismo, el patriarcado y el sexismo, provocan, según él, un profundo estado de enajenación y desorientación en la sociedad española de la transición, que es lo que Rosa Montero recoge en su novela *Crónica del desamor*.

Varios autores, junto a Escudero, conectan a Pedro Almodóvar y Rosa Montero (Catherine Davis, Elena Gascón Vera, Vanessa Knights) tanto por ser protagonistas de excepción del Madrid de la transición, de la *movida*, como por algunas de las características presentes en sus obras. Ambos autores, desde diferentes posiciones, rechazan el discurso oficial de la dictadura. Sus obras subvierten las formas literarias y artísticas de la cultura oficial, mediante el uso de la parodia, la burla sistemática del canon y la elección de temas de actualidad que hasta ese momento se habían ignorado o reprimido y personajes de la realidad social, en muchos casos, marginales. Pedro Almodóvar incorpora lo grotesco y lo mediocre en sus obras, elevándolas a la categoría de arte. Así, en *Laberinto* el incesto, la ninfomanía, la bisexualidad, se incluyen con naturalidad a la narrativa. En esta línea, Rosa Montero, incluye aspectos de la sexualidad

heterosexual o femenina (como la menstruación, los orgasmos o el sexo oral) que no se presentaban en las obras literarias aceptadas. Utiliza con frecuencia el humor para poder incluir temas tabús permitiéndoles a los lectores identificarse con los protagonistas: “Humour allows Montero to broach taboo subjects whilst engaging readers, allowing them to identify with issues which were still polemical to talk about in public” (Knights, 54). Según Knights, este estilo humorístico e ingenioso de Montero le vincula con el de Pedro Almodóvar y lo propone como antecedente de su cine. Aunque los dos autores captan el carácter trasgresor y hedonista del Madrid de la *movida*, Rosa Montero hace una lectura poco idealizada de ésta, en especial del papel de las drogas, mostrando sus consecuencias más marginales y trágicas. Según Escudero, la mayor diferencia entre Almodóvar y Montero en cuanto al tratamiento de la *movida* es que Almodóvar la estiliza, mientras Montero presenta la cara de más problemática social, vital e individual. Se evalúa el momento histórico y social, el papel de las drogas (negativo y destructivo). Se ve muy bien en los episodios de la noche madrileña, en los que se describe con mucho detalle la paulatina destrucción de uno de sus personajes, el Zorro, habitual de la noche madrileña, y de su novia, Olga, perdida en el mundo de la droga en un viaje sin retorno a la India. Asimismo, Montero critica la carencia de coherencia ideológica de la *movida* y el hecho de que estén principalmente interesados en sus aspectos culturales y lúdicos. Al igual que la autora, su protagonista se desliga de la *movida*: “Hacía mucho que Ana no se acercaba a los locales del mundillo. Dejó de frecuentar el circuito nocturno hace ya tiempo, cuando se cansó de perder las horas en estas ruidosas soledades” (105). La *movida* no es descrita por su cualidad de diversión, sino por la soledad que encierra. En una línea parecida, Candela reflexiona sobre su vida y desidealiza los años de la

transición en Madrid, cuando se quiere vivir con intensidad de espaldas a la realidad y al pasado: “Cuando era más joven intenté vivir el momento, ya sabes, seguir esa moda que preconizaba acumular experiencias, sacar el máximo provecho al presente... Bueno, me empeñaba en creer eso y en vivir así, pero era mentira, estaba llena de proyecciones al futuro, de ansiedades” (129).

La noche homogeniza y deshumaniza. Es un mundo pequeño y cerrado, pero anónimo, que comparte de forma equivocada. También critica el uso indiscriminado del sexo, aunque lo hace sin intención moralista, incluso con una buena dosis de humor. Sorprende su acierto en las consecuencias nocivas para la salud de esa forma de relacionarse, especialmente teniendo en cuenta el desconocimiento del SIDA en ese momento. Dicha enfermedad se cobrará muchas vidas de jóvenes que vivieron la liberalización de las costumbres sociales a finales de los setenta y durante los ochenta, especialmente en relación al uso de las drogas, pero también del sexo:

Algunos se van y otros vuelven en ese trasiego infinito y conservado en cálculos perfectos, en los anales del boca a boca, que es imposible escapar a la vigilancia de tantos pares de ojos, del círculo eterno que se muerde la cola, y todos los espías de sí mismos, y es fácil saber incluso quién comparte las camas, cómo y cuándo, aunque sólo sea por el rastro colectivo de tricomonas, gonococos, monilias, purgaciones, gonorreas y demás infecciones comunales, nexos venéreos que une al grupo. (156)

La noche madrileña también es la de la prostitución, de la soledad, del interés: “Y hay que atravesar la ciudad oscura y fea, a esa hora Madrid se llena de chepudos indecibles, de solitarios deformes, a esa hora todas las sombras que se escurren por las esquinas parecen querer venderte algo” (121). A pesar de la crítica del pasado franquista, especialmente en relación a las mujeres, se puede apreciar cierta nostalgia por el carácter popular de la ciudad de Madrid antes de su modernización: “La zona está tomada este verano, antes era un barrio populoso, ahora, al finalizar el día, pierde su contenido y su

nombre. Como en éxodo van llegando de la distante ciudad, de la luz diurna, de la otra vida, unificándose en ese mínimo universo con los de siempre de la zona” (149).

Las drogas también están presentes, no sólo como parte del rito de la noche, fumar un porro, un canuto, sino como negocio, como supervivencia. Montero se muestra relativamente comprensiva y tolerante con el uso de las drogas, en un momento en que todavía eran ilegales. Su legalización en el consumo tiene lugar con la llegada al poder de los socialistas en 1982. “Músculo se dedica al trapicheo, sí. Es su profesión reconocida. Pero es un trapiche de grupo, un trapiche amiguete, de supervivencia. No forma parte de la barriobajera y siniestra cadena de *pushers* profesionales, no es un camello poderoso” (162).

Crónica del desamor puede interpretarse no sólo como una novela testimonial sino también experimental porque combina el compromiso por mostrar una ficción documental y referencial que cuestiona aspectos importantes de las mujeres de la transición española a la vez que cultiva una narrativa consciente de su forma a través del uso del humor, el comentario y la metaficción, es decir, a pesar de que es una novela realista, tiene elementos metaficcionales, que subraya su experimentación también. El uso de metaficción le permite a Montero enfatizar las cuestiones femeninas y subvertir los papeles y modos de representación femeninos. *Crónica* pone de manifiesto el desencanto y escepticismo que impera en la sociedad del posfranquismo. Es una época de crisis, en la que lo personal y lo político están mezclados. Pero los personajes buscan en sus vidas privadas, no en la política, la solución a sus problemas.

Rosa Montero retrata la vida contemporánea en una sociedad urbana y profesional en un momento de crisis, pero también de logros personales y sociales para la mujer. El

análisis crítico de los problemas que encierran los rápidos cambios que la ciudad está experimentando no va acompañado de una idealización de la vida rural o añoranza del pasado. El primer paso para la mejora social y, urbana, en este caso, reside en el reconocimiento de los problemas y limitaciones, al igual que le sucede a su protagonista al final del libro, en su proceso por asumir su propia identidad. Las mujeres siguen experimentando crisis de identidad en los años siguientes y continúan la exploración de los espacios que ocupan en relación de los hombres incluso en la década de los noventa, una vez consolidada la democracia y el proceso de cambio que conlleva.

3.2 Madrid en los noventa: mapas de geografía humana

El espacio y la geografía adquieren un protagonismo indudable en *Atlas de geografía humana* de Almudena Grandes y *La escala de los mapas* de Belén Gopegui. En las dos, los proyectos profesionales en los que se encuentran inmersos los protagonistas y a los que hacen referencia los títulos de las novelas, ofrecen una proyección de sus vidas personales, también dedicadas a crear sus propios atlas, determinar las escalas de sus mapas. No solo los títulos establecen similitudes temáticas, sino también las ilustraciones⁶⁷ que ocupan la portada de los libros. Es significativo que en ambas se profile la silueta de una figura humana sobre un mapa de carreteras, detalle que, ya desde el principio, dirige nuestra atención hacia una exploración personalizada del espacio y nos permite establecer un diálogo entre las dos autoras.

Almudena Grandes narra la historia de cuatro mujeres muy diferentes, unidas coyunturalmente para la confección de un atlas en fascículos, y que comparten, sin

⁶⁷ Ilustración de Gonzalo Cervera (Gopegui) y Luis Bargallo (Grandes).

embargo, una edad decisiva, al filo de los cuarenta y una crisis personal y colectiva. Dicha situación tiene mucho que ver con la realidad a la que se enfrentan a diario, tanto en sus trabajos como en sus vidas privadas. En *La escala de los mapas* su protagonista masculino termina abandonando su trabajo en un gabinete de urbanismo para dedicarse exclusivamente y en solitario, a la investigación o búsqueda del hueco donde refugiarse, al margen de su recién estrenada relación sentimental y de la realidad. En ambos casos nos encontramos con unos personajes en un periodo de transición, de cuestionamiento, de búsqueda, que les va a llevar a replantearse sus principios, sus creencias, sus posicionamientos ante la vida y para quienes es esencial adaptarse a las nuevas coordenadas tanto de tiempo como de espacio en las que se hallan inmersos.

Entre las transformaciones más sobresalientes de cara a la equiparación entre hombres y mujeres en España caben destacar la incorporación masiva a la educación, especialmente de las mujeres; la consolidación del proceso de secularización, con la consiguiente pérdida de poder de la Iglesia; la integración española en organizaciones internacionales, en especial en la Unión Europea; el descenso de la natalidad, así como la mayor presencia de las mujeres en el mundo laboral anteriormente mencionado. Es también preciso señalar, que en un mundo cada vez más globalizado, las diferencias entre las grandes ciudades, como Madrid y el ambiente rural, se empiezan a difuminar un poco (a diferencia de lo que ocurría durante la transición española), aunque todavía persisten. Uno de los principales problemas se debe a que la incorporación de la mujer al mercado laboral no ha ido acompañada de un reparto más equitativo de las responsabilidades familiares, incluso en el entorno urbano y las generaciones más jóvenes. A este respecto

los datos recogidos en las encuestas y de los que se hacen eco la prensa nacional⁶⁸ son contundentes. El 79% de las entrevistadas declara que sus cónyuges no realiza ninguna tarea, de hecho sólo en ocho de cada cien familias se produce un reparto equitativo de las mismas. La consecuencia más habitual de esta circunstancia es el sobrecargamiento de roles de la mujer, es decir, la mujer se convierte en la “superwoman”: profesional eficaz, madre perfecta, ama de casa, compañera sexual siempre disponible etc.

En este sentido, la novela de Almudena Grandes *Atlas de geografía humana* recoge esta problemática perfectamente. Sus protagonistas son jóvenes profesionales que han vivido de cerca la transformación de la sociedad, los últimos años del franquismo durante la niñez, la transición democrática en su juventud y el final de siglo en su presente. Aunque son mujeres muy diferentes comparten unas características similares respecto a la edad (en torno a los cuarenta), el nivel de formación (con estudios universitarios) y clase social (media o media-alta). Todas ellas se debaten entre sus creencias y principios y la realidad social y familiar en la que viven. La novela de Belén Gopegui, por el contrario, no insiste en estos temas tan directamente, a pesar de situarse en unas coordenadas de tiempo y espacio muy similares. De alguna manera parece obviar la problemática, pasando directamente a las consecuencias que dicha situación social tiene sobre los personajes. La crisis por la que atraviesa la pareja protagonista es sintomática de la experimentada por muchas parejas de dicha generación. Queda resumida con la metáfora de la búsqueda del espacio donde refugiarse por parte del

⁶⁸ Son muchos los artículos aparecidos en la prensa en torno a este tema. Podemos destacar: “Así son las españolas” aparecido en *La Revista del Mundo*, el 7 de marzo 1999; “Logros y desafíos de la mujer española” del 17 de enero; “Mujeres: un lento baile hacia la igualdad” de *El Semanal*, del 19 de julio 1998; “Así hemos cambiado en cuatro generaciones” de *Mujeres de hoy*, del 18 junio 2000; “Quiero ser soltera” *El País Semanal*, del 21 enero 2001.

protagonista masculino y su posterior huída, es decir, una incapacidad de adaptarse a los cambios bruscos que han alterado los papeles de mujeres y hombres en sus relaciones. Mientras las mujeres de *Atlas de geografía humana* terminan aceptando los retos que surgen en su vida (una nueva relación amorosa en el caso de Marisa y Ana, un hijo en el de Fran y la vida sin pareja de Rosa), Sergio Prim huye de la realidad y de su relación con Brezo. Esto parece sugerir que las mujeres han sabido encajar mejor que los hombres los profundos cambios experimentados por la sociedad, aunque todavía persisten los roles tradicionales, especialmente en el ámbito doméstico.

Las metáforas del espacio han sido utilizadas frecuentemente por teóricos⁶⁹ para analizar temas de subjetividad, ya que éstas proporcionan imágenes concretas y físicas que ayudan a definir, comprender y aprehender un sujeto, cada vez más complejo y difícil de delimitar. Análogamente, las imágenes de los mapas, los atlas, el cuerpo femenino, con las que comienzan estas dos narraciones, sirven de punto de arranque del análisis y exploración que Gopegui y Grandes hacen de la subjetividad (masculina y femeninas respectivamente) y que las llevará a situar a los protagonistas de sus novelas en unas coordenadas específicas de espacio, la ciudad de Madrid, y de tiempo, los años noventa. La importancia que las dos autoras conceden a estas metáforas es muy grande tal y como se desprende de la elección de sus títulos y la temática de las novelas, pero no se limita a ellos. En numerosas ocasiones hacen uso de imágenes en las que se ayudan de la geografía o establecen paralelismos entre sus profesiones (en torno al atlas o a los mapas) y su vida personal, hasta el punto en que se desdibujan las fronteras entre ellas. Esto es

⁶⁹ Steve Pile y Nigel Thrift defienden y desarrollan esta idea en *Mapping the Subject. Geographies of Cultural Transformation*.

muy explícito en el caso de Gopegui. El protagonista, Sergio Prim tiene muchas dificultades en explicar y justificar sus acciones, principalmente aquellas que le llevan a separarse de su amante, Brezo, de la que está profundamente enamorado, por lo que desde el principio de la narración acude a paralelismos, imágenes, identificaciones, que hagan que sus lectores, a los que se dirige directamente en muchas ocasiones, las comprendan o incluso las acepten. No en vano, Belén Gopegui dice en una entrevista que el narrador de *La escala de los mapas* “pretende engatusar” (99). Al principio de la novela culpa a Brezo de sus “errores”:

El resto de la mañana lo pasé corrigiendo las consecuencias de un error de escala en un estudio de impacto: cómo instalar una estación espacial en las estribaciones del parque de Monfragüe sin perturbar el equilibrio. ¿Cómo instalar a una mujer de ideas fijas en mi vida prudente y lograr que los dos saliéramos incólumes? Porque Brezo era una mujer de ideas fijas, ideas desorbitadas y fijas. Brezo estaba loca, lo supe incluso antes de haber trabado amistad con ella. (24)

Más adelante, matiza esa descripción y nos deja entrever un Sergio Prim identificado con espacios geográficos desolados, más en consonancia con los hechos que describe: “Han pasado los años y me he instalado en el retraimiento. Vivo como ese pequeño país autárquico que ponían de ejemplo en los colegios, soy Albania. Mi medio natural es sobrio, retazos de llanuras insalubres, mesetas desiguales y un complejo de montañas abruptas” (29).

Esta identificación con el espacio geográfico y sus accidentes continúa y ya, hacia el final de la novela, especifica: “No Albania, ni siquiera la antigua y orgullosa Albania: Sergio Prim era un pueblo de Burgos cuando nieva, territorio aislado” (135) y aclara su decisión final: “Quisiera partir, desvanecerme, mas habiendo fijado la latitud de un nombre, sus volcanes y lagos, y sus muchas especies de plantas y su clima (216).

Aunque Almudena Grandes también acude a algunas imágenes geográficas, no lo

hace de una forma tan sistemática. Uno de los momentos más dignos de mención hace referencia a la identificación de una de las protagonistas, Rosa, con su ciudad: “Madrid es una resistente nata. Yo también” (Grandes, 20) y reitera más tarde: “Yo soy una resistente nata, igual que Madrid, y siempre lo he sabido, siempre he sido así, desde pequeña.” (350), que también justifica, al igual que en el caso de Sergio Prim, la irracionalidad de sus actos y explica la elección de la ilustración de la portada de la novela. Esta alusión a Madrid como resistente nata para hacer referencia a la posición que ocupa la ciudad, cercada por los nacionalistas durante la Guerra Civil. No obstante, el espacio no se convierte en protagonista de la narración, como ocurre en *La escala de los mapas*, en donde Sergio Prim emprende una frenética búsqueda del hueco, sino que se tiende a un mayor peso del tiempo y de la historia, o en todo caso, un mayor equilibrio entre esos componentes.

Atlas de geografía humana se articula espacial y temporalmente en torno a la confección de un atlas por fascículos. La novela se inicia y finaliza en el mismo lugar y momento: la cena organizada para la celebración del fin del proyecto en un restaurante del centro de Madrid. Este encuentro, similar al acontecido dos años y medio antes, a su comienzo, pone de manifiesto la crisis existencial y generacional que han experimentado las cuatro protagonistas durante ese tiempo y enmarca la narración. Rosa, Marisa, Fran y Ana toman la palabra en cuatro ocasiones (cuatro capítulos cada una) para contar su versión de los mismos hechos, por una parte, y de sus historias individuales, por otra, y que, conjuntamente, configurarán su historia colectiva. Almudena Grandes parece reivindicar que la Historia con mayúsculas se compone de historias individuales, en las que la memoria, la subjetividad y el pasado son elementos indispensables. Algo muy

similar a lo que hace Montero en *Crónica del desamor*.

La escala de los mapas también se estructura de manera similar, aunque no lo descubrimos hasta leer el último párrafo del libro:

Para esconderse, ahora lo entiendo, conviene elegir el sitio donde nadie supondría que nos íbamos a esconder. Ser como la carta robada, cambiarnos la dirección del sobre, el color de los sellos, darnos la vuelta pero permanecer en el tarjetero, delante de todos, al frente de las cosas, ahí donde nadie supondría que nos íbamos a esconder. Y así yo, desde la primera letra, sigo aquí, no me he movido. Al fin cambié la escala y vine a quedarme en este poliedro iluminado. Doscientas veintinueve página rectangulares con inscripciones impresas, y entre cada palabra, y al borde de cada letra, un intervalo, un hueco. Alza la mano y verás como el espacio se detiene. (229)

Sergio Prim se refugió en El Buey Escarlata, un hotel de Alnedo, desde donde escribe estas páginas en las que reconstruye su historia con Brezo. La novela comprende, por tanto, el periodo que transcurre desde el momento en el que el protagonista se encuentra con Brezo el tres de octubre y comienzan su relación, hasta el momento en que la termina: “Han pasado cuatro meses inconcebibles” (17). A diferencia de *Atlas de geografía humana* donde varios personajes toman la palabra para contar su historia, *La escala de los mapas* es narrada exclusivamente por Sergio Prim, hecho que le permite manipular con más facilidad el relato. De esto nos advierte desde el principio, cuando nos anuncia su primera estratagema: “Sergio Prim no mentía porque yo soy Sergio Prim”. (14) Esta cita hace referencia al primer capítulo en el que el narrador asume la personalidad de uno de los personajes, Maravillas Gea, psiquiatra de Sergio Prim, para presentar a su personaje de una manera más creíble. Esto lo explica en el siguiente capítulo:

¿Con qué talante iban a leer estas páginas si las hubiera empezado diciendo: ‘Mi primera visita a la psicóloga transcurrió...’? Ustedes pueden no estar de acuerdo con mis conclusiones, pero sería un error que las invalidaran en virtud de que yo, su artífice, soy un desequilibrado. No, no. No. Yo tenía un proyecto del que la psicóloga formaba parte y

por eso fui a verla. (15)

La narración se presenta, por lo tanto, como un experimento o un juego en el que se pone de manifiesto la relatividad de todo, de la narración en sí, de la verdad, de la existencia. Como Sergio Prim especifica, todo es cuestión de escalas. Así, en ese afán por completar su proyecto, lleva a sus últimas consecuencias ese deseo de escapar de la realidad que a todos nos asalta en algún momento de nuestra vida. Transforma un deseo en una realidad; esos huecos de los que todos hablamos, en un lugar concreto, al margen del tiempo y del espacio. Su propia enamorada, Brezo, le confiesa su deseo de niña de que su padre le inventara una barra espaciadora, que sirviera para la vida, “Que si yo la aprieto dentro del cine, por ejemplo, empiecen a aparecer asientos vacíos entre mi butaca y la de al lado” (55). “-Ya ves que no eres el único, todos tenemos fantasías escapistas – concluiste-. Pero a tus años” (56). Sin embargo, ella sí se reafirma en la realidad, considera que es infantil persistir en esas fantasías.

Esa realidad, encarnada a lo largo de la novela en una mujer, una actriz de cine con su vestido de noche y con su sombrilla roja (53), es de la que huye Sergio Prim y siempre se presenta en calles concretas de Madrid que enmarcan la narración. Su primer reencuentro con Brezo, en el que inician su relación amorosa, sigue esta pauta.

Verán, yo encontré a Brezo en una suposición. Era de noche y llovía, las luces rojas de los frenos, blancas de los faros, naranjas de los intermitentes, formaban una coreografía de reflejos cambiantes sobre el asfalto. Estábamos en octubre, pero a mí me vino a la cabeza el ambiente de hileras de bombillas y árboles encendidos que hay en las Navidades de Madrid. Inmediatamente pensé: “A lo mejor ha vuelto”, pues cada año, estuviera donde estuviera, Brezo regresaba para pasar la Nochebuena con su padre viudo. La imaginé camino de su casa por la calle de Alcalá e imaginé que ella reconocía mi silueta bajo el alero de la parada del autobús. “Supongamos”, me dije, “que ahora notara sus finos dedos tapándome los ojos” ¿qué haría?” En aquel momento el 9 abrió sus puertas y apareció Brezo. Escoltada por una piña de viajeros, se bajó del autobús. La vi cruzar rápidamente mientras el semáforo parpadeaba y yo me debatía inmóvil, atónito, como atrapado y suspendido dentro de una

ola gigantesca, cuanto más acentuada más temible. Los coches circulaban de nuevo cuando conseguí romper el maleficio, pero yo eché a correr encomendándome al hombrecito rojo y alcancé la otra acera sano y salvo. (16/7)

En este encuentro fortuito se encuentran la realidad (la noche lluviosa de Madrid en octubre) y su imaginación y deseo desbordantes (la fantasía de su vuelta en Navidad). El tráfico de la calle de Alcalá y los viandantes le devuelven, una vez más, a la realidad. Se encomienda al semáforo que le indica que no puede cruzar, el hombrecito rojo. Su esfuerzo se ve recompensado alcanzando a Brezo y empezando una relación amorosa con ella. Es interesante que Gopegui insista en especificar lugares concretos de Madrid para distinguir entre la imaginación desbordante de Sergio Prim y la narración de la relación entre Brezo y él. Las calles, los lugares reconocibles anclan la realidad, le dan cierta veracidad, autenticidad a la historia: “Bajo los aleros, en la plaza de San Ildefonso, me llevé el dedo a los labios. Calla, calla, geógrafa mía. Cada “te quiero” resta un segundo de vida a los escasos segundos de la ficción amorosa” (86). Sergio Prim tiene grandes dificultades en aceptar la dependencia emocional de su enamorada, a pesar de que la relación parece marchar bien; “Aminoró la marcha al llegar a la calle de Bravo Murillo, se apoyó en el poste de un semáforo y después, oscilando –iba a desmayarse-, se recostó en mí” (155); “Por la tarde yo tenía una cita en la consulta de Maravillas Gea, junto a la Dehesa de la Villa. Luego de atravesar Madrid a pie, me interné en el parque. Y me perdí” (159).

