

GLORIA Y RUINA DEL 92: LA “PASTEURIZACIÓN” DE ESPACIOS URBANOS EN *SABOTAJE OLÍMPICO*, DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, Y *GRUPO 7*, DE ALBERTO RODRÍGUEZ

GLORY AND RUIN OF '92: THE “PASTEURIZATION” OF URBAN SPACES IN *SABOTAJE OLÍMPICO* BY MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN AND *GRUPO 7* BY ALBERTO RODRÍGUEZ

FERNANDO SÁNCHEZ LÓPEZ
The Ohio State University
<https://orcid.org/0000-0002-1672-1799>
sanchezlopez.1@osu.edu

Recibido: 01.06.2023

Aceptado: 22.11.2023

RESUMEN: En este trabajo, se busca tender puentes entre la novela negra transicional y el *neo-noir* español mediante la comparación de sus críticas a los acontecimientos acaecidos en el año 1992. Tanto la novela negra de la Transición —que se hace eco del desencanto social posfranquista—, como el cine negro contemporáneo —en diálogo con los efectos de la crisis de 2008 y con la corrupción política— son vehículos pertinentes a la hora de cuestionar las visiones triunfalistas de un año ineludible para comprender los vínculos entre el pasado y el presente del país como fue 1992. Aplicados al contexto español, los conceptos de “urbanización capitalista” de David Harvey, en conjunción con los “deshechos humanos del progreso”, de Zygmunt Bauman, ofrecen un marco esencial para comprender la representación del cambio urbano en las obras objeto de análisis. Por un lado, en *Sabotaje olímpico* (Vázquez Montalbán 1993), el autor habla de lo que él denomina “ciudad pasteurizada”: la eliminación de todo agente patógeno que no encaje en el nuevo diseño urbano barcelonés. Por otro lado, en *Grupo 7* (Rodríguez 2012), observamos de primera mano el mismo proceso de “pasteurización” desde el punto de vista de una corrupta y violenta brigada policial encargada de “limpiar” Sevilla de droga ante la cercana celebración de la Exposición Internacional. El análisis de ambas obras evidencia un fructífero diá-

logo entre disciplinas que incentiva la reflexión alrededor de diferentes modelos nacionales-transnacionales del género negro en España.

PALABRAS CLAVE: 1992, novela negra, neo-noir, *Sabotaje olímpico*, *Grupo 7*

ABSTRACT: In this paper, we seek to build bridges between the transitional noir novel and Spanish neo-noir by comparing their critiques of the events of 1992. Both the noir novel of the Transition —which echoes the post-Franco social disenchantment— and contemporary film noir —in dialogue with the effects of the 2008 crisis and political corruption— are relevant vehicles for questioning the triumphalist visions of 1992, an unavoidable year for understanding the links between the country's past and present. Applied to the Spanish context, David Harvey's concepts of "capitalist urbanization" in conjunction with Zygmunt Bauman's "wasted humans" offer an essential framework for understanding the representation of urban change in the works being analyzed. On the one hand, in *Sabotaje olímpico* (Vázquez Montalbán 1993), the author discusses what he calls the "pasteurized city": the elimination of any pathogenic agent that does not fit into the new urban design of Barcelona. On the other hand, in *Grupo 7* (Rodríguez 2012), we observe firsthand the same process of "pasteurization" from the point of view of a corrupt and violent police brigade in charge of "cleaning" Seville of drugs before the upcoming celebration of the International Exposition. The analysis of both works demonstrates a fruitful dialogue between artistic disciplines that encourages reflection on different national-transnational models of the noir genre in Spain.

Keywords: 1992, Noir Novel, Neo-noir, *Sabotaje olímpico*, *Grupo 7*



1. EL GÉNERO NEGRO EN LA TRANSICIÓN

¿Tiene la novela negra de la Transición algo en común con el cine negro contemporáneo en España? ¿Qué potencialidad crítica se esconde tras sus narrativas genéricas? ¿Comparten preocupaciones respecto al estado español y su gestión de determinados espacios urbanos? ¿Cómo podrían comenzar a trazarse algunas de sus inquietudes comunes? Este trabajo tiene como objeto esencial tender puentes entre ambas formas artísticas en su cuestionamiento de algunos de los procesos que han venido a definir la nación española en el pasado reciente. Concretamente, el ensayo se centrará en cómo *Sabotaje olímpico* (Vázquez Montalbán 1993) y *Grupo 7* (Rodríguez 2012) proponen una visión desmitificadora de las celebraciones del año 1992, en la que se percibe la misma crí-

tica a los macroprocesos que en esos momentos estaban teniendo lugar y a las consecuencias específicas derivadas de la destrucción de determinados barrios y/o el desplazamiento forzoso de agentes incómodos para el discurso oficial. Antes de entrar en el análisis de estas obras, es necesaria una contextualización de la novela negra de la Transición y de lo que aquí se denomina “cine *neo-noir* español”, así como de las diversas claves que explican los acontecimientos de 1992.

1.1. Novela negra de la Transición y cine *neo-noir* español: potencialidad crítica y preocupaciones compartidas

Como en la mayoría de los trabajos que abordan el género negro, la tarea genealógica y taxonómica en torno a estas narrativas se encuentra con numerosos puntos ciegos, disputas historiográficas y ambigüedades conceptuales. Este es un problema que va más allá de fijar y describir los inicios del género, ya que autores como Sánchez Zapatero observan la progresiva inoperancia de la categoría “novela negra” en el mercado español actual, dada la gradual “disolución de sus marcas temáticas, formales y pragmáticas más reconocibles” (2020: 1231). La vuelta atrás no deja de ser problemática, si se tiene en cuenta que uno de los elementos clave de la novela negra es la presencia del crimen, característica que se podría rastrear, por poner un ejemplo, hasta la misma Biblia. Dentro de los numerosos reconocimientos a narradores como Doyle o Poe, este último generalmente considerado padre de un cierto tipo de literatura detectivesca y de misterio (su Auguste Dupin es de 1841), estudiosos como Giardinelli coinciden en que la verdadera novela negra moderna es eminentemente estadounidense, originada “en años de corrupción y libertinaje, Ley Seca, mafias, guerras entre bandas de criminales y [...] La Gran Depresión” (2013: 18).

La escritura de Dashiell Hammett no puede desvincularse de un contexto cultural muy concreto, por lo que la novela negra inaugurada entonces estaría “inserta en la evolución social y política de los Estados Unidos desde los años 20” (Giardinelli 2013: 45). Este hecho suscita preguntas complejas en relación con los límites de la especificidad idiosincrática de la novela negra española —o el cine negro español—, en su falta de referentes y en la negociación de modelos, una problemática que sobrevuela este ensayo y a la que se aludirá posteriormente en la conclusión. Así, pues, existió una dificultad a la hora de integrar al género en la narrativa española como algo más que una importación prestada e impostada, con ejemplos como la escritura de corte detectivesco de Pardo Bazán, conscientemente deudora de Doyle en *La gota de sangre* (1911). Además, para Resina, si bien en la novela negra estadounidense “las instituciones *deben* aparecer corruptas o inoperantes”, la situación en España tras la Guerra Civil sugiere un clima opuesto al que se necesitaría para representar la sociedad en esos términos, ya que, con la represión franquista, “el derecho civil y la verdad demostrable han dejado de ser valores sociales, y el individuo no puede apelar a ellos” (1997: 47). Será en los últimos años del régimen cuando la práctica literaria adscrita al género negro vaya configurándose como propia y funcional —formal

y popularmente—, en un contexto de movilidad social y competición económica que habían sido negadas en las décadas anteriores.

