



Cuerpos adolescentes en el cine español desde 1982 a 1998

Bénédicte Brémard¹

Recibido: 10 de agosto de 2018 / Aceptado: 9 de octubre de 2018

Resumen. El presente artículo propone esbozar un panorama de las representaciones de adolescentes en el cine español durante los gobiernos socialistas a partir de 1982 y hasta 1998. Tras la reivindicación de la libertad propia de la Transición, en que el adolescente tenía a menudo la autonomía de un adulto, el cuerpo adolescente del período posterior refleja en la pantalla más bien un abanico de deseos frustrados. También es un cuerpo malherido por los excesos de todo tipo, el consumo en abuso de drogas o imágenes, quizás un fantasma más que un cuerpo, dado que nunca llega a figurar la revolución que es (o que debería ser) la adolescencia.

Palabras clave: adolescencia; cuerpo; cine español; post-transición; generación X

[en] Teenage Bodies in Spanish Cinema, 1982-1998

Abstract. This article proposes an overview of teenagers' representations in Spanish cinema during the socialists' governments between 1982 and 1998. After the claim for freedom representative of the Transition period, in which the teenager had often an adult's autonomy, the teenage body of the later period rather displays a range of frustrated desires on screen. It is also a wounded body due to all sorts of excesses, drugs or pictures abuse, maybe a ghost and a fantasy more than a body, since it never succeeds to represent the revolution that adolescence is (or should be).

Keywords: adolescence; body; Spanish cinema; post-transition; Generation X

Sumario: 1. Introducción. 2. Los últimos quinquis. 3. Generación X. 4. El *teen movie* terrorífico. 5. A modo de conclusión: huellas de una adolescencia que nunca fue. 6. Bibliografía.

Cómo citar: Brémard, B. (2018) Cuerpos adolescentes en el cine español desde 1982 a 1998, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (1), 43-58. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.61323>

¹ Université de Bourgogne (Francia)
E-mail: benedicte.bremard@gmail.com

1. Introducción

El niño fue, sin lugar a dudas, el gran protagonista del cine durante el franquismo y lo sigue siendo en el cine sobre el franquismo, por encima de las ideologías. Del niño idealizado (Joselito y Marisol) cuyo canto maravilloso representaba la evasión en tiempos crueles, al niño cuya mirada silenciosa grababa la crueldad de los adultos e intentaba resistirle —en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) o *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975)—, el cine español no ha dejado de poner de relieve su figura² y exaltar su cinegenia.

Otra cosa pasa con el adolescente, preso de un tiempo doloroso “porque es un período de tránsito, de mutación, y hasta de verdadera metamorfosis, en que uno debe dejar al niño que quizás le gustaría seguir siendo e ir hacia el adulto al que ignora todavía y al que se debe construir porque el cuerpo en cambio empuja a ello, obligando también a cuestionar su identidad sexuada”³ (Villain, 2005: 22-27). Fue más bien en el momento de la Transición cuando el adolescente surgió como protagonista de películas⁴. En ese periodo de reivindicación de todas las libertades, el adolescente aparece como un adulto antes de tiempo: tiene relaciones sexuales, a veces homosexuales (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*⁵, Pedro Almodóvar, 1980), se prostituye (*¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, Pedro Almodóvar, 1984), se droga (*El pico*, Eloy de la Iglesia, 1983), roba y mata (*Perros callejeros*, José Antonio de la Loma, 1977; *Deprisa, deprisa*, Carlos Saura, 1980) o trae a casa el dinero que gastan sus padres (*Maravillas*, Manuel Gutiérrez Aragón, 1980). Este nuevo héroe para nuevos tiempos refleja pues una visión conflictiva de la nueva sociedad, y su cuerpo es el campo de batalla donde se libran todas las pasiones y las violencias, el lugar de una identidad en construcción (Imbert, 2015: 57-67). La supresión de la censura permite que se exhiba (antes de que las leyes de protección de los menores lleguen para impedirlo) y que se convierta en teatro y espectáculo. La representación filmica de la adolescencia es coherente con la percepción que tiene la sociedad de ella: “En período revolucionario o guerrero, la juventud es alabada: será ella quien hará llegar el nuevo mundo o restaurará el antiguo. En períodos de relativa quietud social, al revés, la juventud es percibida como un peligro, una fuerza inestable que cabe canalizar a fin de preservar la paz” (Davenas, 2013: 16)⁶.

¿Qué queda de ello en el cine producido durante los cuatro mandatos socialistas, durante este periodo de normalización de la joven democracia, gobernada por una izquierda que representaba a los vencidos de la guerra civil? ¿Qué puede representar el adolescente que tan bien encarnaba el espíritu y las incertidumbres de la Transición? Proponemos, a través del análisis de seis películas del período 1982-1998, cuyos protagonistas son adolescentes, ver cómo se esbozan los cuerpos adolescentes en el cine español del período. Entre los recuerdos del reciente cine quinquí y el

² Hasta las más recientes *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), *Pan negro* (*Pa negra*, Agustí Villaronga, 2010), y muchas más películas sobre la guerra civil y franquismo.

³ Traducción nuestra.

⁴ Y en el cine americano en los cincuenta como símbolo de una sociedad en crisis a través de representaciones del conflicto generacional. Véase al respecto: Calvet, 2005: 64-71.

⁵ Sin embargo, cuando Olvido Gara (Alaska) hace su debut cinematográfico de mano de Almodóvar, nada en la película alude al hecho de que no es mayor de edad, al revés, parece vivir de manera completamente independiente.

⁶ Traducción nuestra.

futuro realismo tímido (Quintana, 2005:11-31), de la Generación X a la Generación post-Amenábar, intentaremos destacar persistencias y variaciones en la construcción del imaginario cinematográfico de estos cuerpos en devenir que se revelan bajo todas sus contradicciones, lejos de los adultos en miniatura de los primeros años de la democracia.

2. Los últimos quinquis

2.1. Cuerpos explotados

El principio de los años ochenta se corresponde con los últimos sobresaltos del género quinquí. Éste se cierra bajo la firma de Eloy de la Iglesia con dos vertientes: una es la de la parodia (*La estanquera de Vallecas*) y otra, la de una reivindicación social cada vez creciente, de la que se hará heredera la generación posterior, y que se expresa en *Colegas* (1982).