Al final de la novela, la ciudad, al igual que Brezo, ha sido abandonada por completo, literal y figuradamente. Sergio Prim ha decidido vivir al margen de la realidad, fuera de Madrid: “Brezo, aunque la realidad me busque, no podrá dar conmigo. Para esconderse, ahora lo entiendo, conviene elegir el sitio donde nadie supondría que nos

íbamos a esconder.” (229)

Las protagonistas de *Atlas de geografía humana* también experimentan deseos de evadirse de la realidad aunque en última instancia deciden enfrentarse a ella o aceptarla. Marisa y Rosa son las que se debaten más intensamente a lo largo de esta novela entre estas alternativas (realidad y fantasía) porque se encuentran insatisfechas con lo que tienen. La primera se inventa una nueva identidad que la saca de su mundo anodino, al tiempo que oculta una relación sentimental con uno de los colaboradores del Atlas y la segunda convierte una aventura en el amor de su vida. Esta última admite: “lo que le estaba contando cada vez tenía menos que ver con lo que había ocurrido en realidad” (75). Al final de la novela, tras más de un año de ensoñación, de persecución al hombre del que cree haber estado enamorada, Rosa toma las riendas de su vida:

...pero no pude evitar recordar, y fantasear un rato con el desconcierto en el que mi respuesta debía de haber sumido a un hombre que tendría que aprender ahora a que yo lo rechazara, e incluso imaginé un último encuentro, una última sesión en la que yo fuera quien decide, quien elige, quien controla, y sin embargo, antes de que me atreviera a sugerirme que tal vez no vendría mal un polvo póstumo, yo misma me abofeteé con los dedos de mi memoria y me prohibí con éxito seguir por ese camino, por muy inofensivo que, de puro imaginario, me pareciera hasta a mí misma. (444)

Por otro lado, también Marisa experimenta una “íntima reconciliación con [su] identidad” (446) haciendo público su noviazgo y, lo que es más importante, aceptándolo ella misma. Estas mujeres optan por vivir en el mundo real a pesar de que con frecuencia no se trate de un mundo perfecto o no tenga nada que ver con el mundo que desean.

El mundo real también es, para las protagonistas de *Atlas de geografía humana*, la ciudad de Madrid. Pero esa realidad no las asusta, por el contrario, es la que les da seguridad y les permite afianzarse en su vida:

Entonces, cuando creía ahogarme ya en mi propia nostalgia, cuando llegaba a dudar de la niña feliz que apenas era, la puerta del autobús se

abría para mí en el centro del mundo verdadero, Barquillo esquina a Almirante, donde el suelo era de asfalto y las aceras de adoquín, y el agua corría ordenadamente hacia los sumideros disimulados entre las ruedas de los coches, y había luz, y gente, y olía a hojaldre recién hecho en la pastelería, y en mis manos, a la corteza de la mandarina que me regalaba el frutero al verme pasar, ..., bien segura ya en mi barrio, en mi casa, mi madriguera, una ciudad antigua de edificios altos como hadas madrinas y bares abiertos hasta la madrugada. (340)

La ciudad de Madrid es mucho más que marco en la narración, se convierte en protagonista, junto a las cuatro mujeres que representan diferentes visiones de la posición de las mujeres urbanas en la sociedad española. En distintas ocasiones se produce una identificación muy fuerte entre Rosa, Ana, Marisa y Fran y su ciudad, que representa las características que las definen. Como ya hemos visto, Rosa insiste en su cualidad de resistencia.

A mí me gustaban aquellas casas, me gustaba verlas desde cualquier gigantesco ventanal de nuestro edificio inteligente, me gustaba saber que estaban ahí, resistiendo imperturbables a la especulación y a la síntesis de tantos materiales inefables, contribuyendo con su heroica modestia a la gran paradoja del siglo que viene, cuando esta ciudad malquerida, maltratada, maltrecha, se convertirá sin duda, gracias a tanto descuido, a tanto desamor, a tantos crímenes de la razón y a la insospechada fortaleza de su carácter, en el más exhaustivo y monumental catálogo de la arquitectura urbana del siglo pasado, el nuestro, porque casi nada de lo que se haya podido destruir para construir encima, ha dejado casi nunca de destruirse aquí, y la piel de las ciudades envejece también, como la de sus hijos, pero el tiempo posa sobre sus poros de piedra, de cristal, de cemento, una pátina brillante y bella, dorada, tensa, tan inexorable su poder como el que ahonda los surcos que el mismo tiempo abre sin piedad en las esquinas de nuestros labios, de nuestros ojos, de nuestra frente.

Madrid es una resistente nata. Yo también. (20)

En este párrafo, la autora presenta un poco de la historia urbanística del Madrid del siglo XX. Los años del desarrollismo, especialmente, se caracterizaron por la especulación, la destrucción de edificios, la construcción indiscriminada. Aparte de la crítica por la política nefasta para la ciudad, pone de relieve el amor que siente por la ciudad, por su cualidad de resistente, por ser un palimpsesto, que incorpora todas esas

realidades y se convierten en “las arrugas” que muestran la vida de la ciudad. Por otra parte, subraya los estereotipos negativos que tradicionalmente se han asociado a Madrid: “malquerida, maltratada y maltrecha”, para contrarrestarlos con los adjetivos que ella asocia con la ciudad: bella, dorada, tensa y, por supuesto, resistente. Madrid, como sus ciudadanas, contiene contradicciones, en parte, por su rápida modernización (la rapidez de los cambios), pero esa misma faceta se convierte en su mejor cualidad.

Marisa expone una perspectiva similar en la que el tradicional complejo de inferioridad que siente por la ciudad se convierte en orgullo al compararla a otras ciudades por las que viaja: “mientras detectaba con creciente asombro cómo el histórico complejo de inferioridad de una madrileña de Chamberí, puede transformarse en una inesperada conciencia de distancia, un sentimiento muy semejante a la superioridad” (218). Para Marisa, Madrid es una ciudad desorganizada, que encierra muchas ciudades diferentes: “Hija del caos organizado y magnífico de un laberinto que encierra docenas de ciudades posibles” (218).

Para Almudena Grandes, aunque todas las ciudades puedan compartir características comunes, todas son diferentes, tienen su propia personalidad, que las hacen tan especiales y nos llevan a identificarnos con ellas: “Cada ciudad posee su propio rostro, su propio gusto, su propio carácter, y el tiempo no transcurre a la misma velocidad en todas ellas.” (85/6)

Ana descubre que su matrimonio no funciona, su vida en París no tiene sentido, cuando siente la nostalgia de Madrid, en una visita en invierno. La nostalgia que siente por sus colores, sus sensaciones, explican y justifican su infelicidad:

Quando salí al balcón para respirar, para tiritar, para empaparme de aquel prodigio, una mañana de invierno en Madrid, el frío más puro, el sol immaculado y un cielo tan azul como si pretendiera insultarme, burlarse

de mí, mientras me adornaba con su color intenso, acuático, limpiísimo, enemigo del plomo, ese otro cielo gris, sucio, turbio, que se infiltraba en mis párpados, gota a gota, para derramar tristeza y pesar sobre mis pestañas como el tedio, como la nostalgia, como el rencor. (83)

Al igual que le sucedía a Rosa en su niñez, que recobraba la confianza y la seguridad cuando llegaba a los espacios conocidos de su barrio, Ana es capaz de tomar el control de su vida cuando se encuentra en el entorno cercano y familiar de su ciudad: “mientras continuaba unida a Madrid por una suerte de invisible, invencible cordón umbilical” (169); “Por eso no dudé antes de aceptar gustosamente el cálido chantaje de la ciudad que me tendió sus brazos, por eso corrí a refugiarme en su pecho, y cerré los ojos sin pensar, y cuadré a toda prisa las cifras de mi vida para obtener un cero y empezar otra vez” (86).

Cada una de las protagonistas destaca una de las características, que según ellas, define a la ciudad. La familiaridad y cercanía que Ana atribuye a Madrid, se debe precisamente a uno de los estereotipos negativos de la ciudad, su cualidad de pueblo, el calor de la gente:

...salir, tomar una caña, ir de copas, ¿qué le pongo de tapa?, dar un paseo, ver escaparates, sentarse en una terraza, disfrutaba de todo como cuando era pequeña, más que cuando era pequeña, avanzar despacio por aceras repletas de gente que avanza despacio, parándose a cada rato para acercarse a una vitrina, para entrar en una tienda a preguntar un precio, para saludar a otros transeúntes, el vecino de arriba, un compañero de trabajo, el frutero, el zapatero, la gitana que vende flores en la esquina, y llamarles por sus nombres, y acordarse de quién tiene artrosis y quién a un niño en la cama con gripe, y preguntar, criticar, aconsejar, cotillear, tomar el pelo al que se deja, comentar esa película que pusieron anoche por televisión, pasear un poquito, echar un ratito de charla, dar una vueltecita, jugar una partidita de mus, tomarse un cafetito, o un chocolate con churros, en una ciudad donde hay tantos placeres pequeños que nombrar con diminutivos, y tanta gente, tantos bares, tantas calles, tantos millones de maneras de saber perder el tiempo. (Grandes 83/4)

La cuarta protagonista, Fran, representa, junto a su marido Martín, la utopía de izquierdas que se vivió durante la transición y que definitivamente se desquebraja para ellos en los noventa. Rememora con nostalgia el entusiasmo de la juventud en los años

inmediatamente posteriores a la muerte de Franco, en los que la rapidez de los cambios transformó la imagen de la ciudad:

...que me quedé colgada a conciencia de la asombrosa capacidad de gozo, de la inagotable capacidad de asombro que marcó mi juventud, cuando los adolescentes lo estrenábamos todo en una ciudad adolescente, que también estrenaba todas las cosas, y era la capital de un país adolescente, que se estrenaba todos los días a sí mismo. (266)

Almudena Grandes enfatiza en su relato el impacto que el pasado, la historia y hasta su propio entorno, Madrid, tiene sobre los personajes, así como el presente o la realidad en la que viven, la sociedad, la familia, los amigos. Todos ellos van a contribuir de manera decisiva a perfilar su futuro, pero no lo determinan. Las protagonistas, Ana, Marisa, Fran y Rosa deciden, en última instancia, por sí mismas. Por otra parte, Belén Gopegui no presta tanta atención al pasado de sus personajes o a su historia. Si bien es cierto que en varios momentos el narrador alude a retazos de su pasado, a su niñez, a su primer encuentro con Brezo, solo se trata de pequeñas pinceladas que ilustran la narración, sin llegar a constituirse en parte decisiva del relato.

Otro de los aspectos que marcan el contraste entre estas dos autoras estriba en el uso del lenguaje. Almudena Grandes se perfila como una escritora realista, en ocasiones costumbrista, que se recrea en reproducir fielmente lugares concretos, conversaciones cotidianas, personajes de carne y hueso. Por otro lado, el lenguaje de Belén Gopegui es mucho más poético, de ahí que explore con mayor profundidad y de forma consciente las imágenes y metáforas espaciales. El propio protagonista confiesa hacia el final de la narración la inutilidad de su gesto, pero se reafirma en su elección: “Sergio Prim, el hueco no existe, el hueco es una metáfora. Y bien, yo amo las metáforas” (137). Y efectivamente se vale de ellas para ilustrar su posición y conclusión: “Separé mis ojos de la letra escrita, los guité por el aire hasta el fuego y di en pensar que el mismo sistema que

rige para la tierra y sus mapas, rige para los hombres: escalas y signos, representación” (127) De ahí la importancia que les concede a los mapas, a los libros: “Brezo, yo ando por los mapas, yo llevo conmigo el plano de Madrid, igual que un turista, porque tengo fe en los mapas. Ellos establecen una relación distinta entre nosotros y el mundo. Lo mismo hacen los libros” (127).

Esta dificultad para relacionarse con el mundo, con la realidad, lleva al protagonista de *La escala de los mapas* a una huída imposible, al deseo de encontrar el *hueco* donde refugiarse, mientras que las cuatro mujeres de *Atlas de geografía humana* emprenden una búsqueda personal de su propia geografía. Asimismo, se aprecia un contraste entre el retrato de la nueva mujer de los noventa: activas, profesionales, con sueños y pasiones, pero también con frustraciones y derrotas, y el hombre en franca decadencia, alejado de la realidad social, preocupado de cuestiones más íntimas y personales. En ambos casos se produce un replanteamiento y cuestionamiento del mundo que les rodea, de las realidades y certezas que se asumen a diario, de los espacios que se les adjudica.

Por último, cabe destacar el final optimista de *Atlas de geografía humana*, donde un nuevo proyecto en común asegura el futuro de los próximos cuatro años y participa del estribillo que acompaña la narración de Ana: “Porque, a veces, las cosas cambian. Ya sé que parece imposible, que es increíble pero, a veces, pasa.” (467). Por el contrario, en *La escala de los mapas*, Sergio Prim rehuye la realidad a pesar de que ésta le persigue, “Yo desafío, dije, al día venidero, y afirmo que el hombre debe aprender a vivir en lo imaginario” (201). Al hacer esto, se reafirma en su propia escala, al margen de la realidad y la sociedad.

3.3 Conclusión

La vida de las mujeres españolas ha cambiado drásticamente en las últimas tres décadas, al igual que la ciudad donde transcurren sus narraciones. La aprobación de la Constitución de 1978 regularizó muchos de los cambios que se habían empezado a producir en los años anteriores, pero también impulsó reformas imprescindibles para la equiparación de derechos. Asimismo, propició el cuestionamiento de los papeles asignados a hombres y mujeres, así como la separación de sus espacios. Paralelamente se cuestionó el papel que la ciudad de Madrid iba a ocupar en el imaginario español. Hubo una voluntad clara por parte, tanto de los ciudadanos como de los políticos, de romper con la identificación con los valores y principios del régimen franquista, que propiciaron que la ciudad encarnara la ruptura con el pasado y se convirtiera, por el contrario, en un lugar de liberalización de los códigos sociales y sexuales, aspectos cruciales durante los primeros años de la democracia, como aparece fielmente recogido en *Crónica de desamor*. Desde ese punto de vista, Madrid contribuye positivamente a esa búsqueda de espacios, que conllevaba una reconciliación de las mujeres con sus propias identidades. Sin embargo, las mejoras evidentes en todos los ámbitos, no deben hacernos olvidar las contradicciones que todavía se arrastran. Violencia de género, discriminación laboral, sobrecargamiento de roles femeninos son algunos de los más prevalecen en la sociedad, tal y como aparece reflejado en la novela de Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana*. Como contrapunto, *La escala de los mapas*, de Belén Gopegui, en donde se presenta la situación donde se encuentran los hombres a final de siglo, en el proceso de aceptar los nuevos espacios de las mujeres, sus nuevos papeles. En el próximo capítulo, analizaremos esta búsqueda de identidades desde el punto de vista de los jóvenes de los

noventa.

4.0 La juventud de los noventa: generación Kronen posmovida

Los jóvenes son parte esencial en la construcción de la identidad española durante el periodo de transición a la democracia a pesar de que no participan activamente del debate político. La muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975 marca el fin de la dictadura, que para la juventud española significa, fundamentalmente, la posibilidad del disfrute de libertades personales y sociales impensables durante el régimen. Su posición apolítica, hedonista, “pasota,” se caracteriza por el uso excesivo de sexo, drogas y música, tal y como aparece documentada en las primeras películas de Pedro Almodóvar durante el momento de mayor apogeo de la *movida madrileña*. La ciudad de Madrid se convierte en la afirmación de la existencia de una nueva identidad cultural y urbana que, en muchos casos, cuestiona y subvierte los valores y las instituciones tradicionales como la familia, la religión y la sexualidad. El acceso a drogas, música, sexo se asocia a la libertad democrática y supone una trasgresión. Los excesos de la España posfranquista por parte de los jóvenes quedarían explicados como reacción a la represión de la dictadura. En los años noventa este panorama cambia sustancialmente. La democracia está plenamente consolidada, España integrada a los diferentes organismos internacionales (la OTAN, la Unión Europea⁷⁰), asimilada al mundo occidental, establecida la sociedad de consumo, característica de la economía global de fin de milenio. Los jóvenes siguen manteniendo una actitud hedonista ante la vida. Sin embargo, se abandona la exaltación y efervescencia creativa de los ochenta y, por el

⁷⁰ Estos dos fueron los de mayor trascendencia a nivel ciudadano. La entrada en la OTAN obligó al gobierno socialista a organizar un referendun para su aprobación, el ingreso en la Unión Europea se convirtió en el proyecto y deseo común de todos los españoles durante la transición y la década de los ochenta.

contrario, la violencia adquiere un gran protagonismo en sus vidas y en sus producciones artísticas. Son sujetos que ocultan su nihilismo, desarraigo, falta de metas y deseos en una actividad y ritmos trepidantes en sus salidas nocturnas. Es necesario plantear a qué se debe la presencia de la violencia en estas obras y de qué manera ha cambiado la actitud desafiante, trasgresora, irreverente o provocadora de los jóvenes de los noventa.

El propósito fundamental de este capítulo consistirá en analizar estas cuestiones en tres novelas sobre jóvenes: *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas, *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria y *Todo da igual* de Juan Gracia. Todas ellas fueron escritas por jóvenes que comenzaron su trayectoria literaria en este periodo y pertenecen a la generación X en España. El éxito conseguido por la primera de ellas, llevó a muchos críticos y periodistas a bautizar a este grupo de jóvenes como la generación Kronen, claramente separados de la generación de los ochenta o de la *movida*. Por una parte se estudiarán estas novelas dentro de un contexto histórico, social, político, económico y cultural más amplio, que se inicia como reacción al franquismo y por deseo de integración a Europa y culmina con la americanización de los modelos culturales inscritos dentro de la cultura global y la sociedad de consumo y, por otro, se analizará el Madrid vivido e imaginado por los jóvenes, mostrando cómo ha cambiado la relación del sujeto con la ciudad en este periodo. Hemos visto cómo Madrid había significado la posibilidad del disfrute de libertades personales y sociales durante la transición. A finales de los setenta y los ochenta, había una sensación de vivir algo único en Madrid, que la ciudad vivía una gran efervescencia cultural. Madrid se identificaba con la libertad sexual, el acceso a los placeres carnales y culturales, la creatividad artística, en definitiva,

con la diversión⁷¹. En los noventa, sigue siendo posible el acceso a todo ello, pero no es algo especial de Madrid, además los jóvenes se enfrentan a dificultades o problemas, compartidos por jóvenes de diferentes países y ciudades del mundo occidental. En los noventa, los jóvenes dejan de ser la imagen de la sociedad, de alguna manera, se convierten en seres marginales. La producción artística de los noventa no es tan intensa tampoco como en los ochenta, además el sistema de producción se ha profesionalizado y comercializado. España ha completado el proceso de transición, se ha integrado a Europa, se ha asimilado a occidente. Complementariamente, el impacto de la globalización y de la tecnología en los noventa inciden en la homogeneización de las sociedades, en parte gracias a la facilidad de acceso a la información y a la cultura. Las ciudades son cada vez más parecidas, especialmente para los jóvenes, en la forma en que se relacionan sus habitantes con ellas, las problemáticas socio-económicas, el tipo de cultura que se consume, las formas de diversión.

Madrid ya no es única, no es pionera de los cambios y de los movimientos culturales, pero sigue siendo un espacio que resume y recoge la dinámica y problemática de la juventud y es la elegida como emblema de los jóvenes de los noventa por muchos de los autores de la generación Kronen. Narrativamente, estos escritores reaccionan a la cultura de los ochenta, a la cultura de la imagen y del simulacro y optan por obras de mayor realismo, que pretende mostrar no la parte glamorosa, sino la más abyecta. Es precisamente esta presentación de la juventud de la época uno de los puntos centrales de las tres obras. Su actitud transgresora, irreverente y provocadora muestra el lado más

⁷¹ No exenta de graves problemas, como Eduardo Subirats señala en sus análisis de este periodo.

sórdido de su existencia de forma muy gráfica, el acceso a las drogas y el alcohol (así como las consecuencias más trágicas), la violencia gratuita e injustificada, el sexo descarnado y disociado del amor. Su actitud, que cuestiona y subvierte las instituciones del Estado moderno, en especial la familia y la nación, contrasta con la aceptación de la sociedad de consumo en la que viven. La combinación de la cultura de la imagen de los ochenta, junto al capitalismo posindustrial y consumismo de fin de siglo, crea negatividad, apatía y desencanto, que se traslada en las obras objeto de estudio. Por último, pondré de manifiesto las diferencias entre las tres novelas. El énfasis que Etxebarria pone en cuestiones de género en su novela por tratarse de una mujer difiere, en gran medida, de Mañas y Gracia, más interesados en cuestiones económicas, del poder del dinero o de clase⁷².

España experimentó un proceso acelerado de cambio durante la transición, que enfrentó a los jóvenes de los ochenta con una serie de problemas, en parte similares a los movimientos contraculturales de los jóvenes europeos de 10 o 15 años antes, pero también únicos por el proyecto común del país de romper con la dictadura franquista, que conllevaba la búsqueda de una nueva imagen de la España democrática. La ciudad de Madrid, escenario privilegiado de los acontecimientos políticos de gran trascendencia que se están produciendo, como la muerte de Franco, la entronización del rey don Juan Carlos, los acuerdos políticos de consenso materializados en los pactos de la Moncloa,

⁷² La novela de Lucía Etxebarria coincide con las de Rosa Montero y Almudena Grandes en el protagonismo concedido a las mujeres en un momento de crisis personal y búsqueda de su propia identidad. Sin embargo, hay una gran diferencia generacional que me lleva a incluirla en este capítulo sobre la generación X. Los protagonistas de *Beatriz y los cuerpos celestes* son más jóvenes, sin independencia económica de sus padres, con una temática muy similar en las novelas (descripción detallada de sus salidas nocturnas) que dejan traslucir sus comportamientos autodestructivos y su vacío existencial.

también es partícipe del fenómeno sociocultural del que son protagonistas los jóvenes habitantes de la ciudad, la *movida madrileña*. Fue el movimiento cultural joven de la España de los años ochenta por antonomasia, especialmente significativo porque fue favorecido por el gobierno del PSOE, primero a nivel local desde el ayuntamiento de la ciudad de Madrid (Tierno Galván es elegido alcalde en 1979), y después a nivel nacional, desde el partido del gobierno (tras la victoria electoral de 1982). Este fenómeno cultural de jóvenes se convierte, en gran parte, en la nueva imagen de la ciudad de Madrid y por extensión de España en la década de los ochenta. Todas estas idiosincrasias contribuyen a crear un producto muy español, autóctono, muy diferente de la cultura joven española de los noventa, en ruptura con el fenómeno de la *movida*, identificado o asimilado a las culturas jóvenes occidentales, es decir, un producto mucho más internacional, y si se quiere, propio de un mundo globalizado. En los noventa, se aprecia la integración española al mundo occidental, compartiendo los problemas típicos de una sociedad de consumo, como el paro, la violencia, el terrorismo, el racismo y la drogadicción, presentes muchos de ellos en las narraciones escritas por los jóvenes.