Estas coordenadas temporales coinciden con la paralela solidificación del llamado neopolicial latinoamericano, el cual compartiría la “línea estética dura, sociocrítica, cristalizada en Estados Unidos en la narrativa Pulp de Raymond Chandler y Dashiell Hammet” (Garí Barceló 2019: 347). Precisamente, la palabra “sociocrítica” es clave, ya que el neopolicial latinoamericano surgiría en un contexto sociopolítico muy inestable, posterior al utopismo de finales de los 60 e inmerso en una intensa represión, ante la cual muchos escritores de neopolicial “recelan de los discursos autoritarios” (Noguerol 2006: 26). En consecuencia, el neopolicial —una acepción intercambiable con la de novela negra— podría, en palabras de Taibo II, “poner en crisis las apariencias de las sociedades en que vivimos. Es ameno, tiene gancho y, por su intermedio entramos de lleno en la violencia interna de un estado promotor de la ilegalidad y del crimen” (en Noguerol 2006: 27). Sin la posibilidad de indagar más por cuestiones de espacio y pertinencia, se evidencia un giro en el género negro que “es un fenómeno global con vigencia en el mercado editorial” (Garí Barceló 2019: 348). Este giro estaría caracterizado por una actitud descreída frente a unas instituciones manchadas por diversas fracturas sociales. En el caso de España, la disolución del régimen anterior y el incierto inicio de la andadura democrática son el momento idóneo para la explosión del género.

En consecuencia, será en los años 70 y 80 cuando algunos escritores españoles encuentren en la forma de la novela negra un vehículo que goza del favor del público y se desvincula de la censura previa. De hecho, Resina reflexiona sobre el género negro y su idoneidad a la hora de enfrentarse a la nueva situación social de la Transición:

Un género de estructuras tan claramente míticas como la novela policiaca se impone fácilmente como medio para la reflexión del desencanto que caracteriza el clima cultural de estos años. Según esto, habría una afinidad entre el género y el contenido social que transmite las obras de este periodo, pues una de las funciones del mito consiste en expresar exigencias a la vez que pesimismo respecto a su consecución. (Resina 1997: 57)

En este sentido, algunos de los lugares esenciales de la novela negra, como el crimen y su detección, “son un pretexto para diseccionar el mal y determinar las responsabilidades en el ambiguo clima ideológico de la transición” (Resina 1997: 61). Así, estaríamos ante la consolidación de un género popular como vehículo de algunas de las ansiedades colectivas del momento.

Entre las especificidades de la novela negra, Colmeiro destaca el papel de la figura de corte detectivesco como “personaje móvil con la habilidad de introducirse en los más diversos *milieux* de la sociedad”, lo cual le otorga una capacidad casi voyeurística debido a “la irrupción del ojo crítico en ciertos ambientes y grupos cerrados que normalmente no están al alcance del lector” (1994: 71). El marco de la acción busca cierta verosimilitud en lo que respecta a la representación de espacios o lenguaje coloquial, normalmente relacionados con la in-

mersión en “los bajos fondos de la sociedad”, donde el protagonista antiheroico entra en contacto con “delincuentes, criminales y todo tipo de seres marginales” (Colmeiro 1994: 72). La fracción del mundo representada se presta como escenario propenso a la crítica social, que usualmente atraviesa estamentos sociales mediante un cinismo generalizado.

En este sentido, el contexto transicional español, que tiende a definirse como “desencantado”, se convierte en el abono necesario para el florecimiento de una novela negra autóctona popular y crítica. Varios autores de este período manifiestan una sensibilidad compartida en su objetivo por incidir en algunos de los rincones más incómodos para el estado durante la inmediata Transición: la pervivencia de gran parte del aparato franquista o la creciente corrupción vinculada a la especulación urbanística, entre otros. Algunos de estos escritores son Francisco González Ledesma, Juan Madrid o Jaume Fuster, aunque el más representativo de todos sería Manuel Vázquez Montalbán, principalmente por la invención del carismático detective Pepe Carvalho. De hecho, Colmeiro vincula directamente “el desencanto de la narrativa montalbaniiana [...] con el desencanto de los postulados de la modernidad, la crisis de confianza en los sistemas de representación provocada por la percepción de su agotamiento y fracaso final” (2014: 35). Es decir, la escritura de estos autores, entre el manejo de códigos populares y la pulsión sociocrítica, establece un diálogo con su realidad contextual mediante una presentación de espacios y personajes específica, lo cual, hasta cierto punto, es igualmente reconocible en el cine negro.

De forma similar, el cine negro —o film *noir*— tendría la capacidad de explicitar unas preocupaciones sociales concretas mediante la captación más directa de algunos de los espacios urbanos aludidos en su contraparte literaria. Como dice Dimendberg, “su narración fragmentada está en sintonía con la violenta fragmentación de los tiempos y espacios de la modernidad tardía” (2004: 6),¹ además de configurar universos repletos de personajes y lugares problemáticos que versan sobre acosados individuos de clase obrera y delincuentes de poca monta hasta sórdidos locales de apuestas, destartalados barrios urbanos y amenazadores rascacielos. Respecto a la sensibilidad común del género en su representación espacial, el propio Dimendberg afirma lo siguiente:

El cine negro está impregnado de una nostalgia y añoranza de las viejas formas urbanas, combinadas con el miedo a nuevas realidades urbanas alienantes. La pérdida del espacio público, la homogeneización de la vida cotidiana, la intensificación de la vigilancia y la erradicación de barrios antiguos por proyectos de renovación y reurbanización rara vez están ausentes de estas películas. (Dimendberg 2004: 7)

Como se viene adelantando, se hace evidente la existencia de una conciencia crítica de las transformaciones sociales vía interacción con los espacios urbanos y la sensación de desasosiego e incertidumbre que esta desenmascara, algo esencial en las obras que se analizarán más adelante, las cuales se hacen eco de procesos

¹ Todas las traducciones han sido realizadas por el autor de este trabajo.

específicos que estaban teniendo lugar en el territorio español, tanto desde el aparataje novelístico como cinematográfico.

Para académicos como Davies, “el thriller” —a modo de macrogénero que aglutinaría lo *noir*— “implica la puesta en peligro de un orden social nacional que se sustenta en la ley” (2012: 85), ya que muestra las grietas de un supuesto estado de derecho donde las normas se desvían a placer de unos pocos. El cine negro, si bien tiene sus propias convenciones que juegan en contra de un realismo documental, conservaría la “voluntad de crónica” que le permite dialogar disidentemente con los “procesos de desarrollo y transformación de las sociedades” (Sánchez Zapatero y Marcos Ramos 2014: 8). En consecuencia, el cine negro ocuparía un lugar privilegiado respecto a “la posibilidad de descubrir los vínculos que relacionan las imágenes cinematográficas con otras formas de pensamiento características de la modernidad” (Herrero 2007: 146), como el inseparable nexo entre las reconfiguraciones del orden estatal, su impacto en el paisaje urbano y los efectos individuales que esto causa.

Así, pues, si bien Dimendberg teoriza sobre el cine negro clásico estadounidense, las mismas preocupaciones son extrapolables al *neo-noir* español —o cine negro contemporáneo—, sobre el que varios autores han reflexionado en lo que respecta al potencial crítico de la representación de paisajes urbanos problemáticos en un contexto de crisis. Según Sánchez Zapatero y Marcos Ramos, cerca del fin de milenio se va a comenzar a producir un cine negro español renovado que va a cumplir una función parecida a la de la novela negra de la Transición:

A partir de la década de 1990 parece detectarse un mayor interés de los directores nacionales por utilizar el cine negro como vehículo para establecer miradas críticas sobre la realidad circundante y denunciar las diferentes formas, tanto directas como latentes, a través de las que la violencia se manifiesta en la realidad actual. (Sánchez Zapatero y Ramon 2014: 7)

Al igual que la novela negra va a echarse a sus espaldas la tarea de documentar una Transición bastante menos luminosa que la enarbolada por el discurso público, el cine *neo-noir* español va a fijar su mirada en “ciertos procesos sociales, culturales y urbanos significativos de la España de fin de milenio en el marco de las cambiantes y complejas relaciones entre lo mundial y lo local” (Herrero 2007: 137).