El argumento es todo un testimonio de la realidad de la época: una joven que vive en el madrileño barrio de La Concepción queda embarazada de su novio, y la joven pareja pasa por todo tipo de vicisitudes para resolver este problema; ambos viven con sus padres, no se ganan la vida y el aborto sigue siendo ilegal. El poder de decisión de la mujer es completamente integrado por su novio, quien le repite varias veces “tú eres la que tienes que decidir, para mí lo que tú digas vale”, y se muestra siempre solidario con sus sucesivas decisiones (abortar, llevar a cabo el embarazo a escondidas para dar al niño en adopción, y finalmente criarlo sin casarse). Sin embargo, lo que el director pone de relieve tras esta reivindicación feminista es la explotación de los cuerpos, sean femeninos o masculinos (y casi más incluso masculinos). Para ayudar a Rosario (Rosario Flores) a conseguir el dinero necesario para el aborto clandestino, su novio José (José Luis Manzano) y su hermano Antonio (Antonio Flores) intentan prostituirse en una sauna, pero no consiguen tener relaciones con hombres y finalmente salen corriendo. Luego tratan de cometer un atraco, pero huyen cuando una cliente entra en el estanco. Finalmente, hacen de mulas para pasar droga desde Marruecos y así consiguen el dinero exigido por la enfermera. Es de subrayar que no se trata, pues, de delincuentes, sino que recurren a actos delictivos por una necesidad creada por esta falta de protección a las mujeres (y parejas) que viven un embarazo no deseado. Tanto los cuerpos de Antonio y José como el de Rosario aparecen en situación de insoportable sumisión: así, las secuencias que se desarrollan en Marruecos constituyen casi un documental sobre el tráfico de drogas, pero el momento en que los dos amigos deben introducir el hachís en sus cuerpos roza el tremendismo. Al revés de otras secuencias en las que abundan los desnudos masculinos, en ésta, los primeros planos sobre las caras de Antonio y José, deformadas por el dolor, resultan más expresivas. Del mismo modo, los insertos sobre las herramientas de la enfermera que se prepara a proceder al aborto, así como el primer plano sonoro de los ruidos metálicos traducen perfectamente el temor de Rosario ante un acto que no había entrado todavía en las costumbres y estaba rodeado de leyendas negras (“más de una la ha palmado”, dice uno de los personajes).

Finalmente, se destaca la rebelión del trío de protagonistas ante esta explotación corporal: Antonio y José alquilan sus cuerpos para pasar droga pero no los venden con fines sexuales, y Rosario se niega a que la sociedad le imponga, de un modo u

otro (aborto o abandono), esconder su embarazo como si fuera vergonzoso. El punto de vista del director no es nada optimista, teniendo en cuenta que Antonio acaba asesinado por el traficante de drogas al que le habían prometido vender al niño. Sin embargo, se desprende de *Colegas* la amistad indefectible de los tres protagonistas, subrayada por el hecho de elegir a los hermanos Flores, Antonio y Rosario, en el papel de los hermanos, dándoles además a sus personajes los mismos nombres. Los tres se fugan juntos y se refugian en una pensión, comparten habitación y hasta aparecen tumbados en la misma cama; y cuando Rosario se escapa de la consulta donde estaba a punto de sufrir un aborto clandestino, se funde en un abrazo común con su hermano y su novio. En ambas secuencias, el picado sobre los tres cuerpos propone una destrucción de la imagen familiar tradicional y un modelo alternativo, el del “coleguismo” como valor supremo⁷.

Este valor, unido con el pícaro buscarse la vida, será precisamente lo que recogerá quince años más tardes Fernando León de Aranoa en otro retrato de la juventud de un barrio madrileño: producida por el cineasta con mayor sensibilidad hacia la juventud, Elías Querejeta, *Barrio* esboza la crónica de tres chavales, Rai, Manu y Javi, que se pasan el verano buscándose la vida en un barrio con el fin de irse de vacaciones. Al principio, más que cuerpos explotados son cuerpos frustrados los que retrata Aranoa. Como reconoce el director, no viven en la desesperación, sino que son “chicos nacidos en familias de clase media baja, que pueden comer todos los días. [...] Lo que les ocurre a ellos lo reproducen, digamos, hacia abajo: no viven en el mundo de los ricos, pero tampoco en el de la marginalidad absoluta” (Ponga, 2002: 314-327).

Son cuerpos frustrados sobre todo porque en su vagabundeo por la ciudad, no paran de toparse con imágenes de feminidad exacerbada que les enfrentan con su propio fracaso: la imposibilidad de ligar con chicas, lo que esperan conseguir mediante el dinero y un destino exótico. El maniquí de cartón del escaparate de la agencia de turismo, la novia del hermano mayor espiada mediante pantallas de seguridad (en una escena de masturbación que ni llega a su fin porque se ve interrumpida por el juego de Rai con la pistola), la propia hermana de Javi vista mientras tiene una relación (¿pagada?) en un coche, traducen una frustración que es, sobre todo, mediática, con las imágenes de playas invadidas de chicas en *topless* que saturan el televisor a la hora del telediario y de la comida familiar. Pero en su búsqueda de dinero fácil y rápido, los chicos se convierten en cuerpos explotados: Rai será detenido en posesión de droga, convertido en eslabón fácil de un traficante en su negocio por ser menor de edad; Manu será contratado como repartidor de pizzas sin revelarle a su jefe que no tiene moto, lo que le obligará a correr por toda la ciudad

⁷ Sobre estas nociones y el cine de Eloy de la Iglesia, véanse: Breyse, Maxime. (2011). *Le Cinéma « quinqué » selon Eloy de la Iglesia. Corps à corps érotique et politique dans Navajeros, Colegas, El pico and El pico 2*, Paris, Publibook; (2011) “Les corps délinquants: le cinéma ‘quinqui’ ou l’autre *destape*”. *Masculin/féminin en transition. Espagne 1970-1986*, (Marie-Claude Chaput, éd.), *Regards* n°17, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Grex-Grisor, p. 217-234; (2012) “De la norme à la marge, et vice-versa: le cinéma ‘quinqui’ sur les écrans de l’Espagne postfranquiste”. *Ère Journée d’Étude des doctorants du CIRLEP*, (Maxime Breyse, coord.), Université de Reims – Champagne-Ardenne, Centre Interdisciplinaire de Recherches sur les Langues Et la Pensée, artículo en línea: hal.archives-ouvertes.fr, pp. 30-48, y (2012) “Les ‘quinquis’ d’Eloy de la Iglesia: Mal désincarné, mâles fantasmés”. *Savoirs en prisme : les rencontres du CIRLEP*, (Françoise Heitz et Florence Dumora, dirs.), Centre Interdisciplinaire de Recherches sur les Langues Et la Pensée, Reims, n°1, www.univ-reims.fr/savoirs-en-prisme, pp. 119-133 (fecha de consulta: 10/08/2018).

para cumplir con su trabajo, mientras Javi será, a pesar suyo, un cuerpo dividido por la separación de sus padres por los malos tratos de su padre hacia su madre. Precisamente es lo que aleja a los tres de los protagonistas de *Colegas*: cuando aquéllos se rebelaban contra toda forma de control de sus cuerpos, éstos o bien lo asumen (Rai, Manu) o bien lo aguantan (Javi, que al visitar a su padre instalado en la furgoneta después de su separación, no se atreve a rechazar el café que le propone a pesar de que no le gusta beberlo).