La historia reciente de la democracia se puede interpretar como reacción a la política de Franco. El pasado español, la dictadura, puso a España en una posición de inferioridad con el resto del mundo. No debemos olvidar, por ejemplo, que le fue denegada su entrada en el Mercado Común Europeo durante el régimen de Franco. En la nueva democracia se adoptan señas de identidad o modelos de identificación, diferentes de los del franquismo, que permitan eliminar su pasado. Esto explicaría por qué el nuevo sujeto español del posfranquismo se identifica con el mundo del consumo y del espectáculo. En esta línea, Cristina Moreiras Menor defiende que el sujeto español en los

ochenta se identifica con el sujeto posmoderno. Las tres características principales que lo definen, siguiendo a Jameson en *Postmodernism or the cultural logia of late capitalism* y citadas, a su vez, por Moreiras son el hecho de que privilegie la cultura de la imagen y del simulacro, su falta de historicidad y la disminución del afecto (Moreiras, 2000, 135). De esta forma, la España de la represión y de la censura se convierte en la España del exceso (Moreiras, 136). A falta de otras vías de expresión, rechazadas por sus conexiones con el franquismo, la *movida madrileña* se convierte en una manifestación de la nueva cultura del espectáculo, que abre nuevos e importantes espacios para la construcción y representación de identidades. Es más, como vimos en el capítulo dos, la *movida madrileña* aparece como canalización de la transgresión, que contribuyó en la construcción de la identidad madrileña.

A pesar de ese deseo de olvidar, el pasado franquista está todavía presente en la representación cultural de la década de los ochenta y de los noventa, pero con importantes diferencias⁷³. Mientras que se producía un entendimiento o coincidencia de proyectos colectivos entre la sociedad y el gobierno en los ochenta (deseo colectivo de integración en Europa), los noventa están marcados por la ausencia total de proyectos estatales, gubernamentales o europeístas⁷⁴ y la falta de sintonía entre los jóvenes y el

⁷³ La producción cultural de los ochenta está dominada por la cultura del espectáculo, en la que sobresalen personalidades como Pedro Almodóvar, Alaska, Bibi Anderson, identificados con la *movida madrileña*. Por otra parte, hay que destacar un grupo de autores que ven la realidad española desde una perspectiva historiográfica, para los que el presente está en continuo proceso de transformación histórica y sienten que es necesaria la recuperación de la memoria histórica para su interpretación. Se puede destacar a Rosa Montero, Esther Tusquets, Soledad Puértolas, Lourdes Ortiz, Bernardo Atxaga, Antonio Muñoz Molina, Manuel Veazquez Montalbán, Juan Benet, Juan Goytisolo, Juan Marsé y Luis Llamazares. En los noventa se aprecia un distanciamiento de la cultura del espectáculo por parte de los jóvenes y una tendencia al realismo en las narraciones.

⁷⁴ Posteriormente, en 2006, hubo un amago de proyecto común en Madrid con la designación de Madrid como ciudad olímpica para el 2012, pero se vio frustrado cuando Londres fue la elegida por el Comité

gobierno, especialmente tras el relevo municipal a una coalición de UCD y el PP en el año 1989. Son, por tanto, estas características, la ausencia, la negatividad y la falta de posiciones utópicas, las que definirían la España de este periodo. Los jóvenes autores de los noventa rechazan la historia, al igual que los jóvenes de los ochenta, pero no articulan un deseo que impulsen sus narraciones y se limitan a transcribir el presente, sin analizarlo ni juzgarlo: “Instead, they describe urban cartographies, depict acts and events, and record – much like a video camera – the happenings of the present moment (Moreiras, 138). Se da prioridad al presente y se oculta este miedo a su propio desarraigo y falta de significado a través de una fascinación con la violencia. El sujeto de la década de los noventa carece de voluntad o deseo, se encuentra perdido en la violencia generada en el periodo postnacional, en el contexto de la sociedad del espectáculo y de mercado. Estos años se caracterizan por la inestabilidad, la corrupción y la violencia. Los textos de estos autores jóvenes, consumidos asimismo por jóvenes lectores, reflejan esta realidad a pesar de su aparente desinterés por la historia. Su interés se dirige a la nueva realidad de los noventa y específicamente a los aspectos que les afectan directamente. Las ciudades españolas donde tienen lugar las narraciones⁷⁵, pero podrían ser cualquier ciudad del mundo, son escenario de actos de extrema violencia como asesinatos, palizas, torturas filmadas, etc. Son obras muy rápidas, sin memoria como principio estructurador, un desinterés por articular ideas o identidades (Moreiras, 139). Emulan la lógica del video-

Olímpico Internacional. El proyecto, no obstante continua de cara al 2016.

⁷⁵ Ejemplos de obras en donde Madrid es el escenarios de violencia extrema son las novelas de José Ángel Mañas *Historias del Kronen* (1994), *Mensaka* (1995), de Juan Madrid *Días contados* (1993), de Alex de la Iglesia *El día de la bestia* (1995), de Alejandro Amenábar *Tesis* (1996), de Antonio Muñoz Molina *Plenilunio* (1997).

clip, al presentar acciones rápidas, fragmentadas, sin desarrollar su significado intelectual.

1992 sería la fecha clave que distingue ambas etapas. Es una fecha emblemática dentro del imaginario español, no sólo por su trascendencia histórica⁷⁶, sino por los acontecimientos que tuvieron lugar en diferentes enclaves del país. Entre ellos cabe destacar la Exposición Universal en Sevilla, la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona y el nombramiento de Madrid como capital cultural de Europa. La organización y preparación de dichos actos había unido a los españoles en un proyecto común, un deseo compartido: el reconocimiento exterior de España como un país moderno, eficiente y seguro, que había sabido superar la transición de la dictadura a la democracia. Con la clausura de esos eventos ese proyecto común termina, la euforia inicial da paso a una etapa de desencanto, escepticismo y finalmente de crispación general, provocados en gran parte por la crisis económica y los escándalos políticos⁷⁷, que contribuyeron a que el PSOE perdiera la mayoría en las elecciones de 1993 y después el gobierno de la nación al PP en 1996. Esta mezcla de desilusión y consumismo feroz propia de una sociedad de consumo, característica de la economía global de fin de milenio, produce sujetos cínicos y caprichosos, una generación joven egocéntrica, tal y

⁷⁶ Quinto Centenario de la llegada a América de los españoles, el fin de la reconquista y la expulsión de los judíos.

⁷⁷ Los actos conmemorativos de 1992 supusieron gastos extraordinarios y astronómicos que pusieron de manifiesto la mala gestión del gasto público por parte del Estado. La crisis económica se reflejó especialmente en la elevada tasa de paro, que se situó en el 23% a mediados de los noventa. Los escándalos políticos se debieron fundamentalmente al enriquecimiento de muchos empresarios e incluso de políticos por tráfico de influencias, uso de información privilegiada y fraude fiscal. Destacan el encarcelamiento del ministro del interior José Luis Corcuera y del Secretario de Estado Rafael Vera por el caso GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación) y de Luis Roldán, ex Director General de la Guardia Civil. Muchos de estos escándalos fueron destapados gracias a las investigaciones de periodistas de los medios de comunicación.

como se describe en las novelas de Mañas, Gracia y Etxebarria. Ese componente egocéntrico, junto a la falta de metas e ideología, es lo que distingue el desencanto de la generación Kronen del desencanto de los jóvenes de la transición, causado fundamentalmente por la imposibilidad de lograr sus utopías de izquierdas.

A finales de los noventa la economía parece haber remontado la crisis y, sin embargo, muchos jóvenes no han abandonado su desencanto o escepticismo general en cuanto a la política nacional, por no decir, su indiferencia más absoluta. Este panorama queda reflejado en las narraciones de la generación X, cuyos sujetos son también cínicos, desafiantes, provocadores, escépticos y descreídos. La novela de Lucía Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*, la de José Ángel Mañas *Historias del Kronen* y la de Juan Gracia, *Todo da igual* participan de esta tendencia. Las experiencias que narran aparecerán marcadas por la inmediatez, la velocidad, la movilidad y el consumo, todos ellos aspectos característicos de la sociedad de fin de milenio.

El espacio de estas novelas es la ciudad de Madrid caracterizada como super-urbe carente de centro (Gullón, xxx). La ciudad se fragmenta en espacios en los que los diversos grupos se encuentran y realizan funciones diferentes. La movilidad entre los espacios es relativamente fácil a través del uso de los coches, aunque en muchos casos se realiza en medios de transporte público, como el metro o los autobuses urbanos. El incremento del uso de la tecnología favorece también esa movilidad y acercamiento. Los personajes de las novelas se relacionan con la ciudad tanto desde la perspectiva del consumo (la ciudad es un espectáculo que el sujeto consume), como de la producción (los personajes producen su propio espacio urbano a través del uso que hacen de los espacios a lo largo del día, como pasar drogas, socializar o tener relaciones sexuales). Como dice

Urioste, “la ciudad ha dejado de ser un todo unitario bajo el control panóptico estatal y en cada fragmento de su descentralización espacial los diferentes grupos proyectan y cumplen sus deseos, al mismo tiempo que la ciudad genera nuevos espacios para su utilización” (7). Iain Chambers insiste en esa multiplicidad de funciones, que él considera una característica nueva de las ciudades. En el capítulo, “Cities without maps” de *Migrancy, Culture, Identity*, defiende el nuevo papel de las metrópolis contemporáneas como metáfora de las experiencias del mundo moderno, espacios que nos ayudan a comprender la variedad y complejidad de situaciones y relaciones: “In its everyday details, its mixed histories, languages and cultures, its elaborate evidence of global tendencies and local distinctions, the figure of the city, as both a real and imaginary place, apparently provides a ready map for reading, interpretation and comprehension” (92). Las propias ciudades encierran las claves de su lectura, una lectura cada vez más compleja por su fragmentación y dispersión. Las grandes metrópolis, especialmente, recogen o resumen las problemáticas de toda la sociedad por la variedad de sujetos y situaciones que las conforman. Esta variedad se aprecia especialmente en los diferentes espacios de la ciudad y marcan grandes diferencias: el centro, los suburbios, los barrios residenciales, las zonas industriales, comerciales, las estaciones, las propias autopistas. El recorrido de los protagonistas por espacios diferentes de la ciudad (diferentes barrios pertenecientes a clases sociales variadas, espacios públicos y privados) en el transcurso de las novelas les permite presentar un retrato más completo de la realidad de los jóvenes de esa generación. La mejora de las comunicaciones, tanto por el uso de nuevas tecnologías como por la inversión en infraestructuras, facilita el acceso a zonas diferentes, rompiendo momentáneamente las tradicionales divisiones socioeconómicas o

culturales. Por ejemplo, en las tres novelas, los jóvenes de clase alta o media se acercan a barrios de clase baja para suministrarse de drogas. También sujetos de clase baja se trasladan a los lugares de recreo de los jóvenes de clase alta o sus propias viviendas para venderles las drogas.

Las novelas de Mañas, Gracia y Etxebarria nos presentan esta visión contemporánea de la ciudad, que Carmen de Urioste denomina de “costumbrismo punk o “novela testimonial posmovida”. Ponen de manifiesto que han desaparecido las señas de identidad de lo madrileño, asimilándose a las características de cualquier gran ciudad. Frente al protagonismo de la ciudad de Madrid en la filmografía de los ochenta en el que se subraya que es única, la ciudad más divertida del mundo en *Laberinto de pasiones*, de Almodóvar o en los artículos de *La Luna de Madrid*, en los noventa comparte las mismas características esenciales del resto de las ciudades grandes del mundo occidental. Muchas de las obras de este periodo presentan una visión muy limitada de la ciudad, una crónica del Madrid nocturno, que evidencia el protagonismo que la industria del ocio adquiere durante la segunda mitad del siglo XX, siendo la música y las drogas los dos productos claves del joven urbano. Por otra parte, el bar adquiere una multiplicidad de funciones urbanas, que determina su importancia en este periodo. Las relaciones sociales y culturales que tradicionalmente se han llevado a cabo allí, se privatizan y comercializan. Según Urioste, se ha producido un desplazamiento de la ciudad al espacio interior del bar. Éste se ha apropiado de ciertas funciones socioeconómicas como lugar de encuentro y socialización, presentación de fanzines y grupos musicales, lugar de trabajo temporal para jóvenes, lugar de transacción de drogas, de intercambio sexual, que antes tenían lugar en distintas áreas ciudadanas, como la plaza pública, bibliotecas, teatros, la calle o

el parque. Las drogas aparecen también como parte de la economía sumergida cuyo centro comercial se establece en el bar o las discotecas. Tanto Mañas como Etxebarria presentan esta visión. Los jóvenes buscan en las drogas la respuesta a su existencia y a través de ellas expresan su resistencia al sistema ante la ausencia de futuro o la existencia de un futuro lleno de problemas.

Las novelas de Mañas de la generación Kronen se presentan como productos subculturales, que ponen de manifiesto la falta de consenso social y las contradicciones ideológicas del sistema. El sujeto que representan es un joven urbano de clase media, “una identidad subversiva con la que expresar su nihilismo, su falta de posicionamiento y su privación de conciencia social” (Urioste, 2). La razón por la que estos autores eligen Madrid es porque dicha ciudad representa fielmente las señas de identidad de la cultura de jóvenes. Las grandes dimensiones de la ciudad de Madrid facilitan la fragmentación de los diferentes espacios y permiten a los jóvenes actuar con mayor autonomía e independencia. Los jóvenes de los noventa conforman una realidad social y culturalmente marginal, que se rebela contra un futuro incierto, en el que el desempleo, la drogadicción, la violencia, son algunos de los desafíos a los que se enfrentan.

4.1 Generación Kronen

En los años noventa, coincidiendo con los años de crisis económica y escándalos financieros y políticos, surge un grupo importante de escritores jóvenes, menores de cuarenta años en el fin de siglo, con un gran apoyo editorial y mucha publicidad mediática. Este interés mediático pone de manifiesto que los jóvenes no han perdido el protagonismo que adquirieron durante la década de los ochenta aunque su trascendencia y repercusión difiere en gran medida. Los jóvenes dejan de ser la imagen de la ciudad, del

país y, por el contrario, son criticados duramente por sus posicionamientos y actitudes. Paralelamente, la crítica literaria no ha sido benevolente con estas obras, que tachan por su falta de calidad literaria y por ser un producto mediático. Es, sin embargo, peligroso hacer generalizaciones sobre estos autores porque difieren mucho en sus estilos. Toni Dorca distingue la complejidad narrativa de las obras de Juan Bonilla o Belén Gopegui, la prosa culta de Juan Manuel de Prada, el humor negro de Gabriela Bustelo, Ismael Grasa o Martín Casariego, la prosa poética de Benjamín Prado (311). No obstante, insiste en ciertas características que comparten, como el gusto por la provocación, la comercialización en la que los escritores se plegan a las leyes del mercado, el consumismo. Germán Gullón también resalta la gran variedad de publicaciones, aunque destaca las coincidencias temáticas y formales de Lucía Etxebarria y José Ángel Mañas. Son novelas que presentan el panorama vital de los jóvenes de los noventa con un componente fuerte de realismo gracias a la reproducción de escenarios, personajes, modismos y referencias culturales actuales. Son criticados por su falta de originalidad, por su imitación de Bret Easton Ellis, autor de *American Psycho*, o la influencia de *La naranja mecánica*, de Stanley Kubrick, basada en la novela homónima de Anthony Burges. Esto mostraría la influencia americana de los modelos culturales de los jóvenes españoles y la internacionalidad del fenómeno.

Según Maria T. Pao, no se trata tanto de que imiten a las obras de esos autores, sino de que presenten características comunes a las de “*Blank fiction*”, identificadas por James Annesley. Eso fue posible debido a que también las condiciones de vida de las ciudades españolas son similares a las de las ciudades americanas que dieron lugar a ese tipo de literatura. Autores como Dennis Cooper, Douglas Coupland, Bret Easton Ellis y

Evelyn Lau comparten similares características. Las preocupaciones de sus personajes son la violencia, las drogas, el sexo, los medios de comunicación de la cultura popular. Siempre se sitúan en los entornos urbanos de grandes ciudades como Nueva York o Los Ángeles. Sus personajes rechazan las ataduras del trabajo y la familia, así como de los ideales políticos y sociales. Viven al margen de la realidad y de la sociedad. Los personajes se muestran indiferentes, indolentes ante la vida, proyectando una visión del mundo nihilista, pero sin ningún tipo de ideología o punto de vista claro. Cuando proyectan imágenes de extrema violencia o sexo lo hacen de forma neutral, sin comentario “providing a blank record of events” (Pao, 1).

La narrativa de esta generación retrata a la juventud de los noventa, que sufre la crisis de los valores de la sociedad de este tiempo y se siente alejada del mundo de los adultos, especialmente de los centros de poder y decisión. El mayor acierto de estas obras es, por lo tanto, su temática candente. El sexo, la velocidad y las drogas se han convertido en punto de referencia de la sociedad, de la cultura y también de las novelas.

Formalmente las narraciones reflejan muchas de las características de la sociedad: su inmediatez, el consumismo feroz, la velocidad, la movilidad. Son relatos en primera persona, en los que la linealidad da paso al fragmentarismo, el desorden en la exposición y la frecuencia repetitiva (Dorca, 312). Sobresale la gran veracidad en los contenidos y vivencias que describen, logrado en parte gracias al fuerte componente oral, con muchos diálogos y monólogos, con frecuencia, conversaciones intrascendentes de la vida cotidiana. Las innumerables referencias a películas, videos, grupos musicales, noticias del telediario que aparecen a lo largo de las novelas ponen de manifiesto la inmediatez del momento y el impacto que los medios de comunicación tienen en la escritura: “La

percepción de la realidad viene mediatizada por la implosión de imágenes del cine o la televisión, de ahí que los protagonistas vaguen a lo largo de las páginas confundiendo vida y sueño, o bien retrasando todo lo posible el acceso al mundo de los adultos” (Dorca, 321). Se observa una aceptación de los principios del capitalismo y una falta de compromiso por las utopías o ideales revolucionarios, un vacío de valores.

La primera novela que presenta estas características con éxito en España es *Historias del Kronen* (1994). Es parte de una tetralogía compuesta por *Mensaka* (1995), *Ciudad rayada* (1998) y *Sonko95* (1999). Esta novela abandona la trayectoria glamorosa habitual de los años 80 y se concentra en el lado sórdido y abyecto de la realidad. Estas obras representan una parte de la juventud de los noventa que se siente marginada o ajena a los proyectos de modernización y europeización del país emprendidos durante los ochenta y se enfrenta a un futuro incierto económicamente, sin ideales y sin metas.

Historias del Kronen narra las andanzas de un grupo de jóvenes en el verano del 92 en Madrid. Su centro de reunión es un bar “El Kronen” desde el que planean el resto de las actividades de la noche, básicamente proveerse de droga, ir a discotecas o a conciertos en sus coches a velocidad de vértigo para beber y bailar. Estos actos son interrumpidos esporádicamente por algunos escarceos sexuales. La novela culmina con la muerte violenta de uno de los personajes, Fierro, por coma etílico, provocada por Carlos, el protagonista, durante su fiesta de cumpleaños. Este hecho trágico parece no alterar su actitud, ya que continúa con su rutina habitual y no sufre las consecuencias del crimen. Para Germán Gullón, Carlos representa a una juventud perdida entre las tentaciones de la modernidad del fin de siglo: el cine, la televisión, la música, la droga, los conciertos, la bebida, el sexo (xxvii).

La novela de Lucía Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) transcurre entre dos ciudades, Madrid y Edimburgo, en un periodo de tiempo que abarca desde la niñez de la protagonista, Beatriz, hasta su juventud a finales de los noventa. La narración gira en torno a los hechos ocurridos en un verano madrileño, en el que Beatriz y su mejor amiga, Mónica salen de marcha cada noche, a los bares y discotecas a bailar y beber alcohol. Describe la espiral de violencia y peligro que surge del uso y búsqueda de drogas, especialmente para Mónica. A pesar de que el tipo de vida que describe de los jóvenes y la forma de narrarla es muy similar (los dos pertenecen a la generación X), en esta novela prima la reflexión de la problemática de género, que determina en gran medida las elecciones de la protagonista. A diferencia también de lo que ocurre en la obra de Mañas, los personajes sufren las consecuencias de sus actos. Esto se puede apreciar más porque hay más proyección hacia el pasado y futuro de sus personajes.

Todo da igual (1999) de Juan Gracia, se centra en la historia de Juan Esaú Mipatio, un joven ejecutivo de veinticinco años que decide abandonar su puesto en la empresa de su padre y su apartamento de lujo para irse a vivir en una pequeña buhardilla del centro de Madrid. A pesar de tener todo lo que cualquier persona pueda desear, éxito profesional, una novia a la que cree amar, Inés, una familia con la que mantiene un trato cordial, tiene una actitud cínica y provocadora ante la vida, que le llevará a actos de extrema violencia. Matará premeditadamente al extorsionador de su hermana y causará la muerte de sus padres y su novia al provocar un accidente del coche que conducía. Aún estando presentes la mayoría de los componentes de la narrativa de la generación X, se aprecia claramente una visión crítica de la sociedad de consumo capitalista. El protagonista cuestiona incesantemente las instituciones del Estado moderno, el tipo de

vida consumista, el vacío de la existencia de los jóvenes, pero no propone alternativas.

El impacto de la novela de Mañas y su posterior adaptación cinematográfica fue enorme en los medios de comunicación y en la sociedad en general. Se publicaron muchísimos artículos en la prensa nacional y local en los que, una vez más, como ya ocurrió en los ochenta, se analizaba a la juventud española. Sin embargo, en esta ocasión no se privilegian esos valores de la juventud, se critican duramente. Algunos de los titulares nos acercan a esas posiciones: “*Historias del Kronen*” da una nueva vuelta de tuerca a la Generación X” (*La información de Madrid*, 40), “Los de *Historias del Kronen* van al límite; todo vale” (*La información de Madrid*, 42), “Atraídos por lo vil” (*El País de las tentaciones*, 14), “Crónica salvaje de jóvenes desbocados” (*El Mundo*, 84), “Rebeldes sin causa aparente” (*La Vanguardia* 48), “*Historias del Kronen*, o el viaje (precipitado) a ninguna parte” (*ABC*, 80), “Los juegos peligrosos de una generación devienen en tragedia” (*Magazín el Mundo*, 36), “Cierta sabor a inautenticidad” (*El Norte de Castilla*, 65). Todos insisten en el retrato de una juventud rebelde, transgresora, que vive al límite, en conflicto constante. Sin embargo, llama la atención que esas características se transformen en defectos, propiciados por su falta de metas. De esta manera, los jóvenes españoles, como también los del resto del mundo occidental, frustran las expectativas del mundo de los adultos, al no responder al papel que tradicionalmente se les ha asignado. Al contrario, parece que han asumido su papel dentro de la sociedad de consumo, de un mundo competitivo y se recrean en ella. A este respecto se diría que su rebelión se limita a un deseo de transgredir por transgredir, ya que no hay metas concretas ni ideales. Son jóvenes mimados tanto por sus padres como por la sociedad, que sólo piensan en disfrutar de los placeres carnales, que pasan, en definitiva, de todo y

de todos: “Pienso en que no tengo nada que hacer durante el día. Sólo comer, dormir y cagar: está claro que el lujo es el retorno al estado animal” (Mañas, 65). Sin embargo, como trataré de probar en las páginas siguientes, dichos estereotipos no reflejan toda la realidad de las novelas, excluyen a grupos minoritarios, que ya sea por motivos de género, clase o condición sexual, no responden a esa dinámica simplista. Lo que es más, esa descripción hace referencia a una minoría privilegiada dentro de la sociedad, esos jóvenes “que quieren vivir al límite intentando sentirse vivos y libres” llevan un tipo de vida que la mayoría no puede costearse. Así, en el otro extremo de la sociedad, existen personas que viven al límite, en un entorno tan sórdido como real (algunos de los personajes secundarios de Mañas, Etxebarria y Gracia entrarían en esta categoría). Representan el lado marginal de la vida, la mujer, el emigrante, el yonki o el delincuente. Sorprendentemente los dos grupos que representan situaciones opuestas se sienten atraídos por el mismo tipo de vida, de actividades, por lo vil, lo abyecto. Luis Rojas Marcos⁷⁸ explica de esta manera esta incongruencia:

En el extremo más alto se encuentran esos chicos y chicas acomodados que se deleitan en la caída libre en el mundo de la gente del mal vivir. En el punto más bajo están los jóvenes de los guetos reales, para quienes la desmoralización no es una pose. Tanto los unos como los otros se sienten insatisfechos, aburridos y hastiados. [...] Junto al culto a la abyección y a lo degenerado, se produce una competición a ver quién llega más abajo, quién pasa más, quién está más muerto, quién es más cadáver. (El País de las Tentaciones, 14)

Por caminos muy diferentes estos dos tipos de jóvenes llegan a actitudes muy similares. Los jóvenes ricos o de clases acomodadas de *Historias del Kronen* o *Beatriz y los cuerpos celestes*, por ejemplo, llegan a la droga y a la violencia como pasatiempo o

⁷⁸ Es comisionado de los Servicios de Salud Mental de Nueva York.

por hastío, mientras que otros lo hacen como parte de su forma de ganarse la vida. Ambos sufren en su propia carne las consecuencias de este acercamiento a lo prohibido. Es interesante comprobar cómo Carlos evita toda debilidad sensiblera, él es escéptico y descreído: “El mañana no existe”, “El sentimiento es una mierda”, “Las normas son para los borregos”. Según su teoría, sólo los fuertes pueden sobrevivir en este mundo consumista del que él hace alarde constantemente. A pesar de los paralelismos evidentes entre los dos grupos, no quisiera limitarme a exponer un contraste, a poner de manifiesto las injusticias de la vida, cómo los que lo tienen todo no saben apreciarlo. De hecho, ése no es el espíritu de estas dos obras, no hay moralina ni valoración ética. Como Rojas Marcos dice todos se sienten infelices. Son sujetos abyectos caracterizados por la ausencia, la negatividad y la falta de posiciones utópicas, que explicarían su componente violento.

