

El espacio urbano en la 'Trilogía de Glasgow' de Ken Loach

Carla Rodríguez González
Universidad de Oviedo
rodriguezcarla@uniovi.es

En este artículo se analizan las películas de Ken Loach, en colaboración con el guionista Paul Laverty, que componen la denominada 'Trilogía de Glasgow'. Utilizando como antecedente de su trabajo *Carla's Song* (1996), se revisa la representación de la ciudad según las teorías contemporáneas del espacio urbano, como *locus* de distintos tipos de desplazamiento dentro del orden global contemporáneo: diáspora, marginación económica y cultural. Se estudian las estrategias de representación cultural de Glasgow desde principios del siglo XX, así como su pertinencia en la propuesta plural que supone la unidad artística programada en estos filmes.

Palabras clave: Ken Loach; Trilogía de Glasgow; cultura escocesa; espacio; ciudad; desplazamiento.

The aim of this article is to analyse Ken Loach's films, made in collaboration with scriptwriter Paul Laverty, *My Name is Joe* (1998), *Sweet Sixteen* (2002) y *Ae Fond Kiss* (2004), which make up 'The Glasgow Trilogy'. A previous work, *Carla's Song* (1996), will also be used to examine the representation of the city as locus of different types of displacement in our contemporary global system: diaspora, cultural and economic marginalisation. The way in which strategies of cultural representation have worked since the early twentieth century in the city, as well as their relevance in the plural image shown in the artistic unit that these films create, will be studied.

Keywords: Ken Loach; Glasgow Trilogy; Scottish culture; space; city; displacement.

El espacio urbano se ha convertido en el último siglo en un contexto fundamental para el desarrollo de las relaciones humanas, así como para la consolidación de las jerarquías entre diferentes sujetos dentro de un mismo orden social (Foucault 1980; Lefebvre 1991). Si durante la Modernidad las ciudades se convirtieron en un eje básico para la constitución de los proyectos nacionales en occidente, en el mundo actual, debido a los desplazamientos producidos por los fenómenos migratorios masivos y por la consolidación del sistema de mercado global, la ciudad se ha teorizado desde una perspectiva que trasciende los límites de la nación en términos económicos y culturales: "La ciudad global es una red de nodos urbanos de distinto nivel y con distintas funciones que se extiende por todo el planeta y que funciona como un centro nervioso de la nueva economía" (Borja y Castells 1997: 43). Al igual que los textos teóricos, muchos textos artísticos han coincidido en representar los nodos globales no sólo en sus aspectos más positivos, es decir, concentrándose en el enriquecimiento cultural que puede llegar a producir este fenómeno, sino también en los distintos grados de desplazamiento que estos

nodos provocan dentro del espacio urbano y, en consecuencia, dentro del sistema en el que los sujetos interactúan, puesto que la segregación del espacio atiende a factores clásicos de discriminación: étnicos, de clase, de género e, incluso, de edad. En este sentido, la ‘Trilogía de Glasgow’, dirigida por Ken Loach y con guión de Paul Laverty, ofrece una interesante combinación de propuestas para estudiar un “centro nervioso” escocés dentro de la ciudad global, ya que, tanto en las películas que la integran—*My Name is Joe* (1998), *Sweet Sixteen* (2002) y *Ae Fond Kiss* (2004)—, como en la obra que podría ser considerada su predecesora, *Carla’s Song* (1996), se observa el compromiso del cineasta con sus ideas políticas y sociales, presentes en sus obras desde sus tempranas colaboraciones con Tony Garnett en los años sesenta, pero también la representación de la ciudad como parte del escenario global de nuestros días. De hecho, la elección de Glasgow como trasfondo para estas películas resulta particularmente interesante si se consideran los modelos culturales que la ciudad ha ofrecido a lo largo de su historia.