2.2. Cuerpos soñadores

Sin embargo, el punto que une a unos y otros jóvenes quizás sea el rechazo a los valores propios de los adultos y el mantenimiento voluntario en un lugar de la infancia, precisamente en el territorio de la imaginación. De hecho en *Colegas*, José (José Luis Manzano) ve escaparse la única oferta de trabajo que se le hace (descargar camiones) por no tener la musculatura de un adulto, según el empleador: “no es trabajo para niños”, sentencia riendo cuando José deja caer el saco de patatas al primer intento.

En *Colegas*, en medio de la situación cruda y cruel en que se encuentran los protagonistas, se destacan unos paréntesis de auténtica poesía, como la secuencia en que Antonio canta “Lejos de aquí”, al compás de las palmadas de sus amigos en la noche madrileña; esta pausa narrativa marca, de hecho, la evolución del personaje que luego se arrepiente de haberse peleado con su amigo porque dejó embarazada a su hermana. La poesía que se desprende hoy de la película es también algo involuntaria: tras el guión de esta versión actualizada de *Romeo y Julieta*, resulta difícil, con el paso del tiempo, no pensar en las prematuras desapariciones de Antonio Flores, de José Luis Manzano, o también del Pirri; todos actúan además bajo sus verdaderos nombres, lo que da la sensación de presenciar el sueño de unos jóvenes que podrían haberse comido el mundo gracias al cine, pero, desgraciadamente, se vieron atrapados por la cruel realidad. Extraña y proféticamente, el cineasta pone en boca de unos de los personajes una feroz autocrítica contra la explotación que la misma fábrica de sueños hace de los quinquis; unos chicos le comentan a José que hay un *casting* para una película “sobre la delincuencia juvenil”. Se percibe la explotación en doble sentido del cine con los chavales y de éstos con el cine, cuya fascinación utilizan para sacar dinero. Uno de ellos dice: “pa’ mi, todas las pelis que se han hecho de rollos de macarras y tal ¡son una ful de Estambul! Y es que estos tíos del cine, ¿qué cojones saben? Que vengan a hablar conmigo, que yo les explicaré de qué va la movida”.

El día a día de los protagonistas de *Barrio*, marcado por la monotonía, dado que se empeñan en buscar un medio de evadirse que nunca alcanzan, se caracteriza por los diálogos animados entre los tres amigos. Mediante estos diálogos, casi duelos verbales influidos por el rap, el verbo —y los sueños de los chicos— vienen encarnados por Rai, empeñado en tener siempre la última palabra y en poner el sueño al alcance de sus amigos mediante sus relatos extraordinarios, como en la secuencia de apertura donde los tres miran un maniquí de cartón en el escaparate de una agencia de viajes:

Rai: En el Caribe sí que hay, todas como ésa. O mejor.

Javi: ¿Qué dices? Esas son modelos. Que viven en Nueva York y las cogen para las fotos.

Rai: Que no, gilipollas, viven allí. Que mi hermano estuvo una vez y se folló a una negra como ésa, en una playa que estaba llena de palmeras.

Javi: ¿Y tú te crees todo lo que te cuenta tu hermano?

Manu: ¿Pero no había ido con su novia?

Rai: Ya, pero justo salió para comprarle un regalo y se encontró con ella en la playa y se la tiró.

Javi: ¿Fue a comprarle un regalo a la playa?

Rai: Te lo juro y se lo hizo con la negra. Ahí delante de todo el mundo con la playa llena.

Manu: ¡Qué cabrón!

Javi: ¿Pero tú eres gilipollas o qué te pasa? ¿Cómo se va a tirar a la negra esa con la playa llena de gente?

Rai: Pero tío que allí es lo normal. Que todo el mundo folla con todo el mundo gratis.

Javi: Eso lo ha visto tu hermano en una película. Te lo ha contado y te lo has creído.

Rai: A ti lo que te pasa es que te da envidia. Que nunca te has follado a nadie en ninguna playa ni en ningún sitio.

Javi: Y tú sí, no te jode...

Manu: Yo no he estado nunca en la playa.

Javi: Yo una vez, de pequeño. Estuve potando en una. Iba de viaje con mis padres, me mareé y tuvimos que parar.

Rai: Son muy incómodas. Están llenas de arena.

Manu: Podríamos ir a una, aunque fuera en septiembre.

Javi: Y las pelas ¿qué?

En ese momento, el trío deja de hacer cuerpo: Javi, que encarna la racionalidad (subraya los aspectos negativos de las playas y los obstáculos para alcanzarlas), se ha alejado del escaparate y sigue dialogando con sus amigos sentado en el suelo un poco más lejos. Sin embargo, Rai consigue al final que le dé la razón mediante una comparación provocadora entre las caribeñas y su madre:

Rai: Mi hermano dice que las negras tienen un hueso de más en la columna, por eso follan tan bien.

Manu: Venga ya.

Rai: Te lo juro. Aquí abajo. La tienen más larga y pueden mover más rápido el culo. ¿Tú no has visto que bailan así a toda hostia?

Javi: Ya, pero eso es porque entrenan.

Rai: Que no, que es por el hueso ese. Si hasta tiene un nombre. ¿Tú has visto alguna vez bailar así a una blanca? ¿Tu madre baila así?

Javi: ¿Qué tiene que ver?

Rai: Di. ¿Baila así o no baila así?

Javi: No.

Rai: ¿Y es negra? Tampoco. ¿Lo ves? Pues ya está.

Manu: ¿En serio, sólo hay camareras?