Carlos, el protagonista de *Historias del Kronen*, muestra un extremo dentro de la generación. En la novela aparece rodeado de un mundo muy diferente. No todos los amigos de Carlos, es más casi ninguno, comparten su filosofía de la vida. Carlos ve con frecuencia películas de violencia extrema y explícita como *Henry, retrato de un asesino* (1986) de John McNaughton, *La naranja mecánica* (1972) de Stanley Kubrick, *La matanza de Texas* (1974) de Tobe Hooper y habla de las *snuff movies*. El fondo ideológico de todas estas obras, que aparecen transcritas fonéticamente en la novela, *Jenriritatodeunasesino*, *lanaranjamecánica*, los *esnufmuvis*, la *matanzadetexas*, no representa realmente sus maneras de vivir. Tienen otras preocupaciones. Es, como había mencionado antes, una pose que no pretende llegar a más. Es por ello por lo que a lo largo de la novela Carlos se va quedando más y más solo. Se producen una serie de

tensiones que provocan en determinados momentos la ruptura con sus amigos, especialmente con las mujeres. Una de las primeras escenas que anticipan el derrumbamiento final tiene lugar en casa de Rebeca, amante ocasional de Carlos, tras una escena de sexo descarnada. Ante el desprecio de Carlos por sus creencias, ésta le increpa:

-¿Y tú qué sabrás de eso? Si eres un crío. ¿Qué sabes tú de la vida? Yo me marché de casa a los dieciocho años y he estado arrastrándome por muchos sitios durante seis años, mientras que tú estabas tranquilito en la casita de tus viejos. No te puedes ni imaginar lo que no es tener ni un duro, tener que buscar un sitio para dormir, meterse en un bar asqueroso para liarse con un tío, para buscar un techo. No comprendes nada. No tienes ni puta idea de lo que es la vida. No sé para qué te sirve la universidad. A ti lo que te hace falta es pasar un poco de hambre, privaciones, y así te darías cuenta de lo que valen las cosas (36/7)

Rebeca es una yonki, madre soltera, que no tiene más remedio que vivir con sus padres. Es desde el punto de vista de Carlos una perdedora. Pero no es la única que se atreve a hacerle frente. Nuria, otra de sus amantes ocasionales, de una forma similar plantea el conflicto de clase que está patente durante toda la narración: “No sois más que hijos de papá, niños monos que no tenéis nada que hacer más que gastaros el dinero de vuestros padres en copas y drogas” (148). Ella estudia unas oposiciones y trabaja para poder costearse sus lujos. Es más que planteable si aquí, no solamente surge un problema de clase, o se está también insinuando uno de género. Las mujeres en España todavía tienen una lucha fuerte por delante para incorporarse a la vida social, económica y política del país en igualdad de condiciones, son de alguna manera más conscientes del valor de ciertas cosas. A este respecto la actitud de la hermana de Carlos es muy significativa. A pesar de que ella también comparte con Carlos los privilegios de clase que le proporcionan sus padres y participa del tipo de diversión de su hermano, aprecia el esfuerzo de sus padres y muestra cierto respeto por ellos. Por eso critica la actitud y pasividad de su hermano: “-¿QUÉ ESTARÍAS COMPRANDO TÚ? ¿COSTO O

COCAÍNA, EH? ASÍ TE GASTAS EL DINERO DE MAMÁ Y PAPÁ...” (44).

Continuamente muestra su desacuerdo con la actitud de su hermano y se lo echa en cara, en mayúsculas, para mostrar el tono elevado del intercambio. No obstante, sería insuficiente plantear la problemática desde esa visión. En primer lugar, Mañas no profundiza demasiado en la personalidad de las mujeres y por otra parte, a pesar de la crítica implícita a sus propios comentarios machistas, deja traslucir un discurso típicamente masculino, incluso en la forma que critica a los propios hombres y defiende a las mujeres. El grupo de amigos de Carlos, por ejemplo, utiliza el término, *cerdas*, de manera habitual para referirse a las mujeres. La posición de Carlos hacia los homosexuales está en esa línea a pesar de que a lo largo de toda la novela se nos dan pistas de la inclinación sexual de Roberto, uno de los mejores amigos de Carlos: “Podríamos buscarnos un travelo- dice Roberto” (24) o cuando Roberto dice que las mujeres, las *cerdas* “le dan asco”. Es ciertamente sorprendente el desconocimiento o la insensibilidad de Carlos al hablar de los homosexuales en los términos que utiliza. La culminación de cualquiera de estas posiciones llega con la escena en la que Carlos obliga a Roberto a hacer de kamikace. Ante la negativa de éste, Carlos le llama maricón.

Roberto accede finalmente:

- Bah. No tienes sentido del riesgo. Deja, deja, échate a la derecha. Contigo no se puede ir a ningún lado. Eres un marica, no tienes cojones.
- Ahora frena en el semáforo y dale la vuelta al coche. Haz pirula.
- ¿Estás loco? Yo paso de hacer el suicida.
- Ves cómo eres un puto marica. Nunca serás capaz de hacer nada. [...]
- Ha sido cojonudo! Seguro que a la vieja le ha dado un infarto. (193/4)

Esta escena es muy significativa porque se aprecia bien la tensión del momento y porque por primera vez Roberto se enfrenta a Carlos, aunque no sea capaz de imponer su voluntad. Todavía será necesaria la muerte de Fierro (otro de los amigos) para que

Roberto sea capaz de salir de su ceguera o de su mutismo y racionalice su relación con Carlos, su amor pero también su desprecio. Por otra parte, saca a relucir una de las características de esta generación, la velocidad y la atracción por el peligro, el riesgo. A lo largo de la novela hay muchas escenas en coches. Los jóvenes incumplen las normativas viarias constantemente, conduciendo a velocidades excesivas y bajo la influencia del alcohol y las drogas. En esta ocasión, se llega más lejos. El conducir en sentido contrario es una trasgresión consciente con consecuencias serias, un delito no aceptable socialmente.

El discurso eminentemente masculino de *Historias del Kronen* contrasta con el de *Beatriz y los cuerpos celestes*. Es por dicha razón por la que la novela de Etxebarria tiene especial interés en esta etapa, porque introduce el tema del género desde la perspectiva de las mujeres jóvenes. Aparte de los comportamientos de los hombres, especialmente de Carlos, quien trata a las mujeres como objetos sexuales sistemáticamente, el lenguaje también es muy machista. Así, llaman a las mujeres cerdas “Son todas iguales, agujeros que huelen mal” (213). En todo caso, los hombres también reivindicaban su clase: “Claro, no des la charla, Miguel, no des la charla. Tú estás en tu chaletito de la Moraleja, con tu piscinita y tu esclava, la tailandesa esa, pero yo estoy como un cerdo currando, intentando vender seguros de mierda, y ¿qué pasa?” (204)

Beatriz y los cuerpos celestes presenta a un sector de la sociedad similar al de Mañas, jóvenes de clase media-alta o alta de Madrid. Su dinámica es muy parecida también: salir de marcha, beber, drogarse y escuchar música. Sin embargo, Etxebarria escoge protagonistas femeninas, Beatriz y Mónica, que marcarán la aproximación a esos temas y la posición ante sus vidas. Así, por ejemplo, Beatriz sufre en dos ocasiones

intento de violación en el marco de las salidas nocturnas o de sus actividades para proveerse de dinero. Como estudiaremos en el análisis de la novela, el sexo está frecuentemente asociado a las drogas, utilizándose como valor de cambio. Por todas estas experiencias, así como el maltrato físico y psicológico del que ha sido testigo en su familia, Beatriz elige el distanciamiento de los hombres. Su posición de privilegio económico también le permite poder huir de sus problemas, marchándose a vivir a Edimburgo para estudiar. No sólo huye de la vida desenfadada y de la violencia que provocó, sino de su familia. Es significativo que en los cuatro años que pasó en Edimburgo nunca volviera a Madrid.

El protagonista de *Todo da igual* pertenece a una clase de élite, con dinero y poder y ligeramente mayor en edad. No obstante, presenta un retrato de la juventud en general que no contradice lo expuesto hasta ahora, aunque sí incorpore más matices. Describe con todo lujo de detalles el uso y abuso de las drogas y el alcohol, la trivialización de los intercambios sexuales, que presenta de forma abierta, sin sentimentalismo. El rechazo de las ataduras de trabajo y de la familia viene expresado a través de su traslado a una buhardilla en el barrio de Malasaña. Nadie de su entorno tiene acceso a su dirección, lo que le permitirá llevar una doble vida, que terminará en un desdoblamiento de la personalidad y en una espiral de violencia. En suma, refleja la crisis que experimentan los jóvenes, su nihilismo, su negatividad, que comparte con los protagonistas de las novelas de Etxebarria y Mañas.

4.2 Madrid: ciudad Kronen

El medio urbano, la ciudad es esencial en la representación de los jóvenes de finales de siglo. Madrid, en concreto, es la megalópolis elegida por autores jóvenes como

Mañas, Etxebarria y Gracia para mostrar su tipo de vida. La relación entre los habitantes de la ciudad y ésta, así como el uso que se hace de ella ha cambiado sustancialmente en los últimos años tal como se pone de manifiesto en sus novelas. Madrid es una gran ciudad, carente de un centro único, desmembrada en diferentes núcleos conectados gracias a los coches, que los transporta de un lugar a otro, en busca de sus movidas, fundamentalmente discotecas, lugares donde proveerse de droga y bares, como el que da título a la primera novela de Mañas, centro de acción y punto de partida de los jóvenes protagonistas. No hay grandes rasgos que la distingan de otras grandes ciudades de la sociedad capitalista del mundo occidental, a pesar de la insistencia de sus protagonistas por mostrarnos detalles específicos de Madrid.

Los tres escritores dejan muy claro que las novelas tienen lugar en Madrid. Insisten en este dato mediante el continuo listado de sus calles, locales, edificios o carreteras. La visión o descripción de la ciudad se hace, frecuentemente, desde los coches que les transportan de un lugar a otro, normalmente para especificar las rutas realizadas, aunque también nos detallan recorridos en autobús o metro. Sorprende la falta de comentario ante lo que describen, propio de *blank fiction*. Es muy significativa la mención de las torres KIO en *Historias del Kronen*, edificios emblemáticos del Madrid posmoderno que causó tanta polémica en su construcción, como vimos en el capítulo uno y dos, y que Mañas, sin embargo, evita comentar: “Fuera, ya es de día y, al pasar por Plaza de Castilla, vemos la silueta gris de las torres inclinadas que se están construyendo. Hay luces, lo que quiere decir que los obreros ya están trabajando” (25). Se trata de una aproximación muy visual y fiel de la ciudad, que reproduce el recorrido de los transeúntes sin apenas comentarios, como si se tratara de una película: “Roberto baja por

Goya hasta Colón, cruza la Castellana, sube hacia Bilbao, se desvía a la izquierda en la Glorieta de Santa Bárbara, sigue por Mejía Lequerica, se mete por Barceló y aparca enfrente de Pachá” (16), “Arranco, pillo Avenida de América y salgo a la Emetreinta. Estoy yendo a ciento cuarenta, casi cincuenta, pero hay coches que me adelantan a más de ciento sesenta. Todos llevan la música a tope” (25). Son muchas las descripciones de este tipo a lo largo de la novela (por ejemplo, en las páginas 69, 70, 76, 161, 201).

También se mencionan calles y locales en *Beatriz y los cuerpos celestes*, aunque no de forma tan prolija. “Llegar hasta La Moraleja resultaba toda una excursión. Había que ir primero a Plaza de Castilla en metro y desde allí coger un autobús que se tiraba su buena media hora para salir de la ciudad” (93). Quizás haya menos referencias concretas a las calles de Madrid porque en la novela de Etxebarria no hay tantos recorridos en coche, la protagonista suele caminar: “Bajé a la calle Padrillo y me metí en la única cafetería que encontré abierta, y que gracias a Dios tenía aire acondicionado” (210). “Castellana abajo caminé durante lo que a mí me parecieron horas, y mis pasos me condujeron, por pura inercia, al Retiro” (233). Muchos de los comentarios sobre la ciudad y los comportamientos de sus habitantes giran en torno a su relación al coche o a los medios de transporte para trasladarse a sus lugares de encuentro. Así, el protagonista de *Todo da igual* pasea su deportivo de lujo por la ciudad: “Subo por la Gran Vía y giro por Valverde para entrar en Malasaña.” (35), “La calle está mansa, desasistida de tráfico y gente, con ostentosos huecos de aparcamiento impensables fuera de agosto.” (30); “Yo he venido paseando y ella se baja de un taxi y corre hacia mí.” (125). Uno de los aspectos que distingue a Gracia de Etxebarria y de Mañas, es el hecho de que introduzca comentarios y críticas precisas sobre los lugares que atraviesan, así como una mayor variedad de

espacios, más allá de los locales y lugares de diversión: “Espero a Inés paseando entre las escalinatas simétricas que suben a lo que fue el Cuartel de la Montaña, famoso por civiles contiendas y donde luego fue trasplantado el templo egipcio de Debod.” (125); “Cruzo la Castellana ... Bajo por un pasadizo de Azca, uno de esos tan monos, todo cemento gris cual alma de ejecutivo. Llego a la plaza de Pablo Ruiz Picasso y entro en el edificio del mismo apellido.” (94); “Saco dos billetes de ida y vuelta en el teleférico que une el parque del Oeste y la Casa de Campo” (127). En todo caso, los detalles de la ciudad son muy precisos: “Ocho de la tarde, ya es de noche. Coge el metro en Alonso Martínez, línea 10, y a y cuarto está saliendo en la estación de Lago” (80); “Salimos a la calle. En San Bernardo paro un taxi, meto el chelo apoyando la funda en el asiento de al lado del conductor y le digo que nos lleve al Retiro” (168).

Las menciones de espacios urbanos concretos, sitúan y caracterizan a los personajes. La Moraleja, donde vive Carlos y adonde se traslada Beatriz para entregar un paquete, es un barrio *pijo* de Madrid, destino favorito de los nuevos ricos del país; la Prospe hace referencia al barrio de Prosperidad, un barrio mucho más modesto, aunque en ningún caso obrero; la emetreinta es la M-30, la carretera de circunvalación a Madrid, que “facilita” la movilidad a los que se mueven por la ciudad en coche, frente a los asiduos del metro; Malasaña es el barrio en pleno centro de Madrid, al que se traslada a vivir Juan Esaú cuando decide dar un cambio brusco en su vida, es lugar alternativo de marcha y también centro tradicional de droga; la Vaguada es el primer gran centro comercial de Madrid situado en el barrio del Pilar. Es un lugar cercano a barrios residenciales de mucho dinero, como Puerta de Hierro y ofrece una alternativa algo *pija* a las compras y un largo etcétera. Todos estos referentes nos describen unos personajes

muy determinados, sujetos privilegiados del cuadro madrileño. Pertenecen a una clase alta (no de la aristocracia), cuyos padres, como dice Carlos, el protagonista de *Historias del Kronen* lo tienen todo: “la guita y el poder” (67), “Además, iba a La Moraleja. En la Moraleja no hay policías; sólo guardias de seguridad entrenados para proteger propiedades, no para inmiscuirse en la vida privada de sus habitantes” (Etxebarria, 93). Dejan, por tanto, a un lado al resto de los habitantes de la ciudad, marginados en sus espacios problemáticos, que sólo aparecerán de manera esporádica en relación u oposición a los sujetos modelos modernos (capitalista, democrático, heterosexual). Su aparición será fugaz, pero suficiente para cuestionar el modelo. Rebeca (la yonki), Nuria (amiga de Carlos de clase media), Roberto (el amigo homosexual), Manolo (el camarero del Kronen) representan algunos de estos ejemplos en *Historias del Kronen*. En *Beatriz y los cuerpos celestes* los personajes de Cat (la novia de Beatriz en Edimburgo) y de Coco (el novio de Mónica) son el contrapunto sociocultural a Beatriz y Mónica y en *Todo da igual* Ira (el vecino de Malasaña de Juan Esaú) y Jerusalén (la repartidora de pizzas). Estos personajes permiten salir de su elitismo y acercarnos a otros espacios y problemáticas que también conforman la ciudad de los jóvenes.

La presentación que se hace de la ciudad de Madrid suele limitarse a los recorridos de diversión de los jóvenes. Sin embargo, no deja de ser una visión poco complaciente de la ciudad. En *Historias del Kronen*, por ejemplo, el abuelo de Carlos es especialmente crítico con los cambios que ha sufrido Madrid, emblemáticos de las ciudades modernas del fin de milenio: “No hay más que ver en que se ha convertido Madrid. La ciudad moderna es monstruosa” (82). Insiste en las características deshumanizadas y competitivas de ese mundo, “Pero por otra parte no os envidio porque

el mundo que os va a tocar vivir es cada vez más deshumanizado” (83). Los amigos de Carlos también muestran su descontento con Madrid, con el tipo de vida que llevan allí:

- Tengo ganas de irme, ya estoy hasta el culo de todo esto. No aguanto más esta ciudad. Necesito aire puro, playa, esas cosas.
- A mí no me apetece nada ver a todos los gilipollas de Santander. Además, allí no se pilla más que mierda.
- A mí no me pasa eso. En Marbella tengo cantidad de colegas.
- A mí me gusta Madrid. Aquí nadie te pregunta de dónde vienes ni se preocupa de si tienes una camiseta de Milikaka o no. Cada cual va a su rollo y punto. Cada movida tiene su zona. Si quieres marcha de pijos, la tienes, si te gusta un tipo de música o te gustan los maricones o qué sé yo, tienes zonas y gentes para todos los gustos.
- ¿Qué te pasa, Roberto? ¿Te sientes mal?
- Nada. A mí también me gusta Madrid, pero tiene muchas cosas malas. Cuando viene mi tío de Valladolid se queda acojonado con el tráfico, me dice que es una ciudad de locos y no comprende cómo podemos vivir aquí.
- Es envidia.
- No creas, la gente de provincias está muy orgullosa de donde vive.
- ¡Bah!” (95)

En su tónica habitual, Mañas saca a relucir tópicos sobre Madrid, sin profundizar mucho en ello. Madrid es una gran ciudad con graves problemas de ruido, contaminación, tráfico, ritmo frenético, pero por otra parte, heterogénea, ecléctica, tolerante con la diferencia. Carlos, en última instancia insiste que todas las ciudades son iguales, el tipo de vida no cambia realmente, son las propias personas las que determinarían las diferencias. Al final de la novela, después de la muerte de Fierro, le sugieren que intente sacarse una beca Erasmus para estudiar en el extranjero. Es curioso que también Beatriz, en la novela de Etxebarria, marcha a Edimburgo ante una situación similar. Sin embargo, a Carlos no le interesa esa opción: “¿Para qué? Vas a pillarte las mismas mierdas aquí que en cualquier otro lado. Yo paso. Estoy bien en Madrid y estoy bien en mi casa” (229). No sólo pone de manifiesto la homogeneidad y similitud de las ciudades, también la facilidad con la que los jóvenes acceden a distintas ciudades, incluso en el extranjero. Esta situación no era nada común unos años antes para la gran mayoría de los jóvenes, o

al menos, para los que no conformaban la élite.

En *Beatriz y los cuerpos celestes* se contrasta la ciudad de Edimburgo a la de Madrid. Ante los graves problemas a los que se enfrenta en Madrid “Sentía a la ciudad como una jaula, malogrados los años que la habité.” (20), decide marchar a estudiar a Edimburgo con la esperanza de que sus problemas desaparezcan allí. Tarda poco tiempo en darse cuenta de que eso no es posible:

Ahora comprendo que la ciudad me sigue, que camino siempre por las mismas calles, y que hace falta desenterrar la angustia para que no se pudra bajo mis pies. Por esta razón dejo una ciudad y vuelvo a otra, porque sé que en el fondo habito siempre la misma. Creí dejar atrás el sufrimiento y he comprendido que lo llevo conmigo, y ahora vuelvo a la misma ciudad que odiaba tanto. (20)

La esencia de las ciudades no se encuentra en sus edificios, en sus calles, sino en las acciones y comportamientos de sus habitantes. Para Etxebarria, los elementos que interesan a los jóvenes son fundamentalmente los mismos en las diferentes ciudades. Buscan la diversión en las discotecas, donde escuchan y bailan el mismo tipo de música, a causa de la globalización, usan las mismas drogas de diseño y se entregan a los placeres del sexo. Todos estos aspectos no impiden ocultar la infelicidad que sienten: “En Madrid y Edimburgo la gente baila la misma música y alucina con las mismas drogas, y busca lo mismo: sexo, amor, razones para aguantar una noche más” (183). Lo que realmente define a las ciudades es sus habitantes. Tanto en Madrid como en Edimburgo los jóvenes siguen pautas de comportamiento muy similares, originadas por el desencanto y la negatividad ante la vida. A pesar de que parece sugerir que todas las ciudades son iguales y que siente su desarraigo con su propia ciudad, deja muy claro su provisionalidad en Edimburgo “además, yo no pertenecía a la ciudad. Había ido allí a estudiar. Y punto” (41).

Establece paralelismos entre la ciudad y sus estados de ánimo. La tristeza y lágrimas que lloró se identifican con la ciudad que la acogió: Edimburgo, diferente a Madrid en muchos aspectos, incluidos su arquitectura.