Durante el período de expansión colonial y hasta mediados del siglo XX, Glasgow fue considerada la segunda ciudad del Imperio y uno de sus motores principales, debido al frenético ritmo de una producción industrial que la erguía como símbolo de la prosperidad del estado británico. Desde entonces, Glasgow ha mantenido una identidad propia dentro del contexto escocés, típicamente asociado, bien a los paisajes rurales de las *Highlands* y las islas, o bien al Edimburgo burgués y aristocrático, así como respecto a las representaciones románticas de la nación que han trascendido en la obra de sus más insignes autores: Walter Scott, James Hogg, o en el Edimburgo lóbrego de los textos de Robert Louis Stevenson. En primer lugar, la migración a Glasgow desde las *Highlands* y muchas áreas de las *Lowlands* a finales del siglo XIX contribuyó en gran medida a la creación de una corriente literaria denominada *Kailyard*, que daba voz al *lad o’ pairts*, el joven con talento y escasos recursos económicos que se trasladaba a la ciudad desde el campo para progresar en una sociedad cada vez más industrializada, parte de los engranajes de la máquina imperial victoriana. Su independencia y su capacidad para sobrevivir en la ciudad mediante el trabajo duro respondían a la necesidad del individuo moderno de adaptarse a un sistema laboral capitalista en el que la vida rural languidecía, aunque seguía añorándose desde el exilio urbano. Como defiende el sociólogo David McCrone, el *Kailyard* no logró sobrevivir a la Primera Guerra Mundial precisamente por su insistente recuerdo de una experiencia que ya no resultaba próxima para las generaciones que se habían acostumbrado al nuevo orden: “the parish, the community, was no longer the typical locus of social existence; the industrialised and anonymous city was now dominant” (1998: 178). Por su parte, Tom Nairn en *The Break-Up of Britain: Crisis and Neo-Nationalism*, desde una perspectiva post-marxista, opina que el fin de la popularidad del *Kailyard* estuvo relacionado con la demanda generalizada de los modelos realistas, y denuncia la ausencia de unos Zola, George Eliot, Thomas Mann y Vergas escoceses en su crítica a la influencia negativa del *Kailyard* en la identidad nacional (1981: 157), ya que, en gran parte, Nairn responsabiliza al movimiento de fomentar en la sociedad escocesa un sentimiento de nostalgia generalizado que ha impedido su avance hacia formas políticas independientes. Otros autores, como Cairns Craig, coinciden e incluso llegan a afirmar: “*Kailyard* literature, with its inherent sentimentality and its flight from the realities of industrial Scotland, becomes both the symptom of the

state—and the sickness to which Scottish writers will continue to fall victim whenever they try to engage with the nature of modern Scotland” (1999: 14).

Sin embargo, durante el primer momento de reivindicación nacionalista moderno en Escocia, denominado el *Scottish Renaissance*, y que tuvo lugar en el período de entreguerras, parte de la intelectualidad de la nación buscó crear una nueva identidad que se distanciara de estas representaciones y prefirió concentrarse en la identidad obrera de Glasgow. El poema “A Drunk Man Looks at the Thistle”, escrito por Hugh MacDiarmid (Christopher Murray Grieve) y publicado en 1926, representa al nuevo patriota que, ebrio, revisa la situación de Escocia, para erigirse como el icono en el que reside la auténtica identidad de la nación y sustituir al *lad o’ pairts*. Glasgow pasaba a ser el espacio en el que se redefinía la identidad colectiva de acuerdo con unos principios urbanos propios que le sirvieran para oponerse a los modelos ingleses de los que pretendía distanciarse, al mismo tiempo que la conectasen con la realidad urbana del resto del Primer Mundo. Se pretendía revisar así la identidad nacional ligando los hitos de la tradición con el contexto internacional del siglo XX. No obstante, como Margery Palmer McCulloch advierte, a pesar de las características modernas del poema y del escenario en el que tiene lugar la transformación del “Drunk Man”, el texto “is rooted in the imagery and language of [MacDiarmid’s] Borders childhood and of the ballads and traditional Scottish culture. Glasgow and the urban scene have no part in the Drunk Man’s quest for regeneration” (2000: 100).