Al principio la actitud de los demás es distinta; el mismo director confiesa haberles atribuido caracteres casi arquetípicos, inspirados en la relación que cada uno mantiene con la realidad y sus deseos:

Ese fue mi punto de partida: el impulso de salir del barrio y los tres personajes. Intenté otorgar a los tres personajes de una forma también intuitiva, tres personalidades muy distintas, casi intuitivamente inspiradas en las tres almas que desarrollaba Platón en sus escritos, que son el alma racional, el alma volitiva y al alma concupiscente. Es como si uno fuera la cabeza del grupo, que es Javi, otro fuera el pecho, la voluntad, que es Manu, y el otro el bajo vientre, los instintos, que es Rai. Cada uno tenía un código de comportamiento. Y lo que hice fue trabajar con pequeñas peripecias, anécdotas, algunas reales, próximas a mí o a amigos míos, como la idea de repartir pizzas sin moto, algo muy parecido hizo un amigo mío, para conseguir algo de dinero. [...] Y otras muchas están inventadas. Pero trataba de eso, pues, de inventar historias que pertenecieran a situaciones que todas hablaran de los personajes, que tuvieran que ver también con la precariedad, con sus sueños, con sus deseos. Para mí este plano en la película es tan importante como el real. [...] Es como el conflicto entre imaginación o fantasía y realidad, y del choque de estos dos planos surge la película. (Berthier, 2015: 161-171)

Sin embargo, al final Manu irá acercándose a la postura de Rai cuando, después de descubrir que su hermano no es un joven empresario exitoso sino un drogadicto sin techo, decida entrar en el mito que su padre ha elaborado respecto a éste al ver cómo echa a llorar cuando está a punto de decirle la verdad:

Manu: Pues nada, se ha cumplido.

Ángel: ¿El qué?

Manu: El deseo. Lo que pedí el otro día. He visto a Rafa. Ayer. Y no sé... Papá... Papá por favor. Y nada. Te manda un beso muy fuerte. No podía venir a verte porque tenía que estar esta tarde en Barcelona...

Ángel: ¿En un congreso?

Manu: En un congreso. De no sé qué. Me ha dado una cosa para ti... Toma, para que lo guardes tú.

Incluso la mentira le da un pretexto para ofrecerle a su padre el dinero ganado a escondidas como repartidor de pizzas, sacrificando, de paso, su idea de irse de vacaciones. Esta escena hace eco a la en que, al volver a casa de noche, el padre le preguntaba: “¿Quieres que te cuente un cuento?” y Manu le contestaba “Papá, coño. Que tengo 15 años”. Al entrar en el “cuento” del padre sobre su hermano, Manu parece asumir finalmente la parte de infancia que sigue presente en él, mantener vivo su sueño de una salida exitosa del barrio⁸, como si el *inventio* asumido, compartido —reflejo de la actividad del propio cineasta— no fuese, para Aranoa, prueba de infantería sino más bien de madurez, haciendo de Manu “la sombra tutelar, el padre de su propio padre” (Ponga, 2002: 314-327).

Sin embargo, no todo el desenlace es tan feliz: recordemos que, al revés, Rai, quien mantiene a lo largo de la película un comportamiento provocador, poniendo en peligro su cuerpo (jugando, o fingiendo jugar, a la ruleta rusa, desafiando constantemente cualquier autoridad) acabará matado a disparos por un policía al que intentaba

⁸ Este arte de inventar por necesidad es, sin duda, un rasgo común a muchos personajes de Aranoa, en particular en *Familia*, *Los lunes al sol*, *Princesas*, *Amador*. Véase al respecto: Brémard, Bénédicte. (2014). “L’art du trompe-l’œil”, *L’Avant-Scène Cinéma, Barrio*, n°618 (Jean-Marc Suardi, dir.), pp. 18-25.

abrirle el coche⁹. Un comportamiento suicida que también se ve reflejado en otras películas que retrataron las características de la Generación X.

3. Generación X

3.1. Cuerpos autodestructivos

Una de las películas más emblemáticas de los noventa, y probablemente, la más representativa de la Generación X, es sin duda la adaptación del ciclo de novelas epónimas de José Ángel Mañas *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995). Recordemos que si la expresión Generación X se debe al fotógrafo Robert Capa, quien la usó con respecto a los jóvenes que crecieron después de la Segunda Guerra Mundial, simbolizando la letra X a “una generación desconocida”, se popularizó mediante un estudio de sociología publicado en el Reino Unido en 1965 por Charles Hamblett y Jane Deverson, luego como nombre de la banda punk de Billy Idol (1976-1981) y más tarde como título de una novela del escritor canadiense Douglas Copland (1991) (Ulrich & Harris, 2003: 3-37). Es más bien esta aceptación tardía, relacionada con la música *grunge* (y la canción de Nirvana “Smells like teen spirit” como himno), el individualismo, el egocentrismo, la violencia urbana y el nihilismo (herencia del pasotismo ochentero) la que se desarrolla en el cine (y la literatura) en la España de los noventa (véanse Fouz-Hernández, 2000 y 2007, y Parra, 2012). Al revés de los chicos de *Colegas* y *Barrio*, los protagonistas de la película de Montxo Armendáriz no buscan en absoluto un medio de mejorar sus vidas o su situación social, quizás porque son más bien hijos de clase media acomodada. Comparten, sin embargo, parecidas frustraciones bien resumidas en la respuesta que le hace uno de sus amigos a Carlos (Juan Diego Botto) cuando éste quiere hablar de “sexo, drogas y rock’n roll”:

Ah, de puta madre, vamos a hablar de sexo. Resulta que tengo una novia cojonuda y me encanta follar. [...] Pero como no tenemos pelás para hacernos con un piso, me jodo y follo cuando puedo. De drogas : claro que me molan las drogas y colarme de vez en cuando. Pero no las regalan, sabes, tío. Ni me las paga papá. [...] ¿Hablamos ahora de música ? Para escuchar música hace falta tener un equipo y pelás para comprar discos.

Al igual que en *Barrio*, la acción transcurre durante el verano. Pero, como notable diferencia, la actividad de los protagonistas se reduce a la búsqueda de placeres fútiles y peligrosos, con las reuniones nocturnas de los protagonistas alrededor del bar Kronen: beben, ligan, se drogan y juegan a desafiar la muerte. Conducir borrachos y a contramano, colgarse de un puente por encima de la carretera: parece que no hay límites a los desafíos que se lanzan, guiados por Carlos, el más provocador y cínico, y su amigo Roberto (Jordi Mollà). Este comportamiento suicida también desembocará en un drama cuando Carlos se empeñe en hacerle beber alcohol a Pedro, un joven que sufre diabetes, que va a morir a consecuencia de ello. En este caso,

⁹ Si bien la muerte del joven es suavizada por el fuera de campo y el flash-back final que le “resucita”; véase al respecto, HEITZ, Françoise. (2014). “Rai, Javi et Manu. Poétique de la cité”. *L’Avant-Scène Cinéma, Barrio*, n°618 (Jean-Marc Suardi, dir.), pp. 46-51.