La intencionalidad del *neo-noir* español no tiende a desvanecerse con los años, sino todo lo contrario, ya que, tras la crisis económica de 2008, se va a producir un aumento de este tipo de cintas, además de la llegada y consolidación de nuevos directores que manejan códigos similares. Por ejemplo, podrían destacarse al veterano Enrique Urbizu con su *No habrá paz para los malvados* (2011), Daniel Calparsoro y *Cien años de perdón* (2016), Rodrigo Sorogoyen con *Que Dios nos perdone* (2016) o *El reino* (2018), de Alberto Rodríguez, de quien se hablará más adelante. Todos estos cineastas “han utilizado la ciudad española como representación del estado actual del país en términos de política, economía y sociedad” (Herrera Gil 2018: 641). La lógica de la representación urbana

está íntimamente relacionada con la vocación inmersiva en los bajos fondos de la novela negra, en tanto en cuanto “podemos ver el reflejo de los contrastes sociales, adquiriendo así relevancia la idea de ‘enfrentar’ la ciudad visible y la ciudad invisible o no-ciudad” (Herrera Gil 2018: 642).

Podría hablarse, en consecuencia, de una continuidad estético-ideológica entre el cine *neo-noir* español y la novela transicional, si se consideran, por un lado, sus especificidades genéricas compartidas, que negocian modelos extranjeros con una idiosincrasia propia, y, por otro, la utilización de esas mismas especificidades para arrojar luz sobre algunos debates de gran calado social. De todos los ejemplos concretos que podrían seleccionarse, resulta especialmente pertinente centrarse en el acercamiento al año 1992 por ambos medios. La crítica a este año tanto desde un escritor emblemático de la novela negra de la Transición como Vázquez Montalbán como desde uno de los directores españoles contemporáneos más reconocidos como Alberto Rodríguez suscita más preguntas: ¿Por qué este año? ¿Es 1992 una bisagra entre la España del pasado y la España actual?

1.2. Una larga Transición: urbanización capitalista y construcción del orden

Tras la muerte de Franco y la apertura democrática, en palabras de Vázquez Montalbán, “llegó a España la ofensiva cultural neoliberal desacreditadora de la dialéctica y de la crítica, y legitimadora de la fatalidad intrínseca de la realidad y la internacionalización capitalista del sentido de la historia y de la cultura” (en Echevarría 2012: 33). Esta especie de globalización financiera de la que habla Montalbán tiende a vincularse no solo al proceso transicional de los 70, sino también a “la incorporación de la economía española en el capitalismo internacional en la década de los 60” (Vilarós 2018: 19), aún en el régimen franquista. Por tanto, la Transición española, si bien tiende a periodizarse en torno a los años más cercanos a la muerte del dictador, es para muchos una etapa en cierto sentido extendida hacia atrás y hacia delante en el tiempo. Para Vilarós, por ejemplo, “la Transición se cierra hacia 1992-1993. En 1992, sin saberlo y con gran ilusión, Barcelona se reinventa con su preciosa Olimpiada como ciudad-mercancía” (2018: 30), un razonamiento con el que se coincide en este ensayo.

En consecuencia, el año 1992 se convertiría en la culminación simbólica de “las nuevas exigencias de recomposición y reubicación política, económica y cultural de España en Europa” (Vilarós 2018: 51), situando al país en el mapa global; una posición que encuentra sugerentes paralelismos con las teorizaciones generales de Harvey sobre la condición del estado en la posmodernidad:

El Estado se encuentra ahora en una posición mucho más problemática. Se le pide que regule las actividades del capital corporativo en aras del interés nacional al mismo tiempo que se le obliga, también en aras del interés nacional, a crear un “buen clima empresarial” que actúe como incentivo para el capital financiero transnacional y mundial. (Harvey 1989: 170)

Estas condiciones se cimentan a lo largo de las décadas de los 60, 70 y 80, para finalmente solidificarse en los 90, década que terminaría por convertirse en la antesala de la burbuja inmobiliaria que daría paso a la crisis de 2008. Es por ello por lo que las celebraciones de 1992, ya sean las Olimpiadas barcelonesas o la Expo sevillana, funcionan a modo de hito histórico en un doble sentido, con un reverso oscuro a través del cual *Sabotaje olímpico* y *Grupo 7* ponen el foco sobre el nuevo orden estatal y sus consecuencias.

Como explica Isidro López, para España, el nuevo orden al que el país se está adhiriendo va a conllevar la desarticulación de "cualquier industria que pudiera competir con los intereses de Francia y Alemania" y, por tanto, va a generar amplios procesos de privatización (2012: 86). A cambio, la Unión Europea "se comprometía a convertir a España en un gigantesco mercado inmobiliario y de consumo" (López 2012: 86), muy vinculado al turismo. La gran inyección de capital sería escenificada simbólicamente a través de las celebraciones del 92, por lo que "estos dos macroeventos adelantaban los factores de lo que sería el siguiente ciclo de consensos económicos y sociales, la burbuja inmobiliaria" (López 2012: 86). Para entender este proceso específico dentro de los movimientos generales del capitalismo, las ideas de Harvey sobre urbanización capitalista son esenciales, ya que sugieren que el crecimiento trepidante de la construcción está íntimamente ligado a las crisis periódicas del sistema.

La acumulación de capital produciría tensiones que, al menos temporalmente, podrían ser redirigidas hacia la urbanización como vía de escape para el excedente. Sin embargo, Harvey apunta que

... cada una de las crisis mundiales del capitalismo fue precedida por un movimiento masivo de capital hacia inversiones a largo plazo en el entorno de la construcción, como una especie de última esperanza para encontrar usos productivos para el capital en rápida sobreacumulación. (Harvey 1985: 20)

Esta sugerente teoría, "ha demostrado ser inmensamente influyente, pero los intentos de fundamentarla empíricamente han sido sorprendentemente escasos" (Christophers 2011: 1359). Por ello, el autor trata de probar en su artículo cómo se produjo una movilización de capital hacia el entorno de la construcción en el Reino Unido "en los años que precedieron a la crisis económica de 2008" (2011: 1348). Si bien Christophers considera muy complejo encontrar pruebas de la sobreacumulación de capital, es consecuente afirmar que "los periodos de urbanización intensificada pueden vincularse, en algunos casos, a tendencias incipientes de crisis económica" (2011: 1348), como evidenciaría también el contexto español al que nos referimos en las líneas anteriores, un extendido proceso en el tiempo en el que se combina la apertura a los mercados internacionales, la desindustrialización y la terciarización de la economía previa al *boom* de la construcción.

Sea como fuere, la decisión a la hora de en qué invertir o no invertir se tomaría únicamente en relación "con las necesidades del capital y no tiene nada que ver con las necesidades reales de las personas, que inevitablemente quedan desatendidas" (Harvey 1985: 12). Por lo tanto, la construcción del nuevo orden,

fuertemente atravesado por la urbanización, se ejecuta sin el consentimiento de la ciudadanía, parte de la cual se verá muy afectada o incluso despreciada por ese mismo orden naciente. Como dice Bauman, el progreso económico y la construcción de un nuevo orden inevitablemente "tacha a algunas partes de la población existente como 'fuera de lugar', 'inadecuadas' o 'indeseables'" (2004: 5). El sociólogo destaca las vicisitudes de la Generación X, la cual pugna por sobrevivir y ser productiva en unas sociedades modernas ahora caracterizadas por el énfasis no tanto en la producción, como en el consumo. El desempleo, que convertía al individuo en inservible y, por tanto, "fuera de lugar", aún ofrecía una posibilidad de regreso al cauce de la utilidad social. No obstante, para Bauman, "en la sociedad de consumidores no caben los consumidores defectuosos, incompletos e irrealizados" (2004: 14), por lo que aquellos agentes "indeseables" se convierten, verdaderamente, en residuo humano incómodo para el orden social. Emplazado en la época de inicios de milenio, Bauman hace énfasis en cómo "los refugiados, los desplazados, los solicitantes de asilo, los emigrantes, los sin papeles, son los residuos de la globalización" (2004: 58). Como se verá, su conceptualización es fácilmente aplicable al contexto particular español.