Una ciudad armoniosa, de trazado medieval, de piedras mudas y tejados góticos, vigas de madera, puntales en los tejados y farolas en las calles de moderada agitación. Una ciudad que se ha extendido alrededor de su núcleo, mientras la parte antigua ha ido incorporando la nueva, asimilándola a la ya existente con una calma profunda. (21)

Edimburgo es la ciudad de la bruma, sin luz, que contrasta con la “luminosa Madrid” (22), a la que recuerda desde la distancia:

Abría los ojos a ese gris acero, encontrarme desde el primer aliento del día con un paisaje dibujado a base de claroscuros, y recordaba cómo en Madrid la luz se imponía a chorros a través de las ventanas por más que intentáramos contenerla con cortinas y persianas, como el sol filtraba sus rayos por los resquicios y convertía al polvo en polen dorado. Aquel Madrid luminoso y claro aparecía en el recuerdo, por contraste, horizontal e interminable. (181)

Al igual que ya vimos con Almudena Grandes en el capítulo anterior, Etxebarria parece mostrar algo de nostalgia por el tipo y ritmo de vida de su ciudad de origen, que todavía conserva en algunos detalles su carácter dinámico, cercano y casi pueblerino.

En Madrid habría saltado de la cama para ir a comprar la leche y el periódico, me habría acercado brincando al quiosco de la esquina y de camino habría ido esquivando a señoras paseando perritos de lanas, a parejas de adolescentes arrullándose como palomas, a niñas vestidas de uniforme que apurasen a saltitos traviesos la distancia hasta la parada del autobús. En Edimburgo, en cambio, la calle era un territorio helado e inhóspito donde resultaba imposible brincar puesto que el suelo estaba alfombrado de escarcha. (182)

A su vuelta a Madrid, después de cuatro años en Edimburgo, se da cuenta de que los recuerdos que tenía de la ciudad no se corresponden con la realidad. Sus experiencias en esa nueva ciudad le han dado la posibilidad de distanciarse de Madrid, de darle perspectiva para darse cuenta que a veces las cosas no son como parecen. Es especialmente crítica con el urbanismo de la ciudad. No parece muy impresionada con las

nuevas edificaciones del periodo postfranquista, como las Torres Kio o la torre Picasso, por nombrar dos de las más conocidas y polémicas, o con las obras de recuperación de la ciudad histórica, de edificios renovados:

De pronto, descubro que Madrid es una ciudad sucia, gris, mal planificada, sin personalidad. No percibo en ningún edificio la mano de un arquitecto, ninguna calle parece tener una historia que contar. ¿Qué me está pasando? ¿Acaso no es ésta la misma ciudad que tan dolorosamente he añorado durante los últimos cuatro años? (Etxebarria, 33)

La soledad y el desarraigo cuando vuelve a Madrid es patente: “Pasan los días en Madrid y no me acostumbro. No me quedan amigos en Madrid. Ni uno solo. Nadie a quien llamar en una ciudad erizada de seis millones de personas” (53). Pone de manifiesto uno de los graves problemas de las grandes ciudades: la deshumanización e incomunicación. Insiste en este aspecto también en Edimburgo: “Aunque compartimos una tensión común a la espera de un mismo tren que no llega, no intercambiamos ninguna mirada, ningún gesto de solidaridad o simpatía” (23). Las desigualdades socioeconómicas se hacen muy patentes en el extrarradio madrileño, con frecuencia asociado al mundo de la droga: “El Cerro de la Liebre es un poblado de chabolas Gitano situado en el extrarradio de Madrid. También es, junto con La Celsa, el mayor supermercado de droga de la ciudad” (132). “El poblado no era sino dos hileras paralelas de chabolas, situadas unas frente a las otras y divididas por una especie de camino polvoriento a través del cuál avanzábamos nosotros tres” (132). A pesar de la crítica de la ciudad, no existe idealización de la vida en el campo. Su novia, Cat, es de una pequeña granja cercana a Stirling, tristemente famosa porque un loco mató a casi veinte niños en una escuela. “Si conocieras Stirling, no te extrañaría nada, me decía Cat. Aquello es un infierno. Cualquiera se vuelve loco viviendo allí” (37).

Salvo en las primeras páginas cuando describe su impresión general de Madrid, al regresar después de cuatro años, la descripción que ofrece de la ciudad es muy limitada a lugares concretos, su piso o el de su amiga Mónica, los bares de copas que frecuenta o frecuentaba antes de dejar Madrid. “La Iguana debió de abrirse a principios de los ochenta y daba toda la impresión de que nadie había movido un cenicero de su sitio desde entonces.” (75), lo que nos lleva a pensar que esta historia transcurre en los noventa. No hay muchas referencias históricas que nos ayudan a determinar con exactitud la fecha. Sólo referencias culturales de música. Sí describe con mucho detalle las pautas de comportamiento de los jóvenes en Madrid:

Era el típico bar en el que la peña quedaba para reunirse a principio de la noche, y tomarse unas cuantas birritas con tranquilidad, sin el agobio de gente y la saturación de los decibelios que habría de cajón, en los bares que están más de moda; y para, de paso, pillar el par de gramitos necesario para enfrentarse a la marcha que vendría después. (75)

Es interesante la aproximación de Gracia a la ciudad de Madrid. Aunque recoge los aspectos de la ciudad de las novelas de Mañas y Etxebarria, los recorridos de las calles en coche a velocidad excesiva o medios de transporte públicos, los locales de moda donde se bebe y se drogan los jóvenes de forma descontrolada, también nos presenta otros aspectos de la vida en la ciudad, como el mundo laboral. Por una parte, el suyo propio como ejecutivo brillante en una empresa de publicidad, pero también el de la repartidora de pizzas, Jerusalén, en una cadena de restaurantes de comida rápida o el de su amigo profesor de bachillerato, Víctor. Es muy crítico con la ciudad moderna. Con frecuencia se detiene en describir los edificios, que no dejan de transmitir la incongruencia de la vida en los espacios en los que se encuentran:

Al fondo de mi ventana, entre las antenas y las chimeneas de las calefacciones, en un barrio impersonal de oficinas y oficinistas, de bancos y ejecutivos, hay una gran cruz negra y debajo un enorme edificio

de hormigón en forma de ortoedro muy compacto, cuya fachada es una vidriera ennegrecida por la contaminación bajo un arco de medio punto. No tengo ni idea de para qué sirve semejante mole. (15)

Hace referencia a la Basílica del barrio de Azca, la religión o la Iglesia parecen ser blanco de sus críticas, aparte de las cuestiones meramente estéticas.

La ciudad posmoderna se caracteriza por su fragmentación en diferentes núcleos comunicados gracias a los coches. Gracia parece resistirse a esta división, a pesar de los privilegios de los que goza, gracias a que su padre se enriqueció en los años de la bonanza socialista, y decide abandonar su espacio de nuevo rico en el barrio de AZCA. La importancia del simbolismo de los referentes de la ciudad es tan grande que Gracia la usa para mostrar el cambio radical que quiere dar a su vida, dejando atrás su vida elitista: “De mi apartamento de lujo en la Castellana, a la buhardilla de Malasaña” (23). Opta por el centro tradicional de la ciudad, en el Madrid viejo. Este autor es mucho más explícito que Mañas y Etxebarria en sus comentarios sobre los monumentos o edificios de la ciudad: “Paseo indolente por los Jardines del Descubrimiento sin prestar atención a nada, al lado de los grandes bloques llenos de muescas y signos que nada dicen y nada significan” (46). Dichos jardines se encuentran en la plaza de Colón, en el centro de Madrid y hacen referencia al Descubrimiento de América de 1492. Es poco sorprendente que el simbolismo de esa parte de historia para los jóvenes no tenga ningún sentido. Se acaba de celebrar el Quinto Centenario en 1992, pero el entusiasmo desplegado por las autoridades no es compartido por los jóvenes de los noventa. En general, hay una falta de sintonía con la idea del paso del tiempo, la edad, el pasado:

Hay poca gente en los jardines, la mayoría ancianos que matan sus horas con el recuerdo de sus días. Casi todos de uno en uno; no hablan, no leen, porque no tienen nada que decirse ni ninguna expectativa de sorpresa les aguarda en ningún libro. Prefiero las mañanas de los sábados, cuando el césped se llena de niños pequeños y por los paseos se deslizan decenas

de adolescentes sobre sus patines de ruedas en línea a velocidad de inconsciencia. (46)

Juan Esaú se identifica más con la atracción al riesgo y a la velocidad de los adolescentes o con la actividad de los niños.

Se insiste en que la ciudad cambia a diferentes horas del día según el uso que se hace y pone de manifiesto los cambios que ha experimentado el centro de Madrid, mucho más cosmopolita y ecléctico que otros barrios más modernos, como el de AZCA, en el que vivía anteriormente.

Voy caminando a mi cita con Alberto. Está cerca, en pleno barrio de Chueca. Los fines de semana se mezclan en la zona homosexuales de diferentes estéticas, con grunges, red skins, mods góticos y fauna pseudomarginal de todo tipo, más pseudo que marginal, pues todos consumen desaforadamente. Conviven bien, y el cóctel de mestizaje sexual, musical, de vestuario y estilo me gusta. Pero hoy no es fin de semana, y como ya ha anochecido han desaparecido los niños y las marujas que hacen entrañable y pueblerino el centro de Madrid mientras hay luz de día. La casa está casi vacía. (Gracia, 60)

Destaca la variedad de sus tribus urbanas y diversidad, típico del Madrid más moderno, aunque mantiene el toque nostálgico del Madrid vecinal y pueblerino (del que también hacía gala Almudena Grandes en *Atlas de geografía humana*, como también señalamos con Lucía Etxebarria). Le interesa mostrar la multiplicidad de funciones y de espacios que proporciona la ciudad postmoderna (incluida la ciudad tradicional), en gran parte debido al protagonismo adquirido por la sociedad de consumo:

La identidad de la ciudad y de sus habitantes ha dejado de ser estable para pasar a pactarse de acuerdo a las prácticas sociales de aquellos que la producen tanto como de los que la consumen, es decir, la identidad del espacio se negocia dependiendo de las diferentes utilidades del mismo a lo largo del día por los diversos consumidores urbanos. (Urioste, 6)

Eso mismo sucede en la Casa de Campo de Madrid, lugar de expansión y recreo, espacio favorito de los niños por encontrarse el zoo de Madrid y el Parque de Atracciones, que cambia de ocupación a la llegada de la noche. Asume esos cambios con

naturalidad y no proyecta una visión crítica de esa parte de la ciudad, simplemente se aprovecha del acceso a esa información para sus intereses particulares. Al principio de la novela narra el recorrido en teleférico del Parque del Oeste a la Casa de Campo con su novia, Inés. Lo que en ese momento parece un detalle nimio, se convierte en parte de la trama. La hermana de Juan Esaú es chantajeada por un joven ejecutivo que tiene en su poder una cinta de video de sexo de ella muy comprometedor. Éste decide solucionar el problema de forma drástica, asesinando al chantajista inexperto. Elige la Casa de Campo para cometer el asesinato, consciente de las implicaciones socioculturales de ese espacio, lugar habitual de intercambios sexuales:

Camina despacio, tranquilamente, en dirección a la carreterita del teleférico. Ya hay putas en sus puestos y algunos coches que desfilan muy despacio. Hace una hermosa noche de noviembre camuflada de primavera. Más abajo, en la carretera que une el lago y el parque de atracciones están las putas, sus chulos y sus clientes. Más arriba, en los aparcamientos de la estación del teleférico están los maricas ligando.
(81)

El encuentro del cadáver en esa zona de Madrid expondría su condición de putero o de homosexual y explicaría ese acto de violencia. Efectivamente, todo transcurrirá según su plan.

A diferencia de Mañas y Etxebarria, cuyos recorridos están muy limitados por su búsqueda de diversión y drogas, Gracia amplía mucho su campo de acción por la ciudad, lo que muestra la capacidad de adaptación del protagonista de *Todo da igual* a los diferentes ambientes, según los personajes con los que se encuentra. Gracia saca a relucir muchos de los problemas que interesan a los jóvenes no privilegiados como su protagonista, Juan Esaú. Las cuestiones laborales son una de las mayores preocupaciones, en un momento en que la crisis económica y la alta tasa de desempleo afecta especialmente a los jóvenes: “Es Víctor. Charlamos durante un rato sobre la convocatoria

de huelga general para mañana, su hipotético éxito o fracaso y sus causas, el despido libre, los contratos eventuales y de aprendizaje y la proliferación de las empresas de trabajo temporal” (137). Los contratos basura, la vivienda, la desigualdad social son tratados en referencia a su amiga Jerusalén, quien se dedica a repartir pizzas. De hecho, la conoció cuando le entregaba una. Este personaje será de gran utilidad para mostrar el poder de las grandes multinacionales y la explotación a la que someten a sus empleados. Por otra parte, unos amigos de Jerusalén presentan el problema de acceso a la vivienda de los jóvenes, que les lleva a ocuparlas. Explica la actitud de los jóvenes ante esas cuestiones, lo que pone de manifiesto que los jóvenes tienen otros intereses, aparte del ocio y la diversión, y se implican socialmente:

En la Puerta del Sol se oyen gritos y silbatos. La cantidad de gente es asombrosa, un conglomerado entomológico que fluye de un sitio a otro con la motivación febril del dispendio de dinero. Los silbatos corresponden a un grupo de manifestantes que reivindican el sempiterno 0,7 para el tercer mundo. Gritan a la gente que no compre cosas que no necesita y la gente los mira sin pensar en nada, salvo algunos que piensan que sí necesitan lo que han comprado. (90)

Asimismo, expone las diferentes posiciones políticas entre los jóvenes, provocadas por su nivel socioeconómico. La posición de su novia, Inés, difiere sustancialmente de la de Jerusalén:

“Yo digo que qué opina de los del 0,7 y ella dice que yo ya sé lo que opina, que lo mismo que yo, que evidentemente tienen razón pero que da igual. Y yo digo que sí, que da igual, sobre todo a nosotros nos da igual” (90).

En el último capítulo, Juan Esaú hace un recorrido muy especial por la ciudad de Madrid, por su vida, por la narración de su historia, gracias a la línea circular del metro madrileño. Este capítulo se titula “La carencia central del círculo”. Juan Esaú, recuperado a duras penas del accidente automovilístico que el mismo provoca y que causa la muerte

de su novia, Inés y de su padre y madre, decide dar un paseo “por el barrio”, el de su buhardilla, que le llevará al metro: “La línea amarilla en pocos minutos lo deja en Moncloa, donde decide cambiar a la circular y dar una vuelta subterránea por Madrid, un *tour* alrededor de un centro de gravedad permanente, como decía aquella canción⁷⁹. Tomar el tren a ningún sitio. Completar algún círculo. Cerrarlo” (208). Necesita encontrar un centro de gravedad permanente en su vida, una coherencia a los actos inconexos en que se transformó su vida.

Primero toma el metro en la Puerta Sol, en la línea 3 y se baja en Moncloa, a la línea 6, la circular. La narración se divide en párrafos que coinciden con cada una de las estaciones por las que pasa el metro: Moncloa, Argüelles, Príncipe Pío, Puerta del Ángel, Alto de Extremadura, Lucero, Laguna, Carpetana, Oporto, Opañel, Plaza Elíptica, Usera, Legazpi, Méndez Álvaro, Pacífico, Conde de Casal, Saínz de Baranda, O’Donell, Manuel Becerra, Diego de León, Avenida de América, República Argentina, Nuevos Ministerios, Cuatro Caminos, Guzmán el Bueno, Metropolitano, Ciudad Universitaria y Moncloa otra vez. Esta presentación subraya el carácter fragmentario de la ciudad, la ausencia de un centro unitario. Cada una de las estaciones le llevan a una reflexión sobre aspectos relacionados con la misma.

Argüelles es una parada muy significativa porque fue donde tuvo el accidente en el que murieron sus padres y su novia.

Encima, ... sobre cimientos, asfalto y losas de acera, está el edificio de los grandes almacenes de El Corte Inglés de Princesa. En ese codo de acera, bajo el que ahora estoy, besé una tarde de verano a Inés. Recuerdo nítidamente que no pensé nada, he olvidado lo que sentí, o si sentí algo,

⁷⁹ Se refiere a la canción de Franco Battiato: “Busco un centro de gravedad permante / que no varíe lo que ahora pienso de las cosas, de la gente.”

pero recuerdo nítidamente que no pensé nada. Tan solo separé la cara unos centímetros y contemplé una sonrisa en expansión que no llegó a los ojos. Y... ¿algo más? No, nada más. Ni cosméticos, ni voces blancas, ni afiladas aristas de escaleras de acero. Tal vez un atisbo, húmedo y rojo, de lluvia artificial. Nada más. (209)

Interesantemente evita, en un principio, hablar del accidente, juega con el lector, que conoce esa referencia geográfica de Madrid y espera un comentario al respecto. Sin embargo, al final del párrafo, rememora el momento del impacto final dentro de la sección de cosméticos de El Corte Inglés, que termina con la lluvia artificial del sistema antiincendios. A pesar de que lo menciona, no comenta, no expone sus sentimientos, solamente se aprecia una ligera nostalgia por los besos perdidos de Inés.

Continúa en Sáinz de Baranda. El protagonista, con la personalidad absolutamente desdoblada ahora, en Juan y en Esaú, con quien conversa. Su vida corre ante sus ojos y apenas deja un rastro por toda la ciudad, un viaje irreal y breve, e inevitablemente visual, cinematográfico.

Él imagina un rastro amarillo que ha ido dejando su cuerpo desde el principio de su vida por toda la ciudad. Tú, Esaú, en un travelling imposible de esos que hacen los de Light & Magic con suma facilidad, lo recorres a toda hostia en sentido inverso. Un viaje virtual, infográfico, como son ahora los viajes, por las venas y arterias del espíritu de la colmena. (213)

No quiere pensar en su vida: “No pensar. No pensar. No pensar. No pensar para no pesar” (214).

Nuevos Ministerios le lleva, a su pesar, a pensar en su padre, en su apartamento de Azca y el emplazamiento de su empresa: “Mi padre. La realidad y los muertos. Mi pro-creador. Líder de empresarios pro-gresistas. Sostén de la democracia y el progreso. Generador de riqueza y prosperidad. El pro-hombre” (214). Su padre encarna la realidad política y económica de la sociedad capitalista, que tanto rechaza Esaú. Inmediatamente después de su padre, en Cuatro Caminos, piensa en su madre: “La belleza y los muertos”

(215). Confiesa por primera vez su dolor “acerado y frío” acompañado de su miedo. En Guzmán el Bueno, es el turno de Inés: “El amor y los muertos” cuya ausencia le es casi imposible de soportar. “Tras el viaje circular por el asesinato y la muerte, he sido ungido con la inocencia absoluta. Me aguarda la luz. El resplandor viático. La Puerta del Sol. Tal vez no haya nubes. Llueve” (216). En su línea irónica e incisiva, llega a la luz, la línea amarilla, al centro, a Sol. Sus deseos y esperanzas de un futuro mejor, se frustran inmediatamente, con la imagen de la lluvia en la ciudad. Se cierra el círculo de su historia con el fin de la novela. Si uno vuelve a su comienzo, no es posible descifrar si esa primera página se corresponde cronológicamente con el final de la misma.

A lo largo de todas estas novelas sus autores insisten en características que homogenizan a las ciudades. Los jóvenes también tienen intereses comunes. Sin embargo, en momentos puntuales, se describen costumbres locales, detalles únicos, que las hacen especiales y permiten la identificación de sus lectores, como la caracterización de Madrid como luminosa y soleada, a la que se refería Etxebarria, no acostumbrada a la lluvia:

Madrid no es una ciudad hecha a la lluvia, con cuatro gotas que caigan, la gente no sale de su casa o se retira lo antes posible. El madrileño típico, callejero infatigable, pululante por calles y plazas es de secano; acostumbrado a desear la lluvia, la odia en cuanto llega, despotrica tras el primer chaparrón y desprecia en voz alta los estúpidos climas británicos. No se ha normalizado la lluvia, ni su luz, ni sus códigos, por lo que llover en Madrid siempre es algo artificial, como de adorno bonito y engorroso, paraguas en ristre, paraguas a rastras, paraguas extraviado, gran acumulación de paraguas en la oficina central de objetos perdidos, paraguas baratos, casi todos de ínfima calidad *made in Hong Kong*. (Gracia, 117)

En esta línea aparece el estereotipo de Madrid como centro de diversión, tan característico de los ochenta. Se contraponen las cualidades de la ciudad de Madrid a las otras europeas. Madrid no es una ciudad eficiente, trabajadora, organizada, sino una

ciudad de ocio: “Madrid resplandece de esa forma ostentosa y descarada como solo ella sabe, sin pudor, agrediendo con indiferencia de gran puta dormilona a todas las otras laboriosas, estúpidas y madrugadoras ciudades del continente” (161).

La ciudad de Madrid es también el escenario de las “movidas” de los jóvenes. Los componentes básicos de este retrato de la juventud española son, como señalamos anteriormente, los mismos en los tres relatos, con énfasis diferentes: el consumo compulsivo de drogas y alcohol, música y el sexo. La violencia es consumida por Carlos también a través del visionado de películas, pero es la producción de la misma la que caracteriza las narraciones. Me interesa especialmente que los tres autores elijan mostrar su consumo y su producción de manera directa, de forma cruda y abierta. Estas posiciones delatan estrategias muy similares, ya que provocan la identificación o la repulsa del lector/espectador, para criticar y denunciar una situación no satisfactoria social y políticamente. Sin embargo, las consecuencias de todos estos actos transgresores son muy distintos en sus mundos. En el caso de Carlos y Juan Esaú sus posiciones de privilegio se hacen patentes ante el asesinato, no sufren las consecuencias de sus actos. Entre los amigos de Carlos se impone el código del silencio, y el poder, en el segundo⁸⁰. Para Mónica y Beatriz sí hay consecuencias, aunque ellas no llegaran a protagonizar un asesinato. Las dos terminan solas y “exiliadas”. Beatriz tiene que huir de la ciudad de Madrid, y por eso marcha a estudiar a Edimburgo y, Mónica termina en una clínica de

⁸⁰ Es interesante tener en cuenta que hay una diferencia clara entre la novela y la versión cinematográfica de *Historias del Kronen*: en la primera Carlos marcha a Santander y parece que la muerte del amigo no ha tenido ningún efecto, en la segunda esto no es así, se ha optado por una versión “light”, en la que sí hay remordimientos aunque no castigo. Para ver un estudio comparativo de la película y la novela ver el artículo de Isolina Ballesteros “Juventudes problemáticas en el cine de los ochenta y noventa: comportamientos generacionales y globales en la era de la indiferencia”.

desintoxicación, anulados sus deseos, aislada de amigos y de su mundo trasgresor.

Las drogas, combinadas con el alcohol, se hacen imprescindibles en las salidas nocturnas por la ciudad. De hecho, muchas de sus salidas se limitan a proveerse de drogas y para ello, abandonan su entorno privilegiado (locales de moda, casas de lujo en barrios de clase alta) y se trasladan a las zonas donde viven y trabajan sus proveedores (de clase media, baja o incluso totalmente marginales, en poblados de chabolas). La relación consumo/producción es muy evidente en estas novelas, especialmente en *Historias del Kronen* y *Beatriz y los cuerpos celestes*. Este aspecto difiere en gran medida con el tratamiento del uso de las drogas en la producción artística de la juventud de los ochenta. En las películas de Pedro Almodóvar o de la *comedia madrileña*, por ejemplo, se enfatizaba su papel de experimentación y la parte lúdica del uso de las drogas, sin tener en consideración el negocio en torno al cual giran las drogas o las consecuencias de su uso y adicción. Por otra parte, Etxebarria deja muy claro que las drogas se usan con frecuencia a todas las edades: “Bienvenidos al secreto de los eternos cincuenta kilos de Charo Bonet. Anfetaminas para mantenerse delgada y tranquilizantes para superar la histeria que producen las anfetaminas. Allí había pastillas suficientes como para abastecer un autobús de bakalaeros yendo de excursión a Ibiza” (103). Etxebarria introduce aquí un toque humorístico en referencia a la ruta de los “bakalaeros”, consumidores de drogas de diseño y música de “bakalao” de los fines de semana. “Me sorprendió comprobar que los nombres de muchas de las pastillas que Charo atesoraba coincidían con las que había en el botiquín de mi madre.” (103) Esto pone de manifiesto el fácil acceso a las drogas y el desconocimiento, por parte de los usuarios, de sus repercusiones. Existe un doble estándar en la drogadicción, dependiendo de las sustancias que se consumen y de cómo

se consumen. “De verdad, no me extraña que hayas salido yonqui con semejante madre.” (103) “Perdona, bonito –puntualizó Mónica-. Yo no soy yonqui. Me pongo de cuando en cuando, que no es lo mismo” (103).