el comportamiento autodestructivo acaba convirtiéndose en relato iniciático, dado que Carlos se enfrenta con Roberto para guardar el vídeo grabado durante la fiesta y reconocer mediante éste su culpa. Extrañamente, el cuerpo autodestructivo de Carlos encuentra un reflejo y al mismo tiempo un mentor en el de su abuelo. Las secuencias de la visita que le hace marcan un hito en el recorrido iniciático del joven. Primero escucha sin contestar las lamentaciones de su tía sobre la omnipresencia en las calles de “drogadictos que roban para drogarse”. Después vemos que el abuelo le da dinero, con lo cual es obvio que Carlos no tiene esa necesidad para conseguir lo que quiera. El joven se hace cómplice de la pulsión autodestructiva del hombre mayor dándole cigarrillos cuando sabe que éste no debe fumar por motivos de salud, como si se tratara de un ensayo de lo que hará después, con su amigo diabético contra la voluntad de éste. Pero lo más destacable de esta secuencia es que Carlos se muestra por primera vez silencioso y pensativo, como si sintiera vergüenza y empezara a tomar conciencia de la vacuidad y vanidad de su vida, cuando escucha la tirada de su abuelo que alude a lo que ve del mundo en televisión:

Lo que de verdad me asusta es lo que veo ahí. Ahí he visto el horror, Carlos. El horror. ¿Qué está pasando? Uno le da vueltas a la cabeza y se pregunta ¿qué va a ser de vosotros? La gente no tiene principios ni palabra, hoy dice blanco y mañana negro, según le conviene. [...] Lo peor es que ahora nadie sabe contra lo que lucha. Antes había fascistas, comunistas, liberales¹⁰. [...] Sabías contra quién luchabas, tenías tu sitio. Pero hoy, ¿contra quién se lucha? Contra nada, Carlos, contra nada.

En este momento, los contraplanos sobre la mirada huidiza de Carlos dejan intuir su malestar y el nacimiento de una conciencia; el abuelo aparece aquí como la encarnación de la voz interior de Carlos, como un reflejo de sí mismo pero mayor. De hecho, su decisión final de no destruir el vídeo que demuestra su responsabilidad en la muerte de su amigo sigue la recomendación de su abuelo, que le exigió que no mintiera cuando pretendió ante su tía no haberle dado cigarrillos: “Eso no, Carlos, la mentira es el desastre: si haces o dices algo, tienes que mantenerlo. Tienes que mantener tu palabra Carlos, si no estamos perdidos”. La secuencia termina con un inserto sobre las dos manos, la mano de piel envejecida del abuelo que se empeña en coger el cigarrillo, y la de Carlos cuyo puño se cierra, en un gesto de rabia —o de ganas de luchar— que manifiesta que no es tan indiferente a todo como pretende.

El motivo del reflejo también está presente en la secuencia final, cuando Roberto y Carlos pelean por la cinta que revela su culpabilidad. El último plano de la película encuadra el espejo roto por Roberto, con el ruido del forcejeo que continúa fuera de campo. Se resume en este último plano lo que está en juego, y lo estará más aún en las producciones de los últimos años de la década: la imagen que el joven tiene de sí mismo. Roberto no acepta la imagen que le devuelve el vídeo —no sólo por su pulsión asesina sino, como apunta Carlos, por la pulsión homoerótica que manifestó por él justo antes— mientras que Carlos está listo a “mantener su palabra”, siguiendo la invocación de su abuelo.

¹⁰ El personaje del abuelo es interpretado por el actor francés André Falcon, cuyo acento es perceptible, sin que se explique en la diégesis, pero que podría hacer pensar en un ex-combatiente de las Brigadas Internacionales que se hubiera instalado en España. Todo lo contrario ocurre en la novela de José Ángel Mañas, donde el abuelo, obsesionado con la religión católica, menciona “cómo a su padre le dieron el paseo los rojos” (Mañas, José Ángel. 1994. *Tetralogía Kronen*, Madrid, Unomasuno Editores, 2014, p. 92).

3.2. Cuerpos espectaculares

Llama la atención que el mismo actor que dio cuerpo a Carlos, Juan Diego Botto, sea también el intérprete, tres años más tarde, de otro adolescente en busca de sí mismo (véase Perriam, 2003: 188-192) en la más exitosa película de Adolfo Aristarain, *Martín (Hache)*. Si bien esta película se inscribe perfectamente en las temáticas y estéticas que son marca del autor (el exilio, el protagonismo de los diálogos), tiene fuertes conexiones con la puesta en escena de la Generación X. La película empieza por el ataque de sobredosis de Martín “Hache” (apodado así por “hijo”), y termina con un vídeo que grabó en mensaje de despedida a su padre, cineasta, en que le anuncia que vuelve a Buenos Aires. Sin embargo, aquí los excesos no son el monopolio de la adolescencia, sino que los adultos (Dante, actor y mejor amigo de Martín, y Alicia, su amante) son los que más abusan de las drogas —Alicia acabará matándose con una mezcla de cocaína y pastillas— mientras que Hache niega haber tenido la voluntad de suicidarse pese a la reciente ruptura con su novia. Paradójicamente, es apropiándose de la herramienta de trabajo del padre (la cámara) como Hache logra expresar una identidad propia y diferenciarse de él, pasando dicha identidad por la identificación con Buenos Aires y el rechazo de Madrid:

Madrid, siento como que no pertenezco, como que no formo parte del lugar. Siento que estoy obligado a hacer algo, no sé qué para que la ciudad me acepte. [...] En Buenos Aires me siento aceptado, [...] tengo un lugar para mí, lo sé y no tengo que hacer nada para conseguirlo. [...] Ya no soy un chico, ¿te suena? No sé qué carajo soy. Pero sé que yo soy yo, y que vos sos vos, y no podemos vivir la misma vida. Cuando estoy con vos estoy bien, pero me siento un chico, y necesito saber si puedo vivir solo. Quiero ver si puedo, si tengo los huevos de estar solo. Supongo que estarás esperando que te diga que ya sé qué voy a hacer, que encontré mi vocación... para nada. Sigo igual que siempre, sigo pensando.

Esta secuencia puede dar la impresión de presentar un retrato muy clásico del adolescente en pleno conflicto generacional, o incluso de una anticipación de los “ninis”. Sin embargo, la comparación de esta película con la de Armendáriz nos deja percibir algo común, en la puesta en escena de cuerpos adolescentes en los noventa, que, además de hacer de ellos cuerpos autodestructivos, los convierte en cuerpos espectaculares. Hache nunca se expresa tanto como a través del vídeo, y Carlos a través de éste toma por primera vez una decisión responsable y adulta, como si el propio espectáculo del cuerpo adolescente lo hiciera crecer —como una travesía del espejo—. Extrañamente, el espectáculo audiovisual también será vinculado —y llevado a sus límites— con otro tipo de cuerpos adolescentes finiseculares, los de un cine que oscila entre el *teen movie*, el *thriller* y el fantástico.