Además, las ideas de Bauman son cómodamente afines a las nociones de pureza y suciedad que conceptualizó con anterioridad la antropóloga Mary Douglas, quien establece que

... [l]as ideas relativas a separar, purificar, demarcar y castigar las transgresiones tienen como función principal imponer un sistema a una experiencia inherentemente desordenada. Solo exagerando la diferencia entre dentro y fuera, sobre y debajo, masculino y femenino, con y contra, se crea una apariencia de orden. (Douglas 1966: 4)

Aquellos agentes vinculados al desorden/suciedad serían una parte de la población considerada víctima colateral del progreso moderno y, en consecuencia, estos se convertirían en "seres humanos desechados", "personas que no encajan en la forma diseñada ni pueden encajar en ella" (Bauman 2004: 30). Esta misma lógica es la que se da en los albores de 1992 en España y es explicitada por Montalbán como la "pasteurización" figurativa de parte de la ciudad, es decir, el proceso de eliminación de bacterias y patógenos de ciertos líquidos, ahora aplicado a ambientes e individuos específicos que no encajan en una imagen urbana supuestamente saludable.

El concepto de pasteurización que pone en marcha Montalbán, dialogando con las ideas de Bauman y Harvey dentro del contexto de 1992, permite trazar un marco coherente a través del cual se analizarán a continuación *Sabotaje olímpico* y *Grupo 7*, obras en las que se hallan numerosos paralelismos en torno a ambientes urbanos específicos que deben ser "desinfectados" para consolidar el nuevo orden de España. La elección de estos dos casos de estudio, como se adelantaba en la primera sección, responde a la búsqueda de vínculos entre la variante literaria del género negro transicional y la cinematográfica actual *neo-noir*. Por eso, se descartaría otro tipo de obras españolas que emplazan sus universos diegéticos en 1992 pero carecen de determinados rasgos genéricos

o se han gestado en diferentes etapas que no encajan cronológicamente en las aquí descritas —de finales de los 70 a inicios de los 90 en la novela negra; de finales de los 2000 a 2020 en el *neo-noir*, aproximadamente. En este sentido, se opta por una metodología cualitativa del contenido de ambos casos de estudio en su diálogo con los marcos teóricos que se han establecido hasta este punto: género negro “nacional”, el año 1992 como bisagra entre una transición tardía y la inauguración de la España contemporánea, pulsión sociocrítica en diálogo con los procesos monumentales y de reurbanización de esos años a partir de ciertos rasgos formales de las obras.

2. SABOTAJE OLÍMPICO: DEL BARRIO CHINO AL RAVAL, UN PROCESO DE “PASTEURIZACIÓN”

Los procesos que están aludiéndose aquí impactaron sobre todo en la ciudad de Barcelona, la cual, según Delgado Ruiz, ha sido convertida en “un artículo de consumo con una sociedad humana dentro” (2007: 11). A este respecto, Resina concuerda con que la capital catalana ha ido perdiendo su identidad para acabar dando paso a una “población fragmentada que se unifica vagamente a través del consumo de la imagen de la ciudad” (2008: 240). Para explicar esta progresiva transformación, habría que atender a cada uno de los megaeventos celebrados en la ciudad a lo largo del siglo xx, los cuales habrían tenido “menos que ver sobre los eventos en sí mismos y más sobre el impacto a largo plazo que tendrían en la configuración física y la imagen pública de la ciudad” (Resina 2008: 235). De entre todos, las Olimpiadas de 1992 supondrían el inicio de ambiciosas operaciones urbanísticas y la incursión de grandes inmobiliarias, bancos, etc., que pondrían a Barcelona en línea con “los imperativos de las dinámicas de mundialización capitalista” (Delgado Ruiz 2007: 34), descritos en el apartado anterior.

Ahora bien, bajo la fachada de las monumentales celebraciones, de la inyección de capital y de la remodelación de la ciudad, se esconde una realidad significativamente incómoda. Así lo expresa Delgado Ruiz, quien propone cómo bajo esta “Barcelona-espectáculo”, hay una urbe ejemplo de

... cómo la autopromoción municipal y los elogios de las revistas internacionales de arquitectura solo son posibles escamoteando la otra cara de la moneda, el reverso oscuro de la grandilocuencia oficial [...]. Y ahí están los desahucios masivos, la destrucción de barrios enteros que se han considerado “obsoletos”, el aumento de los niveles de miseria y de exclusión, las batidas policiales contra inmigrantes sin papeles, la represión contra los ingobernables... (Delgado Ruiz 2007: 14; énfasis añadido)

Esta reflexión es el perfecto punto de partida para analizar cómo Vázquez Montalbán se acercará a los eventos del 92 en la Barcelona olímpica. Hay que tener en cuenta que el famoso escritor de novela negra tiene reservado un lugar especial a la capital catalana, ambiente por el que su detective Pepe Carvalho navega y en el que “el paisaje urbano de las casas, el trazado de las calles y la configuración de los barrios son un permanente recordatorio de una memoria

histórica colectiva basada en la resistencia y supervivencia de una ciudad reiteradamente vencida” (Colmeiro 2014: 167). Es entendible, pues, que la radical transformación que viene de la mano de los juegos olímpicos vaya a ser objeto del ojo cínico de Carvalho.

Si bien el auge y consolidación del detective montalbaniano se atribuye a la temprana Transición, su serie de novelas se extiende en el tiempo y, a partir de los 90 e inicios de milenio, acaba por examinar “la imparable globalización de Barcelona, recurriendo a la imagen de la reconstrucción de la ciudad como metáfora de los cambios acaecidos [...], intensificados desde la entrada de España en organizaciones supranacionales” (Colmeiro 2014: 236). *Sabotaje olímpico* va a ser claro ejemplo de ello, pero no el único, si se piensa en una de sus novelas posteriores como *El hombre de mi vida* (Vázquez Montalbán 2000), en la que el tono casi elegíaco de Carvalho da fe de la solidificación de los procesos globalizadores y de su propia confusión e inadaptación a los nuevos tiempos. En uno de los siempre importantes paseos, el detective reflexiona sobre los cambios que percibe en el paisaje urbano, “en un deseo de releer la ciudad, de reconciliarse con *la voluntad de Barcelona de convertirse en una ciudad pasteurizada* y en olor a gamba de las frituras que salían de la metástasis de los restaurantes de la Vila Olímpica” (Vázquez Montalbán 2000: 32; énfasis añadido). El uso de la “pasteurización”, como es evidente, se convierte en lugar común a la luz de “los efectos devastadores de la globalización” (Colmeiro 2014: 234) que se traducen más visiblemente en la remodelación de ciertos espacios urbanos y la dislocación de sus habitantes.

Sabotaje olímpico va a combinar su emplazamiento temporal en plenas Olimpiadas —y las intrigas que ello conlleva— con la simultánea desmantelación de parte de Barcelona, lo que convierte a ambos procesos en inseparables e interdependientes. La escritura de Vázquez Montalbán en esta obra evidencia un proceso de alejamiento de las convenciones realistas atribuidas a la novela negra que evoluciona a lo largo de las décadas de la serie Carvalho y que está íntimamente ligado a una actitud posmoderna relacionada con la disolución de lugares reconocibles y el desamparo que crea en el detective. Así, la aventura olímpica de Carvalho “representa un auténtico sabotaje de las convenciones realistas de la novela policial” (Colmeiro 2014: 238), teniendo en cuenta que el relato parte de una premisa disparatada en la que el detective es contratado forzosamente por el gobierno español para investigar un posible sabotaje a las Olimpiadas barcelonesas. En el desarrollo de la trama se acumulan misterios y conspiraciones absurdas que sirven como comentario general en contra de “la farsa olímpica”. No obstante, lo más significativo ocurre alrededor del megaevento y no escapa a la mirada de Pepe Carvalho.