La droga se convierte en un negocio para sacar dinero, con la intención de poder consumir. Etxebarria explica lo fácil que puede llegar a ser para ciertos jóvenes pasar droga a cambio de dinero en los locales de moda. “Habíamos salido de La Metralleta con un montón de papeles verdes y estrujados, el resultado de la venta de la caja de Dicel, y ahora íbamos a gastárnoslos en comprar algo de jaco para Mónica” (114/5). También señala la relación entre drogas y sexo. Cuando van a conseguir drogas en la plaza de Chueca, uno de los “camellos” se le insinúa. Ante este avance sexual, Bea se siente acosada. Coco, el novio de Mónica, le explica por qué: “esta peña está acostumbrada a que las pijas se lo hagan con ellos por caballo. Así, que si te ven mona, atacan por si acaso” (116). De forma similar, Bea se siente totalmente indignada cuando uno de los gitanos, el Chano, le ofrece a Coco cinco gramos de droga por estar un rato con ella: “Déjamela un rato y te paso cinco gramos limpios” (133). “Para el Chano yo era paya, y como había venido con Coco, me metía. Y si era paya y me metía, tenía que ser una puta” (133). Mónica parece reforzar esa percepción: “Venga... si supieras con cuánto negros me lo he hecho yo por un simple chino, te sentirías orgullosa de que alguien ofreciera cinco gramos por ti” (134). Bea es incapaz de determinar si Mónica bromea o no con esas cuestiones, aunque la situación que se desencadena más tarde, nos hace inclinarnos por la segunda posibilidad. La desmitificación del mundo de la droga llega al punto álgido cuando se describe la vida de Mónica antes de ingresar a la clínica de desintoxicación. A pesar de su posición de privilegio por su estatus económico y social, Mónica termina

robando y prostituyéndose para poder continuar con su adicción.

El caso de *Todo da igual* es muy interesante porque consigue presentar el retrato de esa juventud desde la perspectiva privilegiada del protagonista. Su condición de joven le permite moverse con facilidad por esos mundos, pero lo hace como observador crítico y distante. Así, Juan Esaú elige no tomar drogas a pesar de moverse en entornos en los que se consume. Se muestra distante y alejado de la sociedad, de su familia, observando con mucho cinismo e ironía todo lo que sucede a su alrededor. Él, al igual que los jóvenes de su generación va a las discotecas, pero, en parte por su elitismo, en parte por su cinismo, no participa ni se integra en sus actividades. Para mostrar su distancia con esos jóvenes, con los que no se identifica, aunque reconoce como representativos de la sociedad, hace uso de la segunda persona del plural y de la tercera, que le excluyen:

Ya estáis. En la discoteca. Están entrando y tú tras ellos. Ahora beberán bebidas relucientes por las luces. Hablarán de esto y de aquello y de este y de aquella y de cuánto y de cuándo. Más casi nunca de cómo y jamás de por qué. Y los verás realizar un acto que se llama bailar, consistente en agitar piernas y brazos, y ellas las caderas también, ellos no, con mayor o menor ritmo, bajo el retumbar de un ruido fuerte más o menos organizado y sin palabras apenas, abanderado de graves, rondando los cien, incluso ciento veinte decibelios leves. Leves dices, Esaú, pues levedad lo que ahí buscan, y encuentran. Dentro de los relucientes vasos alargados. En la fila-caralapared de los urinarios, ellos. En la cola de los espejos del baño, ellas y ellos. En la disolución, solución del bumbum, ellos y ellas. En las líneas de polvo blanco sobre las barras de metacrilato y aleación acerolumínica, todos. En los rincones oscuros, brillantes de saliva en lenguas y dedos, en glandes y vulvas. Leve disolución. Esaú, levedad tú, también ausente, pero otra la tuya, no la de ellos ecunémica. La tuya transparente. Ausencia inhóspita. Observa, Esaú, mirón de cromatismos y sombras, aguzador de sonidos y silencios, observa la hermosa y triste carne humana que danza más alegre que feliz, disuelta en mezcla de bebidas blancas y ocreas con polvos blancos y blanquísimos, carmines rosados y pastillitas azules y amarillas, teces morenas y aceitunadas y maquilladas en tonos tierra, y reflejos azules y violetas de lentillas cosméticas desechables. (49/50)

Juan Esaú critica directamente la superficialidad de los jóvenes, el vacío de sus conversaciones y de sus vidas, y lo achaca, en parte, al uso y abuso del alcohol y las

drogas en los templos de la música estridente. Éstos homogenizan e impiden que piensen los jóvenes.

Una vez más ha rechazado el polvo blanco y las pastillas de colores. Argumenta incompatibilidad química y fascinación moral, pero rechazo al fin. Tú sonrías bajo todas las linfas obscenas de las morales, las desinhibiciones, las campañas antidroga, los experimentos psíquicos, las eclosiones de creatividad baudelerianas, o el simple ritual contemporáneo del fin de semana. Los mejunjes, tal y como los llama, le son prohibidos por ti. Te anulan. Te disgregan. Te convierten. Te hacen solo cauce de sangre y latido.” (50)

“Ahogarse en mejunjes, no. No al off” (51). Sin embargo, el hecho de que no se drogue e evite emborracharse en momentos puntuales no le hace mejor persona o más feliz. Su negatividad ante la vida le lleva a actos de violencia extrema, no atenuados por las adicciones. “Voy a afrontar toda la fiesta, sin la ayuda dispersiva y acomodante de mi amada y triste droga esclava” (178). No va a beber vodka y ya ha insistido con anterioridad que no usa drogas, algo relativamente sorprendente en los jóvenes madrileños a juzgar por las novelas que estudiamos.

La violencia dentro de estos relatos es uno de los aspectos más controvertidos y criticados. Al igual que sucedía con las drogas, se muestra la violencia de forma directa y cruda, sin censuras ni eufemismos. Por una parte destaca la exhibición de violencia verbal. En *Historias del Kronen* los protagonistas se recrean en comentarios absolutamente gratuitos y desproporcionados: “Malditos viejos. Habría que implantar la eutanasia obligatoria a los cincuentaycinco” (54). “Cada vez las cosas se ponen más chungas - dice - Es el puto Matanzo el que lo jode todo. Habría que descuartizarlo en público” (91). Aquí se pone de manifiesto el descontento de los jóvenes por la política restrictiva municipal, respecto al acceso a las drogas, encarnada en el concejal del PP del Centro de Madrid, Ángel Matanzo. La violencia aparece asociada al sexo en diversas

ocasiones: “Para relajarme, veo Jenri durante una hora. A las cinco y media me voy a la cama y me hago una paja imaginando que le doy de hostias a Amalia” (211). Por otra parte, se describen con todo lujo de detalles dos asesinatos reales. Uno involuntario, pero no por ello inocente, por parte de Carlos en *Historias del Kronen*: “Que no seas llorica, joder. Aunque seas diabético, un poco de alcohol no te va a hacer nada. ¿Creéis que debemos darle otra botella?” (225) Se reproducen los momentos inmediatamente anteriores a la muerte de Fierro, el ambiente descontrolado por las drogas y el alcohol que han tomado de forma compulsiva durante la tarde, la música que bailan con desenfreno. Cuando Carlos se da cuenta que Fierro no está participando activamente de la fiesta porque no ha bebido, decide obligarle a hacerlo por la fuerza. La fiesta termina abruptamente cuando Fierro entra en coma después de que Carlos le vierte una botella de whisky por la boca (222/3). Esta violencia es realmente una falta de comprensión, una consecuencia inmediata de la falta de respeto o de reconocimiento de otros sujetos no hegemónicos. La consecuencia de esta incomprensión es la muerte del más débil, del personaje marginal.

El otro asesinato, el de Juan Esaú, es totalmente premeditado. Como explicamos anteriormente decide solucionar el problema de su hermana con la muerte de su chantajista. Aunque no se trata de una víctima totalmente inocente, tampoco merece el castigo impuesto. En los dos casos se insiste en la descripción de detalles visuales para narrar las escenas, como si se tratara de una película. La importancia de los medios audiovisuales se aprecia en el hecho de que recurra a la televisión local para informarse del desarrollo de los acontecimientos que él provoca. Por otra parte, al igual que ocurrió con Carlos, Juan Esaú no siente remordimientos por el crimen, ni es castigado por él, de

hecho nadie descubre que él lo hizo. Sin embargo, la violencia esconde un descontento interno, una angustia y desarraigo por su existencia.

Los sentimientos de violencia que siente Beatriz son intensos, pero no absolutamente gratuitos, como en el caso de Mañas o Gracia. Son consecuencia de los malos tratos y en general de la situación familiar de violencia:

Ya desde pequeña, muy pequeña, desde la primera vez que mi padre pegó a mi madre, o puede ser que a mí, soñaba con abrir aquel cajón, agarrar la pistola, presentarme de noche en su cuarto y aprovechar el sueño de mi padre para descerrajarla sobre él. Incluso de mayor, más de una vez fantaseé con la idea de dispararla contra él, o contra mi madre, o contra mí misma. (164)

Aunque los tres autores comparten un mismo escenario, la ciudad de Madrid, y una temática similar, su tratamiento difiere en gran medida. En todo caso, ponen de manifiesto la crisis general que se está experimentando tanto a nivel personal como a nivel nacional, todo ello inscrito dentro de una realidad postolimpiada, postmoderna y postnacional.

Al igual que los jóvenes de los ochenta, los de *la movida*, en los años noventa se aprecia con claridad cómo una gran mayoría de los jóvenes tiene poco interés por cuestiones de nacionalismo y se detienen en otros problemas que sienten más cercanos y que, sin embargo, comparten con otras culturas. Lo que cambia en los noventa es su aceptación e identificación con la sociedad de consumo e imperativos del mercado. Es una sociedad marcada por el consumo, como Cristina Moreiras-Menor puntualiza, en la que el propio ciudadano se convierte en objeto de consumo, se identifica con él, convirtiéndose el mercado, de esta manera, en mediador de las relaciones sociales. La historia, el pasado dejan de tener interés, lo que interesa son los nuevos modelos de la cultura del video y el nintendo, las novelas y películas que priman la violencia y , en

definitiva, el lado sórdido, podríamos decir, abyecto de la realidad. En este punto es imprescindible señalar que estos nuevos modelos culturales están americanizados: la música, las películas, incluso la literatura que llega a los ciudadanos españoles y, por extensión al resto de Europa, es norteamericana directamente o sufre su influencia. Además, está dominada por grandes y poderosas multinacionales que controlan todos los estadios del proceso: selección, producción y distribución. De hecho, este dominio del mercado se hace lógicamente más intenso en los lugares de origen, es decir, la cultura norteamericana que nos llega aparece filtrada, homogeneizada y no responde a toda la realidad. Ante este panorama parece inevitable el proceso de globalización y asimilación internacional: En el caso español se ha llegado al momento de la cultura global, no en función del modelo nacional y por tanto imperial-español, sino norteamericano (Gabilondo, 10).

Etxebarria, Gracia y Mañas difieren en gran medida en los acercamientos a este tema, aunque no necesariamente, en sus posicionamientos. Todos parecen cansados de esta problemática. Así, mientras en *Beatriz y los cuerpos celestes* se ignora casi completamente la actualidad nacional, en *Todo da igual* y *Historias del Kronen* hay referencias muy explícitas:

El taxista me tiene hasta los cojones. No puedo aguantar más y le digo que “no me importa una mierda el partido Madrid-Barça del sábado, el fútbol es un espectáculo para oligofénicos, me jode hasta el infinito que la grúa se lleve un coche de cualquier sitio de Madrid excepto de los alrededores del Bernabeu un día de partido... Y ya que estamos, también puedo decirle que me importa tres cojones el nacionalismo catalán y un cojón y medio el imperialismo castellano anticatalán... además la sardana es una flatulencia musical, un pedo, al igual que el chotis, otro pedo, y ojalá se caigan todos los castellers y la catedral de la Almudena. (Gracia, 94)

La agresividad y violencia verbal que despliega el protagonista en esta escena se

repiten a lo largo de la novela en numerosas ocasiones. Aunque no son exclusivas de esta problemática, es significativo que muestre su posición de esta forma tan radical, en un tema particularmente delicado, el fútbol. La competitividad entre las dos ciudades más grandes del país se extiende a muchos aspectos pero es en el deportivo donde alcanza su punto álgido. Juan Esaú, el protagonista, deja bien claro su elitismo en cuestiones culturales, pero es aquí donde lo lleva a sus extremos, atacando las tradiciones más populares y sagradas. Se muestra provocador, desafiante, ajeno a todo lo que le rodea. Se sabe inmune a sus consecuencias. De esta manera, Barcelona y Madrid encarnan y resumen una de las cuestiones más polémicas de la transición española, los nacionalismos periféricos, las comunidades autónomas, el centralismo. Estos temas ya no le interesan, es más, le irritan absolutamente.

También Mañas usa el fútbol para presentar su posición ante el nacionalismo. Los jóvenes pueden pasar de la política nacional, pero no de la competitividad futbolística de origen nacional. *Historias del Kronen* comienza en una noche de partido en el que el Real Madrid pierde la liga porque Michel falla un penalti. Esta información solo es reconocible por los aficionados, conocedores de las costumbres locales: “Me han jodido el baño en Cibeles, tronco” (11). Desde el principio se busca la identificación de los lectores, a la vez que se expresa el cansancio por los problemas de nacionalismo. Raúl, uno de los amigos, intenta reflexionar sobre el conflicto entre Madrid y la periferia que pone de manifiesto la competitividad del fútbol:

Lo único que les importa es que pierda el Madrid. No hay más que rencor, y en toda España están igual. En todos lados pasa lo mismo: en el País Vasco, en Cataluña. En Canarias nos llaman godos, en Asturias te tachan Oviedo para escribir Ovieu; hasta una andaluza me dijo el otro día que era la tiranía de Madrid lo que empobrecía Andalucía. Estamos en una situación de preguerracivil. Aquí va a pasar como en Yugoslavia y en Rusia... Roberto finge bostezar y le dice a Raúl que deje de echarnos

la charla. Los demás reímos y yo pregunto si alguien quiere beber algo.
(13)

El enfrentamiento entre Madrid y las otras provincias o autonomías no se limita a lo deportivo, está enraizado en la política centralista del país, que ha provocado luchas de poder. La forma en que presenta esta problemática refuerza los estereotipos negativos sobre Madrid y deja entrever que el conflicto de los nacionalismos está lejos de su resolución. Por lo demás, está claro que a la mayoría de los jóvenes no les interesa, no quieren plantearse las complejas relaciones entre ese deporte y la sociedad⁸¹. Por otra parte, como es habitual en la narrativa de Mañas, presenta esta problemática de forma muy superficial, casi como un apunte.

Este desinterés no es, sin embargo, real en el caso de Gracia. Vuelve a aparecer en varios capítulos, en esta ocasión, tratando la problemática vasca. Juan Esaú se muda a una buhardilla en el centro de Madrid donde conoce a su nuevo vecino, Iraultza, que como el propio interesado le explica, significa “revolución” en euskera. Este adolescente de trece años no responde a los estereotipos típicos, incluso en su caso, hijo de una etarra en prisión por haber matado a un policía y una madre abogada y corresponsal del periódico *Egin*⁸². A su temprana edad ya tiene forjadas unas ideas muy claras respecto a los nacionalismos:

Me explica que su madre es aberchale mientras que él es internacionalista, que coinciden en algunas estrategias y métodos pero que mientras ellos son minimalistas él es maximalista. Creo que este niño debería jugar más tiempo con los gamesboys y se lo digo. Dice que ¡ya!,

⁸¹ Ver artículo de Liz Crolley “Football and fandom in Spain” al respecto.

⁸² Fue un diario vasco de información general de ideología abertzale radical, fundado en 1977. Durante años fue acusado de estar al servicio de la organización terrorista ETA. En 1998 el juez Baltasar Garzón ordenó su cierre por relación con banda armada.

que la alineación, la concienciación y la acción, y también la involución y la reacción y la revolución. (101)

Ira le proporciona a Gracia una oportunidad única para desdramatizar el tema del terrorismo vasco, a pesar de la complejidad y gravedad del asunto. Una vez más parece alejarse de las posiciones convencionales respecto al nacionalismo y amplía los horizontes. Ya no es una cuestión local o nacional, sino internacional, le interesa la lucha, pero de una forma global. Poco después se muestra totalmente irreverente hacia sus mayores, mofándose y simplificando su lucha:

Ira dice: que su madre es una neofascista aberchale y que no entendería *sus asuntos*⁸³, que como dice su profe de canto, solo le interesa su estúpida patria y su ridícula bandera plagiada de la inglesa. Jotaé intenta imaginar al profesor de canto de Ira, cuando el niño afirma que, igual que su madre está de incógnito” (dice) en la capital del Estado Español, él está de incógnito en su familia. (148)

Esos asuntos a los que hace referencia no son otros sino la huelga general de 1994. Uno de los aspectos que estaba en juego era la política laboral: temas como el despido libre, los contratos eventuales y de aprendizaje y la proliferación de las empresas de trabajo temporal. Problemáticas que afectaban de manera muy directa a los jóvenes, no en vano, uno de cada cuatro jóvenes aproximadamente se encontraba desempleado en aquella época. Una nueva amiga de Juan Esaú, Jerusalén, se encuentra en una posición comprometida, participar en la huelga, como buena militante de izquierdas y perder su trabajo o trabajar y “sentirse una mierda”. Ante esta difícil disyuntiva, Juan Esaú e Ira buscan una solución revolucionaria: asaltar la pizzeria McKing donde trabaja e incendiarla con un cóctel molotov. El enemigo al que se enfrentan es una cadena de restaurantes, una multinacional, nada que ver con los objetivos que preocupan a los

⁸³ mi énfasis

padres de Ira.

El que parece haber entendido bien cómo funciona el sistema es el padre de Esaú, dueño de una compañía de publicidad, “una perfecta máquina de generar dinero” (14). El éxito de su empresa ha sido fulminante, consiguiendo en sólo doce años ser la primera de España y una de las mejores de Europa. Su hijo insiste en los medios que le han llevado a ese triunfo, característico “pelotazo” de la época del felipismo (conexiones, corrupción, tráfico de influencias). El nuevo gobierno del PP no ha supuesto un gran escollo, simplemente un cambio de jugadores. A su padre, en realidad, no le interesa la política,

... sabe inteligentemente que los juegos de poder, los verdaderos, se realizan fuera del parlamento, incluso fuera de los partidos; todo consiste en una pequeña comunidad de iniciados que mueven los hilos, siempre fue así. La democracia, el sistema de garantías, la separación de los poderes, los artículos constitucionales; todo es una gran farsa para tontos.
(112)

Los jóvenes han perdido los ideales políticos porque han sido testigos de la corrupción y los escándalos políticos y económicos recientes. Además, son conscientes del poder del dinero y de las grandes corporaciones, contra las que no se puede luchar.

En definitiva, ya no cree en la política, el mundo se rige por la economía del mercado. Está denunciando una sociedad marcada por el consumo, dominada por las grandes y poderosas multinacionales, sociedad en la que es imposible substraerse a las influencias externas. Su actitud desafiante e, incluso cínica ante la política, la economía y la sociedad, contrasta con la aparente aceptación de los privilegios que le proporciona el dinero y posición poderosa de su padre. Sorprende no obstante, su obsesión y desprecio por su familia, en especial, este último, a quien dedica varios capítulos. Los personajes de Mañas y Etxebarria comparten en gran medida estas características. Sus posiciones provocadoras y cínicas sobre la sociedad y sus familias no les impiden aprovecharse de

su posición de privilegio y aceptar el consumismo del capitalismo de fin de siglo como inevitable.

La juventud española se muestra cínica y descreída respecto, incluso, al gran proyecto/deseo nacional de los ochenta: su inclusión en Europa. Las ventajas y el reconocimiento internacional se ve ensombrecidos por el mayor control por parte del estado, una mayor limitación de las libertades personales que se disfrutaron en los ochenta. Por ejemplo, con la inclusión en la Unión Europea se prohíbe el consumo de drogas en público, uno de los logros de la democracia.

Si es que esto es Europa: el cinturón de seguridad, prohibido fumar porros, prohibido sacar litros a la calle ... Al final, ya veréis, vamos a acabar bebiendo horchata pasteurizada y comiendo jamón serrano cocido. Yo es que alucino. Encima, todos los españoles contentísimos con ser europeos, encantados con que la Seat, la única marca de coches española, la compre Volkswagen, encantados con que los ganaderos tengan que matar vacas para que no den más leche... Así estamos todos con los socialistas: bajándonos los pantalones para que nos den bien por el culo los europeos, uno detrás del otro... (Mañas, 204)

Se podría establecer un paralelismo entre el cuestionamiento del sistema político y social por parte de los jóvenes y el replanteamiento que se está llevando a cabo de las relaciones familiares. De hecho, tradicionalmente la metáfora de la familia se ha utilizado para representar el retrato de la nación española. Así, si volvemos a la cita de Gracia, Ira compara la situación de su madre, “de incógnito en el Estado español”, con la suya propia dentro de su familia. En los dos casos se aprecia una crisis institucional y una necesidad de renegociar los términos de la misma, de buscar nuevas alternativas, nuevas fórmulas. Hacia el final de la novela se parodia la insistencia y futilidad de mantener las estructuras a toda costa: “Que hoy toca llamada telefónica de su padre y se teme que su madre se ha chivado del “insu” de Física y del M.D. de Mates y el *aitá*, aun estando en la cárcel se empeña en ejercer de buen padre. ¡No te jode con el ‘matapicoletos’!” (172). Ira ha

suspendido dos asignaturas, física, con un “insuficiente” y matemáticas, con un “muy deficiente”. Su padre ha perdido su autoridad por haber matado a un policía, a un “picoletto” y encontrarse encerrado en la cárcel. En la sociedad actual la complejidad y variedad de las familias y de sus relaciones hace obsoleto y a veces absurdo el mantenimiento de las instituciones. La familia de Ira es muy particular al tratarse de una pareja de etarras y su hijo.

La familia del protagonista de *Todo da igual* es también disfuncional. A pesar de mantener las formas de cara al exterior, las relaciones entre sus padres eran muy problemáticas y contribuyen a la visión cínica que tiene de la vida: “Mi padre nunca fue fiel, pero entre él y mi madre funcionaba una especie de pacto de discreción nunca acordado, con ciertas reglas” (71). Por su parte, Esaú tenía sentimientos enfrentados hacia su padre, que le llevarán incluso a su asesinato al final de la novela: “Como siempre, a estos pensamientos, los sigue el autodesprecio por admirarlo de manera tan irracional y martirizante, contrastando con el desprecio que por él siento en todos los demás ámbitos que no sean su magnífica estética” (178).