4. El *teen movie* terrorífico

4.1. Cuerpos torturados

Será precisamente un jovencísimo director quien introduzca el *teen movie* en el cine español hibridándolo con el *thriller* y el fantástico. Nos referimos evidentemente a las

óperas primas de Alejandro Amenábar, *Tesis* (1996) y *Abre los ojos* (1997). Si bien en este caso los protagonistas parecen más jóvenes que adolescentes, podemos incluirlos en nuestro estudio por varias razones. Primero, tampoco se pueden calificar de adultos en la medida en que no viven independizados: los protagonistas de *Tesis* siguen una carrera universitaria y, de hecho, Ángela (Ana Torrent) vive con sus padres. En cuanto a *Abre los ojos*, si el protagonista, César, es independiente, es por haber heredado una fortuna de sus difuntos padres, pero no le vemos trabajando y tanto su mejor amigo, Pelayo (Fele Martínez) como su novia, Sofía (Penélope Cruz) estudian.

Lo que caracteriza estas películas es el juego que desarrollan sobre algo característico de la adolescencia: la obsesión por la apariencia física. En *Tesis*, la protagonista es testigo, mediante un vídeo encontrado, del crimen y de los actos de tortura llevados a cabo sobre una joven estudiante, y en su investigación sobre este crimen se ve atraída respectivamente por Bosco, el guapo de la facultad (Eduardo Noriega) y exnovio de la desaparecida, y Chema (Fele Martínez), un *geek* que intenta ayudarla a dar con el autor del *snuff movie*. En *Abre los ojos*, César (Eduardo Noriega), tras sufrir un accidente de coche, queda desfigurado y sufre trastornos psicológicos que le llevan a confundir a su novia, Sofía (Penélope Cruz) con la chica que causó su accidente y murió en él, Nuria (Nawja Nimri)¹¹. Si una de dichas películas crea pues un ambiente de *thriller* y la otra uno fantástico con desenlace más propio de la ciencia ficción (apenas) futurista, ambas juegan con los códigos del *teen movie*. *Tesis*, como ya se ha mencionado, juega sobre las atracciones entre adolescentes: no sólo la de Ángela hacia Bosco y la de Chema hacia ella, sino también, en algún momento, la de la hermanita de Ángela hacia Bosco, lo que llevará a ésa a dejarse besar por él para alejar (y proteger) a su hermanita. En cuanto a *Abre los ojos*, desarrolla su trama alrededor de una doble rivalidad amorosa: César le roba a su amigo Pelayo la chica de la que está enamorado (Sofía), lo mismo que ella, involuntariamente, hace respecto a Nuria. Hasta el fatal accidente, sin embargo, no parece generar drama y esta rivalidad podría ser propia de una comedia de situación.

Ese ambiente no impide, en el caso de *Tesis*, que Ángela ponga en peligro su integridad física (acaba secuestrada por Bosco y a punto de ser torturada por él). Y en el caso de *Abre los ojos*, el director juega con los cambios de apariencia, de un plano a otro, de César guapo o desfigurado, y de Sofía y Nuria. El cuerpo adolescente aparece pues como encarnación perfecta del cuerpo cambiante, objeto de metamorfosis; del mismo modo Ángela es a la vez fascinación y rechazo por las imágenes violentas, Chema es a la vez monstruoso y simpático, Bosco atractivo y psicópata. A través de estas investigaciones —la investigación criminal de Ángela y la de César sobre su propia identidad y sus disturbios psíquicos— se expresa también un proceso que no es únicamente iniciático. Más bien parece que los jóvenes protagonistas se complacen en una actitud regresiva.

4.2. De Peter Pan a Dorian Gray

Varios son los críticos y analistas de cine que han estudiado el cine español post-franquista bajo el prisma de una figura literaria, cinematográfica, elevada al mito

¹¹ Nótese el contraste físico entre Nuria, que aparece en la fiesta de cumpleaños de César en un coche rojo, con un vestido, pintalabios y uñas pintadas del mismo color como la típica *femme fatale*, y Sofía, quien lleva en su última aparición un vestido de un blanco angelical, y siendo estudiante de arte dramático, hace actuaciones en la calle vestida y maquillada de Arlequín, es decir con un disfraz asexualado.

y al símbolo psicoanalítico: la de Peter Pan, hablando mediante esta metáfora del complejo de una sociedad incapaz de crecer tras la muerte de un dictador paternalista (Losilla, 2001)¹². Sin embargo, en el caso de dichos cuerpos adolescentes torturados, más bien aparece la sombra de Oscar Wilde. No parece casual que de los tres protagonistas de *Tesis*, los únicos que sobreviven al desenlace sean los dos que no viven relaciones de pareja sino por poderes (Chema grabando a Ángela a escondidas y ella soñando con una relación mortífera con Bosco). Cuando Ángela y Chema se ven atrapados en la oscuridad en los laberínticos sótanos de la Facultad de Ciencias de la Información, éste le cuenta el cuento de la princesa y el enano que aparecerá luego como una velada declaración de su amor y desilusión. En cuanto a *Abre los ojos*, al fin y al cabo, Sofía permanece como la mujer ideal que no se convertirá en pareja ni de César ni de Pelayo, y Nuria como la amante fugaz de César, artífice de su desgracia: como en las reglas de oro del *slasher*, enunciadas paródicamente por *Scream* (Wes Craven, 1996), el sexo parece peligroso. La revelación final sobre el contrato firmado por César para revivir virtualmente y eternamente su pasado feliz (y su belleza obsesivamente comprobada en los espejos de su piso) hacen de él un discípulo de Dorian Gray.