Si bien *Sabotaje olímpico* tiene una vocación caricaturesca de la realidad en su vínculo con los lugares comunes del género negro, hay algo que se mantiene: la mirada siempre analítica y descreída del detective protagonista. Vázquez Montalbán utiliza a su personaje investigador como vehículo “de exploración crítica de los cambios de la sociedad española” (Colmeiro 2014: 146), al estilo cronista que se ha venido describiendo al inicio, tanto en la novela como en el

cine negro. En este caso, Carvalho será testigo privilegiado de las consecuencias olímpicas, solo que, mientras en otras ocasiones él mismo elige qué casos aceptar y cuáles no, en *Sabotaje olímpico* el detective se ve obligado a ser partícipe de una u otra forma. Este hecho, a priori insignificante, hace plantearse la noción lefebvriana del “derecho a la ciudad”, que es recuperada por Harvey y puesta en común con las consecuencias de la urbanización capitalista.

Según este último, hoy en día el derecho a la ciudad “está estrechamente circunscrito, en la mayoría de los casos en manos de una pequeña élite política y económica que está en posición de moldear la ciudad cada vez más según sus necesidades particulares” (2013: 24). La ciudadanía barcelonesa, sin voz ni voto ante los procesos que se desarrollan ante sus ojos, presencia la remodelación de la urbe, y Carvalho reflexiona sobre las consecuencias futuras del evento. Así, este elucubra ácidamente sobre cómo “los enemigos políticos del alcalde preparaban las cuentas que iban a demostrar el despilfarro sin precedentes que haría de los ciudadanos, de sus hijos y de los hijos de sus hijos deudores externos e internos hasta bien entrado el siglo xxi” (Vázquez Montalbán 1993: 324). No obstante, va a ser en el reclutamiento forzoso del detective donde se evidencia más claramente la imposibilidad del individuo a la hora de posicionarse frente a un evento que condicionará los espacios que habita.

Frente a la euforia generalizada en el discurso público, Pepe Carvalho decide encerrarse en su casa durante el transcurso de los juegos, ya que rechaza las convocatorias olímpicas porque las considera “juergas extradeportivas que se resuelven en excelentes negocios urbanísticos y mediáticos” (Vázquez Montalbán 1993: 24-25). El protagonista, plenamente consciente de lo que las olimpiadas supondrán a la ciudad, elige la no-participación, una conducta coherente con su típico cinismo. Sin embargo, “no había comprendido la trastienda fascista del lema olímpico ‘Lo importante es participar’, consigna del Gran Hermano democrático y benefactor” (Vázquez Montalbán 1993: 31), por lo que su tranquilo desapego no durará mucho. Tras estas reflexiones, el detective escuchará un ruido y su puerta principal se quebrará debido “a una patada de bota militar y el orificio abierto en el contraplacado fue agrandado por una colección completa de botas militares hasta dejar espacio suficiente para que la casa de Carvalho fuera invadida por toda clase de cuerpos represivos” (Vázquez Montalbán 1993: 35). El gobierno español entra literalmente en el hogar del detective para demandar sus servicios. No solo el ciudadano no tendría el derecho a decidir democráticamente sobre lo que acontece en su ciudad, sino que también se evidencia cómo la no-participación no es una posibilidad: el supuesto progreso y el nuevo orden que se gesta no escapan a nadie.

Este nuevo orden solo puede prosperar mediante la sustitución de lo ya existente, “se crea en el curso de una disociación meticulosa y despiadada entre el producto deseado y todo lo demás que se interpone en su camino” (Bauman 2004: 21). Al aplicar esta lógica al espacio urbano se hablaría de una “destrucción creativa” mediante la cual el paisaje redundante/anticuado/incómodo debe demolerse para reemplazarlo por un paisaje esencial/temporáneo/conveniente. Ahora bien, según Harvey, la destrucción creativa “casi siempre tiene una

dimensión de clase, ya que suelen ser los pobres, los desfavorecidos y los marginados del poder político los que sufren en primer lugar este proceso” (2013: 16), algo a lo que ya apuntaba Bauman. En consecuencia, uno de los principales damnificados de lo que está ocurriendo en Barcelona será el Barrio Chino y sus habitantes. Si bien hoy en día el conocido como el barrio de El Raval ofrece numerosas ofertas turísticas y culturales —como resultado de las intervenciones en los años 90—, en *Sabotaje olímpico* Carvalho narra la forzosa disolución del imaginario social anterior que vincula con su infancia.

Para el detective, Barcelona en su totalidad había sido “ocupada”, algo insoportable por las consecuencias de dicha ocupación, el hecho de que “la ciudad se ha hecho la cirugía estética y de su rostro han desaparecido importantes arrugas de su pasado” (Vázquez Montalbán 1993: 13). Sin embargo, será especialmente dolorosa la ruina del Barrio Chino, ya que este “ocupa un lugar preferente en la serie Carvalho como en el imaginario cultural de la ciudad”, por lo que, en última instancia, su destrucción creativa “funciona como metáfora literaria de la transformación de Barcelona en la era global, y la implantación del neoliberalismo” (Colmeiro 2014: 240). A modo de resumen, Carvalho describe la borradura forzosa del barrio y el desplazamiento de los residentes incómodos para el nuevo orden en el siguiente fragmento que se reproduce a continuación:

El barrio había sido pasteurizado. La piqueta había empezado a derribar manzanas enteras y las putas perdidas sin collar se habían quedado sin fachadas en las que apoyar el culo en las largas esperas de clientes disminuidos económicos y psicológicos. Las putas más viejas fueron incitadas a reconvertirse por el procedimiento de matricularse en la Universidad Pompeu Fabra o irse de vacaciones, y los bares más cutres, una de dos, o clausurados o reconvertidos en *boutiques* de filosofía [...] dado que buena parte de las instalaciones de la nueva Universidad se ubicarían en lo que habían sido ingles de la ciudad. Convenía que el mirón olímpico no se llevara de Barcelona la imagen de sexo con varices y desodorantes insuficientes. Era como recorrer un barrio condenado a la piqueta y al no ser, y desde esta melancolía no le costó demasiado a Carvalho penetrar en la zozobra... (Vázquez Montalbán 1993: 147-149)

En el mordaz estilo del escritor/detective se pueden observar varios puntos clave de los procesos aquí descritos. Primero, el uso de la pasteurización como símil de aquellos “seres humanos desechados” mencionados por Bauman, la eliminación de los agentes patógenos de un lugar concreto con el objetivo de convertirlo en apto para el consumo. Segundo, la obligada sustitución de espacios, considerando que “el objetivo del diseño es dejar más espacio para ‘lo bueno’ y menos espacio, o ninguno, para ‘lo malo’. Es lo bueno lo que hace que lo malo sea lo que es: malo. Lo ‘malo’ es el desperdicio de la innovación” (Bauman 2004: 29). En este sentido, Vázquez Montalbán deja entrever cómo aquellas prostitutas y los establecimientos antiguos simplemente tienen que marcharse de allí sin ninguna alternativa real frente a las nuevas instalaciones de la zona. La destrucción creativa del barrio tiene una finalidad clara, que el “mirón olímpico” se sienta cómodo, es decir, que aquel individuo/organismo que llega a la ciudad sopesa la opción de dejar allí su capital económico.