En *Historias del Kronen*, aparte de las relaciones con los amigos, las relaciones dentro de la familia juegan un papel fundamental. No hay una ruptura radical en la estructura familiar, aunque sí esté presente la crisis. Mantienen la ilusión de familia feliz, se podría decir que guardan las formas de cara al exterior y lo que es más se engañan a sí mismos - al menos los padres. Hay un desajuste claro entre la realidad que ellos habían imaginado y la que han creado: “Los viejos son personajes del pasado, fósiles. Hay una inadecuación entre ellos y el tiempo que los rodea. Son como fantasmas, como películas o fotos de álbum viejo, lleno de polvo. Estorbos”(47). Dentro de los aspectos más

criticados por Carlos se encuentra la demostración de sentimientos: “A mí me da vergüenza ajena verle así [ante su padre melancólico], tan débil. En la vida hay que ser fuerte; si no te comen. Desde muy pequeño lo tuve muy claro” (48). En esta dinámica se insiste en los tópicos de la desintegración familiar a causa de la televisión, la falta de comunicación, la competencia feroz a la que la sociedad se haya sometida, que provoca ese tipo de actitudes. Es, precisamente la figura del abuelo, el que presenta todos esos tópicos “La televisión es la muerte de la familia” (84). “La familia tradicional está muriendo y es una pena” (85). Mañas parece burlarse de todas esas razones, pero no nos propone otras para justificar el derrumbamiento de la familia patriarcal, que evidentemente no funciona en el nuevo marco socio-cultural. La familia era el baluarte de la nación, en un momento en el que la noción de la misma entra en crisis y se derrumba, ésta no se mantiene. Los nuevos sujetos no-nacionales no encajan en esa estructura y buscan nuevas alternativas.

Las relaciones familiares son, junto al amor, el tema central de *Beatriz y los cuerpos celestes*. A pesar de que las familias que se representan en *Historias del Kronen* y *Todo da igual* no son, en absoluto, modélicas, las que aparecen en la novela de Etxebarria son completamente disfuncionales, enfermizamente peligrosas y dañinas. En este caso, se abandona por completo el lado humorístico de la situación (aunque se trate del humor negro de la narración de Gracia) y nos presenta un ambiente claustrofóbico, sin salida, en el que se cuestionan “los sagrados valores de obediencia familiar”: “Pero hablé de mi madre y de mi padre y de la atmósfera gelatinosa, irrespirable, de mi casa y de la envidia irreprimible que sentía al confirmar que no todas las familias eran así, que había lugares en los que la gente se hablaba e incluso se quería” (241).

Aunque en diversas ocasiones se mencionan estas familias ejemplares, nunca llegan a materializarse. Por contra, nos encontramos con padres ausentes, madres monstruosas, rivales de sus hijas, malos tratos, violencia, drogas. Es evidente el fracaso de la tradicional familia patriarcal española, pero nos advierte de la imposibilidad de la aplicación de los modelos culturales exteriores: “[los padres de Mónica] representaban el perfecto ejemplo de progenitor comprensivo que han sacralizado las comedias de situación yanquis” (106), que como es de esperar no funciona tampoco.

Estos problemas familiares aparecen estrechamente vinculados a cuestiones de género. Por una parte, culpa a los modelos sociales tradicionales del fracaso de las relaciones familiares. Así su madre no había tenido opción en cuanto a la vida que podía seguir: “Su marido no la quería (o no la quería como ella hubiese querido que él la quisiese y ella sólo podía ser esposa y madre: ni había deseado ni le habían enseñado otra cosa” (85). Por otra parte, se pone de manifiesto que dichos modelos siguen vigentes. Incluso su hija, años después, teóricamente superado el franquismo tiene que enfrentarse a expectativas muy similares: “¿por qué tenía entonces que enamorarme de un hombre y casarme y tener hijos si a mí no me apetecía?” (157) Su última noche en Madrid antes de ir a Edimburgo, salió a un bar, La Metralleta, ella sola, buscando a sus amigos, “Y descubrí que en realidad los hombres no habían cambiado mucho desde los tiempos de mi madre” (25). Como ella misma confiesa. “En el mundo en el que yo crecí parecía estar muy claro lo que era un hombre y lo que era una mujer” (137), cuáles debían ser sus ocupaciones, sus gustos, sus comportamientos, su personalidad. La adolescencia de la protagonista, Beatriz, se pueden resumir en una continua batalla en contra de los estereotipos, los convencionalismos, una crisis permanente. Ella siente necesidad de

desafiar, confrontar, desbancar esos discursos masculinos, en sus palabras, “redefinir la acepción de la feminidad” (55). Insiste en que:

El concepto de género está sometido a manipulaciones sociales. Una convención impuesta. No asociada a factores biológicos. Nacer hombre o mujer no supone implicaciones de comportamiento irreversibles. Nos comportamos como tales por educación. Los roles sexuales se aprenden en función de los hábitos culturales. No son innatos. (214)

Beatriz es muy crítica con la vida de las mujeres, con lo que las mujeres de la generación de su madre representan y le lleva a renegar de su condición. Para ella, ser mujer supone una desventaja en la sociedad actual y se resiste a ello:

No quería ser mujer. Elegía no limitar mis decisiones futuras a las cosas pequeñas, y no dejar que otros decidieran por mí en las importantes. Elegía no pertenecer a un batallón de resignadas ciudadanas de segunda clase. Elegía no ser como mi madre. Este cuerpo enflaquecido que tengo frente a mí es el resultado de una decisión consciente, de una absurda prueba de fuerza. (36)

Continúa la dificultad por encontrar roles femeninos con los que identificarse, la diferencia generacional es todavía muy acusada. Parece sugerir que una alternativa lesbica al machismo imperante en la sociedad. Ser testigo de la violencia de género en su casa y de la falta de comunicación y felicidad entre sus padres le lleva a elegir su condición lesbiana: “Pero yo sabía que no me iba a acercar nunca a un hombre como ése o como ningún otro. Yo, por entonces, quería meterme a monja. El único modelo de mujer sola que conocía” (170). A pesar del distanciamiento que siente por su madre, su condición de mujer, la acerca a ella en momentos puntuales: “por un momento volví a experimentar esa simbiosis, ese sentirme parte de ella, integrada en un ejército en lucha contra un enemigo común” (171).

Bea se detiene a describir la niñez y juventud de su madre para explicar su situación actual, que a su vez explica la situación de las mujeres de su generación: “Así que la enviaron a Madrid, a estudiar a un internado de monjas francesas donde las

señoritas de familia bien aprendían francés, costura, bordado y economía doméstica, preparándose para convertirse en buenas esposas y madres del día de mañana” (157). De esta manera, Etxebarria se separa un poco de las novelas de Gracia y Mañas en las que se da una prioridad absoluta al presente y a lo inmediato. Su compromiso con las mujeres y el feminismo la lleva a analizar la historia de esa problemática.

Como ya vimos anteriormente, Lucia Etxebarria se distingue de los escritores de la generación Kronen por su condición de mujer y su compromiso feminista. A pesar de que formal y temáticamente se identifica con autores como Mañas o Gracia, su posición ante los problemas de género de las mujeres, incluso entre las jóvenes liberadas de final de milenio, la conectan con escritoras feministas de otras épocas y la aparten del discurso eminentemente masculino de los escritores hombres de este periodo. Esto se aprecia tanto en su novelas, como en su producción ensayística, *La Eva futura/La letra futura* y el prólogo a la recopilación de cuentos *Nosotras que no somos como las demás*. Sobresalen los problemas vinculados a la identidad sexual, la distribución de roles, los géneros y la diferencia sexual (feminismo de la diferencia y de la igualdad) y los relacionados con la desigualdad laboral (tercera ola feminista). En el episodio sobre su experiencia en la Universidad escocesa en *Beatriz y los cuerpos celestes* trata el tema del feminismo muy directamente, cuando relata sus experiencias en un seminario que toma dedicado a literatura femenina. A pesar de su posición abiertamente feminista, critica en esta sección el fanatismo de las feministas y su uniformidad, que le recuerdan a una secta (191). Sin embargo, el discurso feminista de separación de roles está muy presente a lo largo de toda la novela: “En el mundo en el que yo crecí parecía estar muy claro lo que era un hombre y lo que era una mujer” (137). Beatriz se revela contra las convenciones de género: “En

la calle nadie sabía si yo era chica o chico. Fue la última trasgresión” (214).

Y de transgresiones, en última instancia, se trata. El lesbianismo, las drogas, el alcohol, la violencia, el sexo, el vivir al límite, son problemáticas que comparten los protagonistas de nuestras novelas y muestran de forma directa. Todas ellas están cuestionando el sistema, ya que forman parte de lo prohibido, de lo inaceptable social, política y culturalmente. Así, del mismo modo que se replantean las grandes instituciones, como la familia y la nación, la misma literatura comienza a experimentar cambios, o si se quiere, entra en crisis. Las novelas de Etxebarria y Gracia no responden a los criterios que tradicionalmente señalan o determinan una buena obra literaria. Este aspecto, así como la crítica literaria se trata directamente dentro de las novelas. Tomemos el comienzo de *Beatriz y los cuerpos celestes*, por ejemplo: “-No entiendo por qué lees esa basura –le dije yo, enfurruñada, no porque censurase realmente sus gustos en materia de lectura sino porque quería llamar la atención. / -No me seas fascista cultural, anda. ¿Qué pretendes? ¿Que me pase el día leyendo a Dostoievski o algo así?” (13)

Es necesario tener en cuenta las críticas que despertaron la concesión del premio Nadal a Etxebarria por tratarse de una obra de escaso mérito intelectual. La novelista parece haber querido adelantarse a sus posibles retractores y se defiende. Se posiciona, en contra del canon, por una mayor flexibilidad. De hecho, rechaza la función de la crítica literaria a favor del público que lee y, posiblemente, que compra. Los estudios de las obras, según ella, limitan, imponen criterios, restan libertad, son una forma más de control. Le concede poder al lector que interpreta el texto que lee. “Y todo el mundo se cree, todo el mundo acepta el criterio de la autoridad, como acepta la palabra del Gobierno, o como cree lo que ve en la televisión. La crítica literaria no es sino una forma

más de control del Sistema” (251). Así, para la autora, todo es parte de su actitud desafiante y transgresora en contra del sistema.

Por su parte, Gracia es mucho menos explícito en cuanto al papel de la crítica o de la literatura. Sin embargo, también comienza su novela con una sugerente y provocativa referencia a la misma, que en su tónica habitual resulta agresiva, corrosiva, violenta, desafiante, alejada de los cánones, en absoluto moralista. Establece un paralelo entre la escritura y su instinto asesino:

Es una moda literaria, frívola como estrategia de mercado, pero no hay que pararse ahí, sino continuar un poco y descubrir que la esencia de toda literatura es matar, matar algo, a alguien, matar-se. Asesinar con la afilada pluma, con las manos sobre las teclas, o apretar los dedos sobre el cuello frágil de una bella víctima. (13)

No sólo son provocadoras en temas y contenidos, como ya hemos visto a lo largo del trabajo, sino también respecto a su forma. Lo más llamativo de estas novelas a nivel formal es su lenguaje, audaz, provocador, violento, obsceno, explícito. Los novelistas se regodean en mostrar de forma directa el pensamiento del narrador, sin censuras ni eufemismos, utilizan palabrotas, incluyen argot, introducen referencias culturales muy puntuales y concretas, detallan escenas de sexo, no se obvian detalles escatológicos, en definitiva, reproducen de forma fiel la manera de ser y de expresarse de muchos jóvenes del momento. Por esta misma razón, refleja el mundo marcado por el consumo con la inclusión de marcas (Solán de Cabras, bimbo, zippo), de precios, de noticias reales sacadas de los telediarios (la antorcha olímpica, la detención del arzobispo de Irún, la guerra de Bosnia, el tur de Francia), la ciudad a través de la simbología de sus referentes (la Moraleja, la Vaguada, Ventas, la plaza Castilla). Todos estos ejemplos ponen de manifiesto la importancia del presente, de la instantaneidad, el desinterés absoluto por la historia inmediata o el pasado. Cristina Moreiras-Menor, sin embargo, no considera que

se trate de una huída:

No se trata de evadirse de una realidad que no gusta, cruel y agresiva, se trata de dejarse devorar por ella, haciéndose crueles y agresivos ellos mismos, llenándose del aburrimiento que estos objetos emanan en su aislada existencia. La realidad (domina a personajes y discurso) y da lugar a una actitud de profundo desapego hacia todo y hacia todos y por encima de ello, una ausencia total de deseo. (8)

El lenguaje en *Historias del Kronen* está también marcado por la acción desenfrenada, la actividad esquizofrénica, la rapidez, pero también la repetición. En este sentido Mañas demuestra un dominio absoluto del lenguaje de los jóvenes de su generación, tanto en el fondo como en la forma. Utiliza las mayúsculas para reproducir gritos, transcribe literalmente la pronunciación de las palabras extranjeras y el lenguaje de Tina, la empleada filipina en la casa de Carlos, Miguil, Ribica, presenta las llamadas por teléfono sin distinguir a los interlocutores etc. La ciudad de Madrid se convierte en el espacio idóneo para reproducir la temporalidad urbana, el vivir en el presente, la falta de interés por el pasado, la instantaneidad de los acontecimientos.

Esta insistencia por reproducir el instante que está narrando es, en sí misma, prueba y muestra, no sólo de la fugacidad del momento, sino de que todo es parte del mercado de consumo con una fecha de caducidad. La novela es también un producto que se deja consumir y consume a su vez cultura norteamericana, objeto de deseo por parte del público. De hecho, la novela está reinscribiendo una narrativa de sujetos que consumen cultura global. El deseo que provoca, por lo tanto, no es nacional. La crítica implícita y explícita de esos planteamientos pueden provocar como contrapartida la repulsa del modelo global, que lo queramos o no, está ya reemplazando el conjunto de naciones-estado que configuran el país. Probablemente el asumir ese deseo global nos permita compartir el privilegio de la nueva configuración de los estados. Esto implica a

su vez aceptar nuestra hibridez y nuestro pasado:

The loss of distinction resulting from a multinational economy and from the 'global village' created by world-wide access to media goes together with the recognition of internal differences: to be Spanish is to be Spanish and international at the same time; the Manichean thinking that enabled Francoism to argue that everything that was not Spanish must be anti-Spanish no longer holds. (Jo Labanyi: 397)

En esta línea conciliadora, de aceptación de los modelos de cultura norteamericanos se encuentran las tres obras objeto de estudio. Son los años noventa, no hay una insistencia en los problemas nacionalistas. Tanto *Historias del Kronen* como las otras obras ponen de manifiesto el fracaso de los postnacionalismos, que han creado sujetos monstruosos como en el caso de Carlos. Exponen de manera cruda y directa las consecuencias y los efectos - la tragedia nacional- de la intransigencia de los modelos, que dejan a un lado a los seres marginales. El sistema no funciona. Sin embargo, no hay grandes propuestas. Quizás el mero planteamiento de la problemática es un logro en sí mismo. El hecho de que se rompa, aunque sea de forma violenta, con las narraciones tradicionales que perpetúan modelos homogeneizadores de diferencias, es un paso imprescindible ante el fracaso del proyecto de los estados-nación y la imposición de la cultura global en el mundo.

La clausura de los eventos internacionales del 92, en especial las Olimpiadas y la Expo, marca el final de un proyecto común de orgullo nacional, tras el cuál queda el desencanto y la crítica escéptica, que están tan presentes en los proyectos de Mañas, Etxebarria y Gracia. Las obras despertaron el interés de público y crítica, con reacciones variadas y contrapuestas. Así, la novela de Mañas fue finalista del premio Nadal de 1994, Etxebarria ganó en 1998 y la película, *Historias del Kronen* representó a España en festivales internacionales: Cannes y Berlín. Es evidente que las dos problematizan

cuestiones de gran interés dentro del imaginario socio-cultural del país, en un momento histórico de gran trascendencia y complejidad.

Estas tres novelas analizan desde perspectivas e intereses diferentes la cambiante relación entre los jóvenes madrileños y su sociedad dentro de la ciudad de fin de milenio. *Historias del Kronen* marcó el cambio en la trayectoria literaria, que reflejaba una manera diferente de enfrentarse a la vida. *Beatriz y los cuerpos celestes* continúa en esa línea pero da voz a las mujeres y su problemática de género, que parece insinuar las limitaciones todavía existentes. *Todo da igual* presenta una visión irónica y ácida de este mundo del que es difícil escapar, en el que el protagonista emprende una trepidante carrera a ninguna parte. Mañas, Etxebarria y Gracia son escritores jóvenes que comienzan su trayectoria literaria al filo del fin de milenio y que muestran un acercamiento diferente al de otros autores ya consagrados. Ante todo sobresale su interés por concentrarse en el lado sórdido y abyecto de la realidad social, en especial, todo aquello relacionado con el consumo rápido de sexo y drogas, la fascinación por la violencia, en la que se encuentran inmersos y que provocan, así como su indiferencia por los asuntos políticos. Su actitud desafiante e, incluso cínica, contrasta con la aparente aceptación de modelos culturales supuestamente inscritos dentro de la cultura global y la sociedad de consumo.

4.3 Conclusión

Los jóvenes de los noventa que aparecen representados en las novelas de Mañas, Etxebarria y Gracia comparten muchas de las características transgresoras de generaciones anteriores. Su actitud hedonista, el rechazo de la historia y de la política, su deseo de vivir el presente nos recuerdan las características de los jóvenes de la *movida madrileña*. Sin embargo, parten de contextos históricos, políticos, sociales y culturales

muy diferentes, que van a proyectar visiones contrastadas.

Madrid, continúa siendo el escenario elegido de sus narraciones, pero ha dejado de ser la ciudad única, especial de los ochenta, para confundirse con las ciudades occidentales de su entorno, con las mismas problemáticas, el mismo tipo de cultura, las mismas formas de diversión. La ciudad de Madrid ha perdido su imagen colorista, festiva y vital que describía la euforia por la llegada de la democracia y su efervescencia creativa. Ya no es un producto genuinamente español, sino internacional. Contrasta la actitud optimista de aquel momento, a pesar de la crisis económica y los problemas y contradicciones, con el nihilismo y negatividad que caracterizan a los sujetos de las novelas que estudiamos, que les llevará, en algunos momentos, a la violencia y la autodestrucción. Aunque este retrato de la juventud es muy limitado, pone de manifiesto la diferente aproximación a la realidad en la sociedad capitalista posindustrial, por el incremento de las nuevas tecnologías, la mediación de la cultura global, el impacto de los medios audiovisuales, la aceptación de la sociedad de consumo.

Conclusión

Esta tesis ha tenido como punto de partida las profundas transformaciones experimentadas por la ciudad de Madrid desde la muerte de Franco y la instauración de la democracia en España, hasta su consolidación en la década de los noventa. Este periodo de euforia por las nuevas posibilidades que se abrían, fue también una época de incertidumbres, expectativas y contradicciones. Madrid aprovechó ese momento histórico para replantear su identidad dentro de España, que llevó a imaginar o construir una ciudad alejada de la ideología franquista con la que se le había identificado, metamorfoseándose en lo que algunos, como Gianni Vattimo, han denominado la ciudad postmoderna por excelencia.

Madrid participa de los cambios políticos y legislativos que se estaban produciendo en todo el país, consecuencia de la instauración de la democracia y la aprobación de la Constitución, pero se distinguió pronto por los fenómenos socioculturales que estaban teniendo lugar allí, entre ellos, la posteriormente conocida como *movida madrileña*. El estudio en el primer capítulo de este fenómeno confirmó el papel crucial de la *movida* en la construcción de la imagen de Madrid, pero mostró la complejidad del proceso. La mayor dificultad estriba en la existencia de dos discursos paralelos que se solapan y confunden en ocasiones, el oficial, por parte de los políticos socialistas del ayuntamiento y el espontáneo, por parte de los ciudadanos de Madrid, los artistas y los intelectuales. El carisma y la popularidad del primer alcalde democrático de Madrid en esa era, Enrique Tierno Galván, compite con la singularidad de algunos de los protagonistas de la *movida* como el cineasta Pedro Almodóvar. Esto se complica por el papel de los medios de comunicación en la difusión del fenómeno, así como el impacto y

proyección de algunas de sus creaciones, en especial, las películas de Almodóvar, pero también la música o el movimiento en sí, que se exporta a otras ciudades. La lectura paralela de una serie de artículos de *Villa de Madrid* y *La Luna de Madrid* aportó mucho a la comprensión de este fenómeno por lo que me propongo seguir trabajando con estas fuentes en una versión más elaborada de este estudio.

El proceso de descentralización nacional que comenzó a finales de los setenta forzado por la presión de los nacionalismos históricos para conseguir más autonomía y reconocimiento de sus identidades diferenciadas, impulsa una reorganización territorial de la que Madrid se beneficia claramente. La ciudad de Madrid adquiere protagonismo a partir de los ochenta, ya no tanto por ser sede del gobierno, sino por su condición de gran metrópoli con una intensa vida social y cultural. La búsqueda de una nueva identidad alejada de la franquista comenzó por esa necesidad de adaptarse a la nueva realidad nacional territorial española, pero no se limitó a eso. En el capitalismo postindustrial la concepción de las ciudades cambia. Éstas necesitan tener una imagen positiva que les permita competir y atraer el capital necesario para su supervivencia. El apoyo institucional de la cultura no deja de ser una tendencia generalizada en el mundo occidental de la que también participa Madrid, con la intención de vender una imagen, lúdica y de ocio en los ochenta. Esta instrumentalización de la cultura durante la democracia contrasta con la situación durante el franquismo, en la que la cultura se identificaba con la oposición al gobierno. Es irónico que, incluso un fenómeno como la *movida madrileña*, que se origina en grupos marginales, muy alejados del poder, termine siendo apropiado por los políticos. Esta combinación de intereses políticos y necesidades del mercado, desidealiza en parte el proceso espontáneo de la efervescencia cultural de

Madrid en los ochenta. En los noventa y en el nuevo milenio la ciudad compite también como centro financiero y de consumo y el ayuntamiento también participa de ese impulso económico.

Este protagonismo que adquirió el ayuntamiento en el proceso de creación de una identidad madrileña, tanto potenciando los signos de identidad colectivos como en su actividad propagandística, me interesó y me sigue interesando particularmente. La política urbanística y cultural contribuyeron de manera activa a la transformación, de forma que el planeamiento urbano y las expresiones artísticas y culturales se convirtieron en las manifestaciones más visibles de la nueva ciudad porque daban una imagen de modernización, dinamismo y creatividad. El impacto de los fenómenos socioculturales que se están produciendo en Madrid, con apoyo de los políticos locales, trascienden a nivel nacional, llegando a utilizarse esa imagen desde el gobierno central. Es significativo que esa tendencia que comenzó con Enrique Tierno Galván continúe en el presente con el actual alcalde Alberto Ruiz Gallardón. Madrid se sigue vendiendo a nivel nacional e internacional en el nuevo milenio. Ahora está presente el proyecto de la candidatura olímpica para que Madrid organice los Juegos Olímpicos del 2016, una vez perdida la candidatura frente a Londres para el 2012. Hay grandes proyectos de infraestructura para la ciudad, la remodelación de la M30 o de peatonalización de las calles del centro histórico. Los proyectos a gran escala del ayuntamiento continúan.