Los protagonistas de las películas híbridas de Amenábar, bajo influencia clara del cine hollywoodiense, parecen pues incapaces de madurar (de asumir a cara descubierta un desengaño amoroso o la simple pérdida de su belleza), encerrados voluntariamente en un tiempo congelado o en cuentos tan terroríficos como atractivos (véase como Ángela se esconde los ojos tras los dedos entreabiertos en el momento de ver el vídeo de tortura). La ambientación de *Tesis* en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid invita a ver esta metáfora como un comentario sobre el mismo cine español, encerrado en la imitación de un modelo hollywoodiense sin edad y que se autocondena a la desilusión respecto a este modelo insuperable. El director pone en boca de Chema algún sarcasmo sobre el aspecto rancio del cine español: cuando los profesores anuncian a los estudiantes que el profesor Figueroa murió viendo una película, Chema masculla “española, seguro”. Sin embargo, también le da al profesor Castro el papel del malo, el que excita los instintos más bajos del público; cuando revela su papel de editor de los *snuff movies*, sus anteriores palabras en clase cobran un nuevo sentido:

El cine es una industria, es dinero. Son cientos y miles de millones invertidos en películas y recaudados en taquilla. Por eso no hay cine en nuestro país. Porque no hay concepto de industria. porque no hay comunicación entre creador y público. Hemos llegado a un momento crítico en que nuestro cine sólo se salvará si es entendido como un fenómeno industrial. Vosotros sois alumnos de imagen. Sois el futuro del cine español. Salvadlo. Ahí fuera está la industria norteamericana dispuesta a pisotearos. Y sólo hay un modo de competir con ella: darle al público lo que quiere ver. No lo olvidéis.

La década siguiente de algún modo dará la razón a este discurso, engendrando una nueva veta que intentará explotar el filón del *slasher* hibridado con el *teen movie* con algunos toques de cultura española. Es el caso, por ejemplo, de *Nadie*

¹² De cierto modo la prolongación de la reflexión de Kinder, Marsha. (1983). “The Children of Franco in the New Spanish Cinema”. *Quarterly review of Film Studies*, vol. 8, n°2, pp. 57-76.

conoce a nadie (Mateo Gil, 1999), *El arte de morir* (Álvaro Fernández Armero, 2000), *School killer* (Carlos Gil, 2001), y *Tuno negro* (Pedro Luis Barbero, Vicente J. Martín, 2001), que además reúnen a muchos actores de la nueva generación (Eduardo Noriega, Fele Martínez, Jordi Mollà), hasta el punto de que una reciente tesis proponía una reflexión sobre el hecho de que en el *slasher* español de entre dos siglos, a través de los mismos intérpretes de eternos adolescentes en series “son las Egerias televisuales de la juventud saludable a las que se asesinan¹³” (Ramos Alquézar, 2015: 308). Llama la atención, sin embargo, que entre todos estos intérpretes de la adolescencia o post-adolescencia (Perriam, 2003: 173-200), muchos ya no lo eran: Juan Diego Botto había cumplido más de veinte años en el momento del estreno de *Historias del Kronen*, Jordi Mollá siete más, y si Eduardo Noriega y Fele Martínez tenían veintitrés y veintiuno en 1996, lo que hacía de ellos verosímiles estudiantes universitarios, Ana Torrent ya tenía treinta. Entre el trío de *Colegas*, todos los actores ya habían cumplido la mayoría de edad. Finalmente, los protagonistas de *Barrio* rondaban los dieciocho y no los quince que aparentaban. A imagen y semejanza del cine norteamericano, el cine español de los años 1982-1998 parece pues evitar la representación frontal de la adolescencia, dejando en un prudente fuera de campo la fase de los trece a los quince años, la que concentra los cambios físicos, y que quizás choque con unos cánones de belleza que exigen cuerpos o idealizados o monstruosos (Davenas, 2013: 22).

A fin de cuentas, el adolescente, cuerpo —y espíritu— en mutación por excelencia, se convierte en *alter ego* de unos cineastas que reflexionan ora sobre el tiempo que les ha tocado vivir, ora sobre el cine de su tiempo. Y la reflexión parece algo desilusionada, dado que el panorama propuesto es el de una adolescencia que nunca lo es. Sea porque los jóvenes descubren que para cumplir sus sueños hace falta dinero, y por ende, trabajo, o sea integrarse en el mundo adulto; sea porque cualquier goce físico viene acompañado de peligros (la sobredosis, el embarazo no deseado, la persecución de un/a psicópata), el cuerpo adolescente del cine español de los años 1982-1998 es un cuerpo melancólico¹⁴, que no disfruta de la edad y la época que le ha tocado.

5. A modo de conclusión: huellas de una adolescencia que nunca fue

A través de este repaso por las figuras adolescentes del cine español de los años 1982-1998, se afirma la persistencia de esta figura en el cine del período, así como sus nuevas variaciones. De los quinquis emergidos en el cine de la Transición, se hereda la imagen de unos delincuentes con causa, grupos de chavales que deambulan por barrios que no han sabido integrarles (de las colmenas del barrio de la Concepción a las oficinas de AZCA o la madrileña “estación fantasma” de Chamberí), dispuestos a dejarse explotar temporalmente pero sólo para mantener su sueño vivo.

¹³ “Au final, c’est les égéries télévisuelles de la jeunesse bien-portante que l’on assassine” (traducción nuestra).

¹⁴ Quizás porque añore una vitalidad de los cuerpos que nunca existió en el cine español (exceptuando el de Almodóvar) e hizo pasar de las marionetas del franquismo a los cuerpos pensantes del cine metafórico, y de esos a los cuerpos virtuales de Amenábar... (Véase al respecto: Losilla, Carlos. (2005). “Contra el cine español. Panorama general al inicio de un nuevo siglo”. *El último cine español en perspectiva*, *Archivos de la Filmoteca*, n°49, pp. 125-145.)

Con respecto a la Generación X, es la generación anterior quien le hace un retrato, en el cual el joven busca los límites de la ciudad (se cuelga de un puente, recorre los túneles a toda prisa y a contramano) y de su cuerpo hasta encontrar su lugar en el mundo, su verdad, mediante la iniciática travesía de un espejo en forma de vídeo.

Del *teen movie* terrorífico, se desprenden figuras de adolescentes encerrados voluntariamente en rompecabezas de nuevas tecnologías, en imágenes congeladas de sí mismos, e incapaces de establecer relaciones de pareja. Sus cuerpos aparecen torturados por sus creadores, como émulos del doctor Frankenstein decepcionados por las criaturas monstruosas del cine español. Éstos últimos deambulan por una ciudad laberinto, que cuanto más moderna parece (de los sótanos de la Universidad Complutense a la Gran Vía y las Torres Kio), más angustiosa se hace. Un poderoso efecto de realidad se desprende, pues, de las películas protagonizadas por cuerpos adolescentes, sea su género realista o no, y quizás venga precisamente de esta fusión que se hace entre el cuerpo adolescente y el cuerpo de la ciudad.