3. GRUPO 7: SEVILLA Y LA EXPO DEL 92 A TRAVÉS DE LOS OJOS DE ALBERTO RODRÍGUEZ

Aunque Delgado Ruiz describe minuciosamente las formas en las que Barcelona se habría convertido en un artículo de consumo, advierte en su trabajo que tal fenómeno “afecta a otras ciudades del mundo”, y que todas ellas atraviesan los mismos procesos de “recalificaciones masivas al servicio de los intereses de las grandes corporaciones multinacionales”, que acaban por convertirse en “su propia caricatura o su parodia” y que durante este desarrollo se tornan “en grandes máquinas de excluir y expulsar a cualquier habitante o forastero considerado insolvente” (2007: 11). Al sopesar todos estos elementos, se podría reflexionar sobre si Sevilla ha sido una pieza más del engranaje globalizador. Según Díaz Parra, la capital andaluza es, efectivamente, “un caso notable de proceso de producción del espacio como mercancía-lugar, espacio de placer, espacio consumible, pero no espacio productivo” (2016: 217), en línea con otras ciudades del sur de Europa. De hecho, el autor considera que este es el proyecto del urbanismo posmoderno, en tanto en cuanto ciudades como Sevilla desarrollan fórmulas de dependencia, que, aunque implican el “depósito de capitales sobrantes de los principales centros productivos”, se basan puramente en el ocio y el turismo, siendo “el signo de un neocolonialismo europeo interno” (Díaz Parra 2016: 217). La señal inicial de la valorización de Sevilla como mercancía-lugar habría de situarse en las exposiciones del año 29 y del año 92, cuyas grandes actuaciones ordenadoras del espacio urbano escondían los mismos objetivos de “publicitación de la ciudad como producto de consumo y la creación de trabajo y plusvalía en el sector de la construcción y del turismo” (Díaz Parra 2016: 210). Conviene, pues, detenerse en el funcionamiento y los efectos de la última de ellas: la Exposición Universal de 1992.

Como dice Harvey, “la Exposición se situó conscientemente entre un futuro marcado por la proximidad del milenio y el quinto centenario del viaje de Colón al Nuevo Mundo en 1492” (1996: 22), por lo que había una evidente agenda vinculada a las preocupaciones del gobierno español: por un lado, su apertura final a los mercados internacionales; por otro, un gesto de orgullo ambivalente en la conmemoración de su supuesto pasado imperial glorioso. La configuración de la Expo se compondría de la mezcla entre presentaciones de “organizaciones internacionales y empresas participantes” y “extravagantes muestras arquitectónicas” construidas por el país anfitrión, que “perdurarán en la conciencia pública mucho más allá del breve periodo de exposición” (Harvey 1996: 21). No obstante, detrás de las expresiones monumentalistas de la Expo, al igual que con las olimpiadas barcelonesas, se esconden realidades menos celebratorias. Así pues, Sevilla en sí se deja de lado y, por ejemplo, “a partir del final de la Expo 92 nuevos núcleos chabolistas [aparecen] y algunos de los que ya estaban presentes en su territorio [aumentan] en su población o se estancarán en la marginalidad” (Bonnal y Jiménez Torres 2021: 45). Si en *Sabotaje olímpico* Vázquez Montalbán utilizaba el megaevento como excusa para desvelar la destrucción creativa y pasteurización del Barrio Chino, Alberto Rodríguez va a arrojar luz sobre lo que ocultaba la trastienda de la Expo de Sevilla en *Grupo 7*.

El cine del director sevillano se ha calificado generalmente casi como una contra-crónica de la historia de la Transición, ya que sus historias han puesto la vista en el pasado español y lo han cuestionado. Contra-crónica, también, por el formato elegido para la revisión, en su mayoría narrativas genéricas vinculadas a lo *neo-noir*, es decir, al igual que Vázquez Montalbán, utilizando géneros populares como vehículo sociocrítico. Así, pues, se pueden encontrar ejemplos muy recientes como *Modelo 77* (2022), sobre la prisión barcelonesa durante la Ley de Amnistía, *El hombre de las mil caras* (2016), sobre el exagente secreto Francisco Paesa, o *La isla mínima* (2014), sobre unos asesinatos en un lugar recóndito de Andalucía durante el momento crítico de la Transición. Sin embargo, en 2012 Rodríguez estrena *Grupo 7*, que va a seguir a una brigada policial especial, inspirada en algunos hechos reales de esos años. La brigada se destina a limpiar las calles de droga para convertir Sevilla en una ciudad presentable de cara a la Exposición Universal. De este modo, frente a “la ciudad que interesaba mostrar al mundo transmitiendo modernidad y poder económico con unas infraestructuras adaptadas a los nuevos tiempos”, se estaría ante un ejemplo más del género negro en su impulso por revelar la “ciudad no visible” (Herrera Gil 2018: 643), en este caso a través de los excesos de cuatro policías previa celebración de la Expo’92.

En los años 80 se solidifica en España un problema social y un discurso público a su alrededor: las drogas. Tras la entrada masiva de nuevos estupefacientes ilegales, las tasas de drogodependientes subieron considerablemente, lo cual generó un gran alarmismo social vinculado a la inseguridad y el crimen que la situación alimentaba. Con la llegada de la heroína, “entre 1981 y 1985 [...] entraron individuos provenientes de los sectores marginales de la sociedad [...] por su atracción como mercado fuera de la ley ya constituido” (Romaní 2010: 94). Esto consolidó la identificación entre la heroína con la marginación y, consecuentemente, entre las drogas en general con esa misma marginación. Para atajar el problema, las instituciones plantearon una guerra contra las drogas, no exenta de contradicciones, ya que dicha guerra era “solo para algunas de ellas y no para otras” y, “en realidad, esta guerra acaba afectando a ciertos productores y consumidores, pero no a muchos otros” (Romaní 2010: 88). Como resultado de esta guerra y del discurso alarmista y patologizante que la rodeaba, la figura del drogadicto —o *yonki*— a veces desempeñó “con mucha eficacia el rol social del chivo expiatorio” (Romaní 2010: 85), ya que atajar la drogadicción desviaba la atención de otros procesos que estaban configurándose.

Grupo 7 muestra precisamente la patologización de estos individuos, puesto que, como puede leerse en uno de los primeros intertítulos de la película: “La ciudad se prepara para ser escaparate del mundo en la exposición universal de 1992” (Rodríguez 2012: 00:00:57). Tal y como indica la palabra “escaparate”, hay una lógica de visibilidad comercial que recuerda a la necesidad de contentar al “mirón olímpico” en la novela de Montalbán, siendo esencial, en este caso, mostrar una Sevilla muy particular. En consecuencia, la pasteurización evidenciada en *Grupo 7* es indisociable de una lógica de limpieza del centro sevillano, de las drogas y de sus marginalizados usuarios, que han de ser apartados de las

miradas internacionales. Al igual que el derecho a la ciudad resultaba una imposibilidad para Carvalho y los habitantes del Barrio Chino, en *Grupo 7* se establece una sarcástica y dolorosa dicotomía. Por un lado, la brigada policial va a desplazar, literalmente, a estos “seres humanos desechados”, llevándolos a las afueras de la ciudad e incluso despojándolos de sus ropas humillantemente (imagen 1). Por otro lado, Rodríguez mostrará un plano en el que puede verse uno de los carteles de la Expo que dice “una exposición de todos” (imagen 2), señalando una vez más la distancia entre el discurso oficial y la realidad entre bambalinas.