La percepción y relación de los españoles con la ciudad de Madrid ha cambiado drásticamente, en especial, las de los propios madrileños. Se pudo apreciar la paulatina reconciliación de los madrileños con su ciudad, consecuencia de las transformaciones físicas que se estaban llevando a cabo, de recuperación de espacios, como la calle, pero

también un cambio en los comportamientos y actitudes, fruto del deseo del olvido del pasado, centrarse en el momento, en el disfrute de las libertades recién recuperadas. En los ochenta Madrid exploró y explotó intensamente su capacidad lúdica y creativa. Esta paulatina reconciliación de los madrileños por su ciudad se deja traslucir en la literatura y el cine. De las críticas constantes y estereotipos negativos de la época del franquismo y primeros años de la democracia (crítica en Rosa Montero, por ejemplo) a la nueva identificación de Madrid con los nuevos valores de la democracia en la *comedia madrileña* o las películas de Almodóvar. En las novelas de Grandes, Gracia o incluso Gopegui hay identificación con la ciudad e incluso cierta nostalgia por los valores de antes de la guerra, sus rasgos pueblerinos, de vida en la calle. En los jóvenes no hay tanta identificación, responden a estereotipos más generalizados de grandes ciudades.

En el capítulo dos las películas de la *comedia madrileña* y *Laberinto de pasiones* me permitieron recoger una visión inmediata, cercana, casi documental de las preocupaciones de los ciudadanos, de sus vidas personales, al margen de los discursos políticos. Su desinterés por el pasado y la intensidad del presente se aprecian muy bien en todas ellas. *Ópera prima*, *Tigres de papel* y *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* transmiten de forma desenfadada las contradicciones que los cambios recientes acarrearán en la sociedad madrileña. Con muchos puntos en común, pero con un énfasis en la *movida madrileña*, *Laberinto de pasiones* capta el espíritu lúdico de ese fenómeno, su frivolidad, superficialidad, su optimismo social, aunque deja al margen mucha de su problemática social que sí se pone de relieve en la novela de Rosa Montero, *Crónica del desamor*, casi contemporánea de ella. Por otra parte, la elección de *Carne trémula* terminó siendo particularmente útil por englobar muchas de las problemáticas

que se estudian en el desarrollo de la tesis. Su énfasis, por ejemplo, en el planeamiento urbano y la arquitectura corre en paralelo a la sección correspondiente del capítulo uno, incluso la elección de las torres KIO para contrastar con el barrio de la Ventilla. Su ambigüedad respecto al sentido del prólogo y el epílogo de la película, en los que se contrasta la falta de libertades, la tristeza y desolación del final del franquismo, con la alegría y dinamismo de la democracia, también proyectan los interrogantes, no resueltos, que se crean cuando se plantea la cuestión del cambio en España.

El capítulo tres puso de manifiesto la posición de discriminación en la que se encontraba la mujer en el tardofranquismo. Los cambios en la legislación no tuvieron su contrapartida en un cambio de actitudes y comportamientos en la vida cotidiana de las mujeres. Los desfases fueron particularmente evidentes durante la transición, como se expuso en la novela de Montero, pero están todavía presentes en los noventa, incluso entre los más jóvenes, tal y como denuncia Lucía Etxebarria en *Beatriz y los cuerpos celestes*. La historia del feminismo español ofreció algunas de las claves de los debates dentro de la sociedad española, que también se llevan a las novelas. La exploración del espacio y la identificación de las mujeres con la ciudad de Madrid en *Átlas de geografía humana* fue de gran utilidad para entender a la nueva mujer profesional de finales de siglo.

El análisis de las narraciones de la generación Kronen completa el estudio de la significación de la ciudad de Madrid. Durante la transición la cultura de la juventud había adquirido un protagonismo especial por representar el cambio en España. Madrid, en particular, se convirtió en la ciudad “más divertida” del mundo, se puso de moda por ser única. En los noventa el papel de la ciudad y de los jóvenes cambió drásticamente, a

pesar de que muchas de sus actividades y formas de comportamiento eran muy similares. Contrastar las dos generaciones teniendo en cuenta su relación con la ciudad de Madrid y el clima sociopolítico en el que vivían explica las nuevas actitudes que marcan las mayores diferencias. Las coincidencias en cuanto a referentes culturales, problemáticas sociales e intereses lúdicos con los jóvenes de otras ciudades occidentales de su entorno prueban la plena incorporación de Madrid como una más de las metrópolis del capitalismo postindustrial.

No solamente ha cambiado el paisaje de la ciudad drásticamente en los noventa, sino también la manera en que los ciudadanos asumen su relación con el espacio urbano. Inmigración, globalización, hibridez, cosmopolitismo configuran “nuevos” elementos de la vida de la ciudad, sin los cuales no podría entenderse la misma y que se incorporarán en mis proyectos futuros sobre el estudio de la ciudad. De hecho, la inmigración es el cambio más importante y llamativo en la ciudad de Madrid del nuevo milenio desde mi punto de vista. Aunque comenzó en los ochenta, tal y como se recoge en *Villa de Madrid*, las cifras eran muy limitadas. Un paseo en la actualidad en el metro madrileño recoge una variedad étnica y cultural sin precedentes en la historia reciente de la ciudad. Con la inmigración también aparecen problemas de racismo, intolerancia y violencia. Esta tendencia, que ya se empieza a reflejar en las obras de fin de milenio, continúa en el Madrid del siglo XXI, tal y como se va recogiendo en la cultura: en la música, en el cine y la televisión, más despacio en la literatura. ¿Es Madrid todavía en este nuevo siglo referente cultural, político, social, económico de los procesos de cambio en España?

Bibliografía

- Alberca García, María del Mar. "La configuración de una imagen de España para la democracia: juventud, vanguardia y tradición." *Madrid, de Fortunata a la M-40: un siglo de cultura urbana*. Eds. Edward Baker y Malcolm Alan Compitello. Madrid: Alianza, 2003. 283-307.
- Allinson, Mark. *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio, 2003.
- Almodóvar, Pedro y Frédéric Strauss. *Pedro Almodóvar: Un cine visceral: Conversaciones con Frédéric Strauss*. Madrid: El País Aguilar, 1994.
- "Autoentrevista de Pedro Almodóvar". *La Luna de Madrid* (diciembre 1983): 42.
- Alpuente, Moncho. "Madrid me mata". *La Luna de Madrid* (enero 1984): 68.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso, 2006.
- Annesley, James. *Blank Fictions: Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*. New York: St Martin's, 1998.
- Baker, Edward, ed. "Madrid Reading/Writing Madrid." *Arizonal Journal of Hispanic Cultural Studies* 3 (1999): 73-219.
- *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Gladós*. Madrid: Siglo XXI, 1991.
- Baker, Edward y Malcolm Alan Compitello, eds. *Madrid, de Fortunata a la M-40: un siglo de cultura urbana*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Ballesteros, Isolina. "Juventudes problemáticas en el cine de los ochenta y noventa: comportamientos generacionales y globales en la era de la indiferencia". En *Cine ins(urgente). Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos, 2001. 233-269.
- Barber, Llorenç. "Luna y postmodernidad". *La Luna de Madrid* (diciembre 1983): 9.
- Barrado, Juan. *Madrid Metròpoli*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1991.
- *Madrid proyecto Madrid. 1983-1987*. Ayuntamiento de Madrid: Madrid, 1987.
- Bonet Mojica, Lluís. "Rebeldes sin causa aparente." *La Vanguardia [Barcelona]*: 4 May 1995: 48.
- Bonime-Blanc, Andrea. *Spain's Transition to Democracy*. Boulder/Londres: Westview, 1987.

- Boquerini, Pedro Almodóvar. Madrid: Ediciones J.C., 1989.
- Buckley, Ramón. *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Caparros Lera, Jose Maria. *El Cine Español de la Democracia: de la Muerte de Franco al "Cambio" Socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- . *La pantalla popular. El cine español durante el Gobierno de la derecha (1996-2003)*. Madrid: Akal, 2005.
- Carne trémula*. Dir. Pedro Almodóvar. Rep.: Javier Bardem, Francisca Neri y Liberto Rabal. El Deseo, 1997.
- Casani, Borja. "Editorial." *La Luna de Madrid* (marzo, 1985): 5-6.
- y José Tono Martínez. "Madrid 1984: ¿La posmodernidad?" *La Luna de Madrid* (noviembre 1983):6-7.
- Chambers, Iain. *Migrancy, Culture, Identity*. Routledge, London, 1994.
- Compitello, Malcom A. "Del plan al diseño: El día de la bestia de Alex de la Iglesia y la cultura de la acumulación flexible en el Madrid del postcambio." *Madrid, de Fortunata a la M-40: un siglo de cultura urbana*. Eds. Edward Baker y Malcolm Alan Compitello. Madrid: Alianza, 2003. 326-351.
- y Susan Larson. "Cities, culture...capital? Recent cultural studies approaches to Spain's cities" *Journal of Spanish Cultural Studies* 2.2 (2001): 231-38.
- D'Lugo, Marvin. "Almodóvar's City of Desire." *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*. Eds. Kathleen Vernon y Barbara Morris. Westport: Greenwood, 1995. 125-144.
- . *Pedro Almodóvar and His Cinema*. Chicago: University of Illinois, 2006.
- Davies, Catherine. *Contemporary Feminist Fiction in Spain*. Oxford: Berg, 1994.
- De Laiglesia, Juan Carlos. *Ángeles de Neón. Fin de siglo en Madrid (1981-2001)*. Madrid: Espasa, 2003.
- Díaz Arenas, Ángel. *La Historia de España (1936-1999) en la Literatura española contemporánea*. Madrid: Vosa, 1999.
- Dorca, Toni. "Joven narrativa en la España de los noventa: la generación X" *Revista de estudios hispánicos*. 31:2 (May 1997): 309-324.
- Echenagusia, Javier. "Cara y cruz de la capitalidad." *Villa de Madrid* (junio 1982): 9.
- Edwards, Gwyne. *Almodóvar: The Labyrinths of Passion*. London: Peter Owen, 2001.

- El Mundo*. "Un lugar miserable, condenado al exterminio" (marzo 1997): 47.
- Enders, L. Victoria y Pamela Beth Radcliff. *Constructing Spanish Womanhood. Female Identity in Modern Spain*. Albany, NY: SUNY Press, 1999.
- Escudero, Javier. "Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la 'movida' madrileña." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 2 (1998): 147-161.
- Evans, Mary. *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*. Madrid: Minerva Ediciones, 1997.
- Folguera, Pilar. "De la transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el periodo 1975-1988." *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias, 1988.
- Forgione, Anna Pasqualina. "Pedro Almodóvar y el esperpento: hacia una nueva retórica de la imagen". *Almodóvar: el cine como pasión: Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar" Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. 207-217.
- Freixas, Laura. *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino, 2000.
- Gallero, José Luis. *Sólo se vive una vez*. Madrid: Ediciones Árdora, 1991.
- García de León, Antonia. *Pedro Almodóvar, la otra España cañí: (sociología y crítica cinematográfica)*. Ciudad Real: Diputación de Ciudad , 1984.
- Gascón Vera, Elena. "La subversión del canon: Rosa Montero Pedro Almodóvar y el posmodernismo español." *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario*. Madrid: Pliegos, 1992. 39-59.
- Giménez Corbatón, José. "Jóvenes Nadal que dejaron huella." *Quimera*. 170 (Jun. 1998): 55-62.
- González, Juan Manuel. "Almudena Grandes. Una novela para narrar el fin de la juventud." *Leer* 96 (1998): 58-61.
- Gopegui, Belén. *La escala de los mapas*. 1993. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Graham, Helen. "Gender and the State: Women in the 1940s." *Spanish Cultural Studies*. Eds. Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995. 182-195.
- . "Women and Social Change." *Spanish Cultural Studies*. Eds. Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford University Press: Oxford, 1995. 99-116.
- y Jo Labanyi Jo. *Spanish Cultural Studies*. New York: OUP, 1995.
- Grandes, Almudena. *Atlas de geografía humana*. Barcelona: Tusquets, 1998.

- Gullón, Germán. "Introducción." *Historias del Kronen*. José Ángel Mañas. Barcelona: Ediciones Destino (CCC), 1998. v-xxxix.
- Harges, Mary C. *Synergy and Subversion in the Second Stage Novels of Rosa Montero*. New York: Peter Lang, 2000.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. 1990. Oxford: Blackwell, 1997.
- Henseler, Christine y Randolph D. Pope, eds. *Generation X Rocks*. Nashville: Vanderbilt UP, 2007.
- . *Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry*. Chicago: Univ. of Illinois, 2003.
- Hermoso, Borja. "Crónica salvaje de jóvenes desbocados." *El Mundo* (27 abril 1995): 84.
- Hernández Ruiz, Javier y Pablo Pérez Rubio. *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Herrero, Fernando. "Cierta sabor a inautenticidad." *El Norte de Castilla* (25 Mayo 1995): 65.
- Holloway, Vance R. *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)* Madrid: Fundamentos, 1999.
- Ingenschay, Dieter. "Bees at a Loss: Images of Madrid (before and) after *La colmena*". *After-Images of the City*. Ithaca: Cornell UP, 2003.
- Jones, Ancy Brooksbank. *Women in Contemporary Spain*. Manchester: Manchester UP, 1997.
- . "Work, Women, and the Family: A Critical Perspective." *Spanish Cultural Studies*. Eds. Helen Graham and Jo Labanyi. New York: OUP, 1995. 386-393.
- Jordan, Barry and Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester UP, 1998.
- . *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, 2000.
- Juliá, Santos, David Ringrose, and Cristina Segura. *Madrid. Historia de una capital*. Madrid: Alianza, 1995.
- Knights, Vanessa. *The Search for Identity in the Narrative of Rosa Montero*. Spanish Studies Vol. 4, Edwin Mellen, 1999.
- Kristeva, Julia. *Nations Without Nationalism*. New York: Columbia UP, 1994.
- La Vanguardia*. "Almodóvar desvela *Carne trémula*, el filme más desgarrador de su carrera" (septiembre 1997): 46.

- Laberinto de pasiones*. Dir. Pedro Almodóvar. Rep. Cecilia Roth, Imanol Arias, Marta Fernández-Muro. Alphaville, 1982.
- Larson, Susan. "La Luna de Madrid y la movida madrileña: un experimento valioso en la creación de la cultura urbana revolucionaria." *Madrid, de Fortunata a la M-40: un siglo de cultura urbana*. Eds. Edward Baker y Malcolm Alan Compitello. Madrid: Alianza, 2003. 309-325.
- Legido-Quigley, Eva. "Conversación con Belén Gopegui: la necesidad de una vía política." *Ojancano* 16 (1999): 90-104.
- Loew, Camila y Antonio Luna. "De la M30 a Hollywood Boulevard: la proyección internacional de la imagen de España en el cine de Almodóvar." *Almodóvar: el cine como pasión: Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar" Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca: 2005. 409-416.
- Longhurst, Alex. "Culture and development: The impact of 1960s 'desarrollismo.'" *Contemporary Spanish Cultural Studies*, Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas. London: Arnold, 2000. 17-28
- López de Lucio, Ramón, ed. *Madrid 1979-1999. La transformación de la ciudad en veinte años de ayuntamientos democráticos*. Madrid: Gerencia Municipal de Urbanismo, 1999.
- López Nieto, Lourdes, ed. *La Comunidad de Madrid. Balance de quince años de experiencia autonómica*. Madrid: Ciencia Política ISTMO, 1999.
- Loureiro, Aurelio. "Belén Gopegui: Devocionario de la evasión." *Leer* 61 (1993): 40-42.
- Mañas, Jose Angel. *Historias del Kronen*. Madrid: Destino Ancora y Delfín, 1994.
- Marín Minguillón, Adolfo. "Hacia la España 92: sociedad de libre mercado y la novela de la democracia." *Revista de Estudios Hispánicos*. 17/18 (1990-91): 105-113.
- Marr J. Matthew. "Realism on the Rocks in the Generational Novel: 'Rummies' Rhythm, and Rebellion in *Historias del Kronen* and *The Sun Also Rises*." *Generation X Rocks*. Eds. Christine Henseler y Randolph D. Pope. Nashville: Vanderbilt UP., 2007. 126-149.
- Marsh, Steven. "Masculinity, Monuments and Movement: Gender and the City of Madrid in Pedro Almodóvar's *Carne trémula* (1997)" *Gender and Spanish Cinema*. Eds. Steven Marsh y Parvati Nair. New York: Oxford, 2004. 53-70.
- Medina Domínguez, Alberto. "Teatro de posesión: política de la melancolía en la España franquista." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 4. (2000).

- Monleón, José B., ed. *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal, 1995.
- Montero, Rosa. "Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change." *Spanish Cultural Studies*. Eds. Helen Graham and Jo Labanyi. New York: OUP, 1995. 315-320.
- "The Silent Revolution: The Social and Cultural Advances of Women in Democratic Spain." *Spanish Cultural Studies*. Eds. Helen Graham and Jo Labanyi. New York: OUP, 1995. 381-385.
- "Soy supersensible, crítica y comecocos." *Villa de Madrid* (junio 1982): 15.
- Morán, Gregorio. *El precio de la transición*. Barcelona: Planeta, 1992.
- Moreiras Menor, Cristina. "La generación X y el olvido de la historia". Yale University. (unpublished article)
- "Spectacle, trauma and violence in contemporary Spain" *Contemporary Spanish Cultural Studies*, Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas. London: Arnold (2000): 134-42.
- Mumford, Lewis. *The City in History*. 1961. San Diego: Harvest, 1989.
- Naharro Calderón, Jose María. "El juvenismo espectacular." *España contemporánea*. XII:1-2. (Primavera 1999): 7-20.
- Nuño Gómez, Laura. *Mujeres: de lo privado a lo público*. Madrid: Tecnos: 1999.
- Ópera prima*. Dir. Fernando Trueba. Rep. Oscar Ladoire, Paula Molina. La Salamandra, 1980.
- Paniagua, Javier. "La transición, Adolfo Suárez y Felipe González" *El País*
- Pao, Maria T. "Sex, drugs, and rock & roll: Historias del Kronen as blank fiction". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 27.2 (Spring 2002): 245-531.
- Pérez Vejo, Tomás. *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*. Oviedo: Nobel, 1999.
- Pile, Steve and Nigel Thrift. *Mapping the Subject. Geographies of Cultural Transformation*. London: Routledge, 1995.
- Prego, Victoria. *Así se hizo la transición*. Barcelona: Plaza y Janés, 1995.
- *Historia de la transición*. Película documental, 13 cintas. Madrid: Producciones de RTVE, 1993.

- ¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? Dir. Fernando Colomo. Rep. Carmen Maura, Félix Rotaeta, Héctor Alterio. Diario el País, 2003.
- Rendell, Jane, Barbara Penner, and Iain Borden, eds. *Gender Space Architecture*. London: Routledge, 2000.
- Resina, Joan Ramon, ed. *Iberian Cities*. New York: Garland, 2000.
- . *After-Images of the City*. Ithaca: Cornell UP, 2003.
- Riera, J.M. y Valenciano, E. *Las mujeres de los 90: el largo trayecto de las jóvenes hacia su emancipación*. Madrid: Ediciones Morata, 1991.
- Rodríguez Marchante, E. "Historias del Kronen, o el viaje (precipitado) a ninguna parte." *ABC* (28 abril 1995): 80.
- Rodríguez, Delfín. "El urbanismo de fin de siglo." *El Cultural de El Mundo* (29 noviembre 1999).
- Rojas Marcos, Luis. "Atraídos por lo vil". *El País de las tentaciones* (12 mayo 1995): 14.
- Ruibal, Arturo. "Tristes Tigres". *Reporter* (17 noviembre 1977): 2-3.
- Ruiz, Javier Hernández and Pablo Pérez Rubio. *Voces en la niebla: El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Ruiz, Julio. "Los protagonistas de *Historias del Kronen* van al límite; todo vale". *La información de Madrid* (27 abril 1995): 42.
- Sánchez Vidal, Agustín. "Historia Universal del Cine" *El cine español de los 70*. Tomo 9, Cap.108, 1986.
- Sánchez, Mariano. "Almodóvar en su nuevo mundo". *Airtel* (otoño, 1997): 18-21.
- Sartori, Beatrice. "Los juegos peligrosos de una generación devienen en tragedia." *Magazín el Mundo* (18 marzo 1995): 36.
- Seguin, Jean-Claude. "El espacio-cuerpo en el cine: Pedro Almodóvar o la modificación". *Almodóvar: el cine como pasión: Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar" Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. 229-242.
- Senís Fernández, Juan. "Compromiso feminista en la obra de Lucía Etxebarria". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 18. Universidad Complutense de Madrid. 2001.
- Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso, 2000.

- . *The Moderns: Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Soja, W. Edward. "Heterotopologies: A Remembrance of Other Spaces in the Citadel-LA." *Postmodern Cities and Spaces*. Eds. Sophie Watson and Katherine Gibson. Cambridge: Blackwell, 1996. 13-34.
- Soto, Álvaro. *La transición a la democracia. España, 1975-1982*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Subirats, Eduardo. *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*. Madrid: Temas de Hoy, 1993.
- . "Postmodern Modernity: España y los felices ochenta." *JILS* 7.2 1995: 207-217.
- Tierno Galván, Enrique. "Es menester." *Villa de Madrid* (abril 1982): 3.
- "Me satisface que los vínculos espirituales entre los vecinos y la ciudad se hayan reforzado." *Villa de Madrid* (enero 1983): 7-9.
- Tigres de papel*. Dir. Fernando Colomo. Rep. Miguel Arribas, Carmen Maura y Joaquín Hinojosa. La Salamandra, 1977.
- "Todavía en La Luna. A Round Table Discusión with Darío Álvarez Basso, Antonio Bueno, Pierluigi Cattermole Fioravanti, Ignacio Martínez Lacaci Fioravanti, Javier Timmermans de Palma and José Tono Martínez." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 1 (1997): 153-168.
- Trasobares, Ana. "En este momento de mi vida necesito sentirme querido". *Diario 16 de Madrid* (septiembre 1997): 35.
- Ugarte, Michael. "La historia y el espacio postmodernos: el Madrid trémulo de Pedro Almodóvar". *Madrid, de Fortunata a la M-40: un siglo de cultura urbana*. Eds. Edward Baker y Malcolm Alan Compitello. Madrid: Alianza Editorial, 2003. 352-371.
- Ugarte, Michael. *Madrid 1900: The Capital as Cradle of Literature and Culture*. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1996.
- Urioste, Carmen de. "Cultura punk: la "Tetralogía Kronen" de José Ángel Mañas o el arte de hacer ruido". *Ciberletras*. 11.
- "La narrativa española de los noventa: ¿Existe una 'generación X'?" *Letras peninsulares* Winter (1997-98): 455-76.
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1990.

- Vázquez Montalbán, Manuel. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori, 1998.
- Vernon, Kathleen y Barbara Morris, eds. *Post-Franco, Postmodern. The Films of Pedro Almodóvar*. Westport: Greenwood, 1995.
- “Melodrama Against Itself: Pedro Almodóvar’s *What Have I Done to Deserve This?* *Post-Franco, Postmodern. The Films of Pedro Almodóvar*. Eds. Kathleen Vernon y Barbara Morris. Westport: Greenwood, 1995. 59-72.
- Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ediciones Destino, 1990.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1998.
- Villa de Madrid*. “Así lo ven los famosos” (mayo 1983): 8-11.
- “La ciudad está cambiando” (abril 1982): 1.
- “Madrid se escribe con música” (noviembre 1982): 18.
- “Nueve días de *movida*” (mayo 1985): 1.
- “Pongamos que hablo de Madrid” (marzo 1982): 5.
- Watson, Sophie, and Katherine Gibson, eds. *Postmodern Cities and Spaces*. Oxford: Blackwell, 1995.
- Westwood, Sallie, and John Williams, eds. *Imagining Cities. Scripts, Signs, Memory*. London: Routledge, 1997.
- Zurián, Fran A. y Carmen Vázquez Varela. *Almodóvar: el cine como pasión: Actas del Congreso Internacional “Pedro Almodóvar” Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.