En este sentido, no cabe duda de que el cine protagonizado por adolescentes de los años 1982-1998 cumple, aunque sea inconscientemente, una labor de memoria (fijando la imagen del cuerpo de los actores, del cuerpo social, del cuerpo urbano), e incluso de profeta, anunciando involuntariamente la muerte de la adolescencia. Haciendo del cuerpo adolescente (incluso encarnado por actores post-adolescentes) el protagonista de sus obras, los cineastas han grabado en el imaginario colectivo la imagen de una generación en ruptura, con el supuesto progreso social, con el cine anterior, y hasta con algunos modelos norteamericanos que no dudaron en imitar para mejor subvertir. Una generación que, posiblemente, no sea hoy la que más ocupe la cartelera: dos de los tres intérpretes de *Colegas* tuvieron un trágico destino, los aprendices de actores de *Barrio* han desarrollado con desigual suerte una carrera de actores, Juan Diego Botto, Eduardo Noriega o Fele Martínez, ahora con canas, siguen teniendo papeles destacables, tampoco son las estrellas más *bankable* de su generación, y escasean los estrenos del tan prometedor Alejandro Amenábar¹⁵. Pero una generación que quizás haya dejado una marca profunda en los espectadores adolescentes que, por fin, veían sus preocupaciones reflejadas en la pantalla. Según Juan Sanguino (Sanguino, 2015):

Tesis e Historias del Kronen (1995, Montxo Armendáriz) devolvieron a los jóvenes a las salas donde se proyectaba cine español. Cuando parecía que el drama histórico y la comedia sexual (heredera de los sainetes de las fiestas de pueblo) alienarían para siempre a esa generación de espectadores (la primera que no conoció la dictadura) estas dos películas apelaban directamente a ellos. Los chavales eran por fin personajes dignos de protagonizar películas.

Quizás entre dichos espectadores hubiese algún futuro cineasta de los que últimamente le han dado protagonismo a un nuevo tipo de adolescentes, cuya edad a veces sobrepasa (y mucho) la de lo que se suele considerar como adolescencia: los *mileuristas* (que no ganan más de 1000 euros), los *ninis* (ni estudian ni trabajan) o *nininis* (ni estudian, ni trabajan, ni lo intentan) o los *boomerang kids*, que vuelven a

¹⁵ Lo cual ya es una hazaña para un cineasta cuya generación no siempre llegó a estrenar un segundo largometraje (Sánchez Noriega, 2017: p. 60).

la casa familiar por no poder pagar la hipoteca¹⁶. Quizás el cine esté ahí también para recordarnos que cualquier tiempo es relativo, y que el adolescente sigue siendo el gran fantasma (en todos los sentidos de la palabra) de los cineastas españoles¹⁷, esa edad entre dos edades en la que pasa todo y sin embargo parece que no pasa nada, como resume el cineasta francés Jacques Doillon en una cita recogida y comentada por Olivier Davenas; la edad de una espera indefinida, la edad de todos los posibles:

“Esa edad se corresponde precisamente con un período en que uno se escapa suavemente de los padres. Los momentos importantes del día, no son las horas de clase, ni las en casa de los padres, sino las horas entre los dos: cómo uno va a esperar al otro, acompañarlo, etc.” Aquí Doillon comparte una de las intuiciones fundamentales del *teen movie* americano en que largos pasillos vacíos y silenciosos esperan que suene el timbre y que la vida de los adolescentes por fin empiece. (Davenas, 2013: p. 8)¹⁸

6. Bibliografía

- Berthier, N. (2014). “Entrevista a Fernando León de Aranoa en torno a su película *Barrio*, realizada por Nancy Berthier el martes 21 de noviembre de 2014”. *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, N°7, Printemps 2015, pp. 161-171.
- Calvet, Y. (2005). “Je suis d'ailleurs”. *Figures de l'adolescence. Le Cinéma en rupture(s)*, Éclipses, n°37, 2005 pp. 64-71.
- Davenas, O. (2013). *Teen! Cinéma de l'adolescence*, Montélimar, Les Moutons électriques Éditeur, Collection La Bibliothèque des Miroirs.
- Fous Hernández, S. (2000). “¿Generación X? Spanish Urban Youth Culture at the End of the Century in Mañas's/ Armendáriz's *Historias del Kronen*”, *Romance Studies*, 18.1, pp. 83-98.
- Fous Hernández, S. ; Martínez Expósito, A. (2007). *Live flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*, London/New York, I.B. Tauris.
- Imbert, G. (2015). “Cine quinqué e imaginarios sociales. Cuerpo e identidades de género”. *Área abierta*, Vol. 15, n°3, pp. 57-67, http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n3.48937.
- Losilla, C. (2001). “El año en que Peter Pan intentó crecer. Sobre algunos aspectos del cine español de 2000”. *Bandaparte* n°21, pp. 91-104.
- Parra, R. D. (2012). “El individuo en *Historias del Kronen*. Un personaje atrapado por y en la sociedad urbana española durante los 90”, *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, Volumen 10, número 2, pp. 10-19.
- Perriam, C. (2003). *Stars and masculinity in Spanish Cinema. From Banderas to Bardem*, Oxford University Press.
- Ponga, P. ; Martín, M. Á. ; Torreiro, C. (2002). *Hipótesis de realidad. El cine de Fernando León de Aranoa*, Melilla, Aula de Cine.

¹⁶ Véase al respecto: ÁLVAREZ, Marta, VILLARMEA, Iván. “La Habitación del Hijo. Paisajes Familiares en el Cine Español de la Austeridad”, *Familia(s) en el mundo hispánico contemporáneo, Hispanística XX* (bajo prensa).

¹⁷ O de los cineastas en general, por su carácter imposible de abarcar, “figura sin pasado, sin porvenir y sin ideal. Ausente al mundo.”, Calvet, 2005: pp. 64-71 (traducción nuestra).

¹⁸ Traducción nuestra.

- Quintana, Á. (2005). "Modelos realistas en un tiempo de emergencias de lo político". *Archivos de la Filmoteca*, N°49, pp. 11-31.
- Ramos, Alquézar, S. (2015). *Fantômes, slashers et monstres dans le cinéma fantastique espagnol (1993-2005)*, dir. Jean-Claude Seguin, Université Lumière Lyon 2.
- Sánchez Noriega, J. L. (ed.). (2017). *Trayectorias, ciclos y miradas del cine español (1982-1998)*, Barcelona, Laertes.
- Sanguino, J. (02/10/2015). "Tesis vs Historias del Kronen, ¿Cuál es mejor 20 años después?". *El País*, www.elpais.com (fecha de acceso: 10/08/2018).
- Ulrichs, J.M.; Harris, A. L. (ed). (2003). *GenXegesis. Essays on "Alternative" Youth (Sub) Culture*, The University of Wisconsin Press/Popular Press.
- Villain, M. (2005). "L'image-miroir : entre perte et protection". *Figures de l'adolescence. Le Cinéma en rupture(s)*, Éclipses, n°37, pp. 22-27.