Imagen 1: “No os quiero volver a ver por el centro”



Imagen 2: Una exposición de todos

La película está comprometida a mostrar algunos lugares emblemáticos del centro, como el puente de Triana, en un impulso realista por documentar todos los lugares por los que transitan estos policías en sus desmedidas acciones. De hecho, si bien en un principio la misión del grupo 7 de policía es encargarse del problema de la droga en el centro de Sevilla, su ambición comienza a extenderse hacia la periferia urbana, por lo que podrán identificarse espacios reales desde la Plaza de Veragua hasta las 3000 Viviendas. Ya sea centro o periferia, la brigada policial que, como se comentara un poco más adelante, prácticamente tiene carta blanca, utilizará todo tipo de comportamientos violentos y corruptos para enriquecerse. Así, el filme muestra cómo el brazo de una de las instituciones del aparato represivo del estado puede extender ilegítimamente su influencia contra poblaciones marginales.

No obstante, más allá de las numerosas muestras de extorsión y ultraviolencia por parte de estos agentes, *Grupo 7* articula su crítica al año 1992 y la pasteurización de Sevilla a través del recurso de un montaje paralelo que, en una lógica similar a la de ciudad visible / ciudad invisible, pone de manifiesto las contradicciones de la celebración. A lo largo de la cinta pueden verse, en varios momentos, imágenes de archivo sobre el proceso de construcción de la infraestructura para la Expo'92 a partir de 1987. Sin embargo, por cada periodo real que la película exhibe, se produce una vuelta al universo diegético de la película que tiende a contrastar violentamente con el gesto monumental de las imágenes reales. De este modo, Alberto Rodríguez reutiliza el afán documentalista ensalzador de la Expo para convertirlo en un arma de doble filo. Por poner un ejemplo, se muestra la construcción de algunos de los puentes más espectaculares de la

celebración, como el Puente de la Barqueta —también conocido como el Puente Mapfre— (imagen 3), para pasar, de un plano a otro, a lo que estaría sucediendo simultáneamente: el grupo 7 dando palizas, plantando droga o humillando a drogadictos y prostitutas (imagen 4). Mediante el montaje, en consecuencia, se sugerirían tanto una simultaneidad entre el hecho histórico extradiegético de un plano y el nivel diegético del siguiente, como una causalidad indisoluble entre ambos. Es esta una lógica que, de nuevo, encaja con Bauman o Douglas, en tanto en cuanto lo percibido como “suciedad” en el segundo plano, ha de ser rechazado, por lo que la acción de estos policías se alinea con “nuestro comportamiento de descontaminación [el cual] es la reacción que condena cualquier objeto o idea susceptible de confundir o contradecir las clasificaciones más preciadas” (Douglas 1966: 37).



Imagen 3: La construcción de los puentes



Imagen 4: La pasteurización de la ciudad

El sombrío papel que cumple la brigada policial de cara a la celebración de la Expo'92 es incómodo y despierta reticencias en las instituciones, pero, en última instancia, es aceptado como necesario. La figura del comisario al mando de estos policías ofrece el mejor ejemplo de tal posicionamiento ambivalente, ya que, de primeras, celebra los logros del grupo y los instiga a endurecer sus tácticas: “Les pido que aprieten. La Expo está cerca y hay que llegar... [propone un brindis] Porque el año que viene hayamos acabado con la droga en el centro de la ciudad” (Rodríguez 2012: 00:34:00). Sin embargo, a medida que los escándalos se destapan, demuestra su desacuerdo, dejándoles claro que “me han dado ganas de vomitar leyendo las lindezas que cuentan de ustedes” (Rodríguez 2012: 00:56:15), para, poco después, defenderles de cara al público cuando es entrevistado: “Recordarles que el grupo 7, que actualmente está siendo injustamente atacado por los medios de comunicación, ha intervenido droga por valor de 1700 millones” (Rodríguez 2012: 01:00:30). Esta ambivalencia que acaba por esconder complicidad es subrayada por Ángel, el ambicioso y joven miembro del grupo 7, tras una última operación ilegal en la que incautan kilos de droga matando a un par de individuos en las 3000 Viviendas. El comisario, visiblemente cansado, les pregunta: “¿me quieren explicar qué hago con ustedes?”, a lo que Ángel responde: “haga lo que siempre ha hecho: mira hacia otro lado” (Rodríguez 2012: 01:27:25). Justo a continuación, en la misma lógica de montaje paralelo descrita anteriormente, el plano de la mirada de Ángel (imagen 5) da

paso al plano del rey emérito Juan Carlos I y su "queda inaugurada la Exposición Universal de Sevilla" (imagen 6).

Esta conclusión de la película, en la que triunfa el 'mirar hacia otro lado', emparenta metafóricamente el rol de estos policías con el que Zygmunt Bauman otorga a los basureros. En la construcción del orden, "los residuos son el secreto oscuro y vergonzoso de toda producción" (Bauman 2004: 27), aquello a lo que no se quiere mirar pero que, al mismo tiempo, se quiere lejos con el objetivo de mantener ese mismo orden. En este sentido, los basureros se convertirían en los héroes anónimos del orden establecido, ya que "día tras día, restauran y vuelven a poner de relieve la frontera entre la normalidad y la patología, la salud y la enfermedad, lo deseable y lo repulsivo, lo aceptado y lo rechazado [...] el interior y el exterior del universo humano" (Bauman 2004: 27). En *Grupo 7*, la brigada de policías es la encargada de pasteurizar la ciudad, de someter violentamente a aquellos "residuos" que no encajan en el nuevo orden que requiere la Expo'92. No obstante, si bien estos policías son criticados por sus acciones, en última instancia se mirará hacia otro lado porque su vergonzosa y oscura labor es habilitadora de los objetivos finales de las celebraciones.



Imagen 5: La impunidad del grupo 7



Imagen 6: La Exposición universal queda inaugurada

4. CONCLUSIONES

En el discurso oficial, la Transición española tiende a verse como un complejo pero triunfante proceso de cambio entre el régimen franquista y el democrático ocurrido en un pequeño lapso de tiempo, lo cual evidenciaría su condición modélica. Más allá de algunas de las verdades que esconde esta afirmación, otros autores han cuestionado la configuración del estado español como un proceso mucho más farragoso y ambivalente, extendido en el tiempo con una finalidad económica menos honorable. Siguiendo esta última línea, se hablaría de un nexo inseparable entre la Transición y la progresiva desindustrialización de España, además de su apertura a los mercados internacionales, traducida en su integración en varios organismos de alcance global. Los condicionantes a la hora de consolidar el nuevo orden deseado por las metas del proceso transicional pasarían por una urbanización capitalista en un afán de reconversión del

paisaje de algunas ciudades clave que se convierten en escaparates para el resto del mercado neoliberal.

Como se ha visto a lo largo del trabajo, esta compleja y vertiginosa remodelación urbana encierra la destrucción creativa de espacios considerados redundantes, junto al desplazamiento de parte de la población, también considerada residual. Este sería uno de los oscuros reversos de un proceso aparentemente triunfal que culminaría en las celebraciones de 1992, como las Olimpiadas de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla. Tal año, por tanto, podría considerarse como el broche final de la etapa transicional y, al mismo tiempo, como el pistoletazo de salida de la España contemporánea. Teniendo esto en cuenta, resulta coherente que tanto la novela negra de la Transición como el cine *neo-noir* español hayan puesto 1992 en su punto de mira, ya que ambas formas populares han demostrado una vocación de crónica —o contra-crónica— respecto a los conflictos sociales del país.

En el caso de *Sabotaje olímpico*, Manuel Vázquez Montalbán continúa una senda que siempre marcó la serie del detective Pepe Carvalho: utilizar los crímenes a investigar como pretexto para radiografiar el paisaje urbano y las transformaciones sociales que lo acompañaban. Con su satírica novela sobre la farsa olímpica, Vázquez Montalbán comienza a clausurar la serie del detective, quien se va a ver cada vez más desubicado en la Barcelona globalizada, en unos nuevos tiempos en los que Carvalho ya no es capaz de navegar como en las décadas anteriores. Por otro lado, con *Grupo 7* estaríamos ante un ejemplo del cine negro español contemporáneo menos común, ya que, aunque este *neo-noir* tiende a dialogar con los problemas sociales actuales, la filmografía de Alberto Rodríguez muestra una tendencia ligeramente distinta: volver la mirada atrás en un afán por encontrar vínculos entre un pasado incómodo y sus efectos en el presente o, tal vez, evidenciar las cuentas pendientes que fueron generadas en ese clima de ambigüedad transicional.

La relación entre las dos obras que se han analizado aquí retoma el objetivo inicial de este ensayo, el cual era tender puentes entre ambos medios para así trazar una línea genealógica que revalorice y cuestione la pregunta sobre los modelos que adopta este tipo de cine, usualmente ligados al extranjero. Es esta una problemática compleja, ya que, como afirma Garí Barceló a propósito del neopolicial latinoamericano, el género se ubica

... en el eje de tensión global-local, como género nacional, pero sin una nacionalidad concreta [...], pues su esencialismo patriótico, que mediatiza los contenidos en sus aspectos mayormente sociocríticos, se intersecciona con una dimensión transfronteriza que abarca propuestas de procedencias muy diversas (Garí Barceló 2022: 189)

Los puntos similares que se han destacado en *Sabotaje olímpico* y *Grupo 7* evidencian unas preocupaciones compartidas, insertas en una idiosincrasia común y analizadas a través del uso de especificidades del género negro. No obstante, en las conversaciones sobre los modelos del cine negro español contemporáneo tiende a asumirse con facilidad una total dominación de lo transnacional.

Esta asunción no es arbitraria, ya que, aunque por cuestión de espacio no ha podido indagarse en este extenso asunto, no es funcional tratar de emparentar el *neo-noir* español con una tradición de cine negro bajo el franquismo, que, por lo general, carecía del potencial crítico y estético del género. De hecho, sí es evidente una indudable deuda, por ejemplo, al cine *neo-noir* norteamericano del Nuevo Hollywood, en sus formas modernas rupturistas entre la estetización y el impulso documental, el cual dialogaba sin tapujos sobre cuestiones como la corrupción policial, la alienación urbana o la creciente conspiranoia contra el *deep state*.²

Sin embargo, en este trabajo se ha demostrado que el contagio entre medios artísticos parece también una influencia categórica que debe poner en perspectiva la matriz nacional-transnacional. La configuración de la novela negra de la Transición, a medio caballo entre narrativa popular y vehículo sociocrítico, subraya una capacidad corrosiva que apenas era existente en el cine negro español bajo el franquismo. Del mismo modo que esta novela, el *neo-noir* español ha sabido cautivar audiencias a la par que ponía el dedo en la llaga de la contemporaneidad nacional, desde los efectos devastadores de la crisis a la rampante corrupción política. Por tanto, a la hora de insertar este cine en una tradición que no esté mayoritariamente sujeta a la dominación de modelos estadounidenses —influencia, por otro lado, innegable—, resulta pertinente su vinculación a los funcionamientos de la novela negra transicional, algo que resulta evidente en su mirada al año 1992, pero que puede trazarse con mayor profundidad. Sin duda, es esta una línea que ha de ser investigada en proyectos futuros que busquen teorizar rigurosamente el papel del cine negro contemporáneo.

OBRAS CITADAS

- Bauman, Zygmunt (2004). *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*. Cambridge: Polity Press.
- Bonnal, Jean y Andrea Jiménez Torres (2021). *La ciudad del margen: casos de chabolismo en la ciudad de Sevilla a partir de la Expo 92*. Trabajo Final de Grado. Universidad de Sevilla.
- Christophers, Brett (2011). "Revisiting the Urbanization of Capital", *Annals of the Associations of American Geographers*, 101(6): 1347-1364. DOI: <https://doi.org/10.1080/0045608.2011.583569>
- Colmeiro, José F. (1994). *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- Colmeiro, José F. (2014). *Crónica general del desencanto: Vázquez Montalbán – Historia y ficción*. Barcelona: Anthropos.

² Algunos títulos clave: *The French Connection* (1971, dir. William Friedkin), *Serpico* (1973, dir. Sidney Lumet), la trilogía de la paranoia de Alan J. Pakula (*Klute*, 1971; *The Parallax View*, 1974; *All the President's Men*, 1976) o *Taxi Driver* (1973, dir. Martin Scorsese).

- Davies, Ann (2012). *Spanish Spaces: Landscape, Space and Place in Contemporary Spanish Culture*. Liverpool: Liverpool University Press. DOI: <https://doi.org/10.5949/UPO9781846317750>
- Delgado Ruiz, Manuel (2007). *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Madrid: Catarata.
- Díaz Parra, Ibán (2016). "Sevilla 1929-1992. La producción de una mercancía", in *Cartografía de la ciudad capitalista. Transformación urbana y conflicto social en el Estado español*, ed. Grupo de estudios antropológicos La Corrala. Madrid: Traficantes de Sueños, 219-248.
- Dimendberg, Edward (2004). *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Massachusetts: Harvard University Press. DOI: <https://doi.org/10.4159/9780674261587>
- Douglas, Mary (1966). *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Londres: Routledge.
- Echevarría, Ignacio (2012). "La CT: un cambio de paradigma", in *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*, ed. Guillem Martínez. Barcelona: Random House, 25-36.
- Garí Barceló, Bernat (2019). "Microhistoria del relato policial. Modulaciones políticas del detective latinoamericano", *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 19: 341-353. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.632>
- Garí Barceló, Bernat (2022). "A propósito del neopolicial: Límites formales e ideológicos", *Artes del ensayo: Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, 4: 184-204.
- Giardinelli, Mempo (2013). *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Harvey, David (1985). *The Urbanization of Capital*. Oxford: The Johns Hopkins University Press.
- Harvey, David (1989). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge: Blackwell.
- Harvey, David (2013). *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. Londres: Verso.
- Harvey, Penelope (1996). *Hybrids of Modernity: Anthropology, the Nation State and the Universal Exhibition*. Londres: Routledge.
- Herrera Gil, Ezequiel (2018). "La ciudad en el cine negro español. España, carne de thriller desde los años ochenta", in *La ciudad: imágenes e imaginarios. Actas del Congreso Internacional Interdisciplinar celebrado en la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación. Universidad Carlos III de Madrid*, 639-646.
- Herrero, Carmen (2007). "Paisajes urbanos y 'no lugares' en el thriller español contemporáneo: Fausto 5.0 y La caja 507", *Romance Studies*, 25(2): 137-149. DOI: <https://doi.org/10.1179/174581507x192983>
- López, Isidro (2012). "Consensonomics: la ideología económica en la CT", in *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*, ed. Guillem Martínez. Barcelona: Random House, 77-88.
- Noguerol Jiménez, Francisca (2006). "Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino", *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 15: 23-57.

- Resina, Joan Ramon (1997). *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos.
- Resina, Joan Ramon (2008). *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image*. Stanford: Stanford University Press. DOI: <https://doi.org/10.11126/stanford/9780804758321.001.0001>
- Rodríguez, Alberto (dir.) (2012). *Grupo 7*. Atípica Films, La Zancoña, RTVE, Canal Sur: España.
- Romaní, Oriol (2010). "Adicciones, drogodependencias y 'problema de la droga' en España: la contrucción de un problema social", *Cuicuilco*, 49: 83-101.
- Sánchez Zapatero, Javier (2020). "Novela negra o la inoperancia de una categoría", *Tropelías*. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7: 1230-1239. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.202074683
- Sánchez Zapatero, Javier y María Marcos Ramos (2014). "La representación de la sociedad en el cine negro: Enrique Urbizu y *La caja 507*", *Tonos digital*, 27(0): 1-26.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2000). *El hombre de mi vida*. Editor digital: Titivillus. ePub base r1.2.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1993). *Sabotaje olímpico*. Editor digital: Samarcanda. ePub base r1.1.
- Vilarós, Teresa M. (2018). *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.