Desde finales de los años setenta, esta identidad escocesa diferenciada de los modelos ingleses fue recuperada por una nueva generación de artistas e intelectuales que reaccionaban ante las medidas conservadoras del gobierno británico: Alasdair Gray, James Kelman o Liz Lochhead, entre otros. Los recortes en el presupuesto para actividades sociales o culturales eran denunciados por estos pensadores, que consideraban que Escocia, Gales e Irlanda del Norte se veían especialmente afectadas por estas medidas y marginadas respecto a los modelos sociales ingleses de clase media. En esta época comenzó a fraguarse un movimiento intelectual que, desde los años noventa, se ha denominado en determinados ámbitos críticos como el *Second Scottish Renaissance* del siglo XX (Gardiner 2002), un fenómeno que contribuyó a crear el clima político e ideológico que desembocó en la Devolución del Parlamento en 1999 y que, en gran medida, comenzó vinculado a la ciudad de Glasgow.

Desde el ámbito cinematográfico, las décadas de los años ochenta y noventa del siglo XX son también contempladas en la actualidad como un momento decisivo para la controvertida consolidación del ‘cine escocés’, en el que Glasgow y la crisis de su clase obrera cobró un protagonismo fundamental. De hecho, Duncan Petrie, en su *Screening Scotland* (2000), el primer libro que recorre la trayectoria fílmica de la nación de manera comprensiva, identifica el punto de partida para la visibilización del cine escocés con “a number of indigenous low budget features such as *Shallow Grave* (Boyle, UK, 1995), *Small Faces* (Mackinnon, UK, 1996), *Trainspotting* (Boyle, UK, 1996), *My Name is Joe* (Loach, UK, 1998), *Orphans* (Mullan, UK, 1999) and *Ratcatcher* (Ramsay, UK, 1999)” (154-55), todas ellas ambientadas en el Glasgow de finales del siglo XX, con la excepción de *Trainspotting*, que refleja el Edimburgo

suburbano de los años noventa, pero cuyas escenas fueron grabadas, en gran parte, en Glasgow.¹

Los debates sobre la existencia de un 'cine escocés' o sobre los límites y definiciones de éste, que Jonathan Murray recoge en su artículo "Contemporary Scottish Film" (2001), afectan de manera directa a las películas que nos ocupan, así como a su director, ya que la representación de las identidades escocesas que aparecen en la trilogía, aunque originalmente diseñada por el escocés Paul Laverty, es llevada a cabo por un director inglés y aspira a trascender lo local/nacional. Murray revisa las propuestas más influyentes de la crítica, es decir, el estudio de las posibilidades que ofrece el cine para redefinir la identidad británica a través de sus múltiples identidades internas, según John Hill (1999), los análisis postnacionales e incluso cooperativos del cine británico, que, según Andrew Higson (1996), refuerzan la presencia de 'otros' cines en la nación, y finalmente los de Duncan Petrie (2000) y su defensa del refuerzo de una infraestructura sólida en Escocia capaz de sostener una industria propia, para concluir que, en realidad,

what is required is increased critical attention to Scottish cinema that can consciously relate itself to wider debates about Scottish culture. While Scottish cinema is conceived within British film criticism primarily in the kind of 'devolved' terms identified by Petrie, Hill and Higson—in the latter two cases principally as satellite complicating factors in wider conceptual frameworks of British cinema—the extent to which Scottish cinema can or cannot sustain a complexity and diversity of representations in itself will not be wholly recognized. There is a danger that the current critical diversification of British cinema entails only the homogenization of one of its constituent national parts. (85)

Las películas que se analizan en este artículo son un ejemplo de cómo la colaboración entre distintas personas o estructuras artísticas británicas puede producir un resultado en el que las identidades propuestas desde el texto fílmico—en este caso, no sólo escocesas, sino fundamentalmente de Glasgow—mantengan una base marcadamente local y, al mismo tiempo, consigan trascender las limitaciones de una identidad concebida sólo en cuanto al contexto cultural inmediato en el que se desarrollan. De hecho, este tipo de representación identitaria depende en gran medida de la ciudad, así como de la interpretación de su espacio; en definitiva, del texto urbano local y al mismo tiempo global en el que interactúan sus personajes o, como Fran Tonkiss define en su revisión de la teoría de las 'historias espaciales' de Michel de Certeau, como el ámbito en el que las identidades nacen del "contrast between the solidity and actuality of the material city and the elusive movements of the subjects within it" (2005: 26).

Un antecedente de estas imágenes aparece en *Carla's Song*, una atípica historia de amor en la que las vinculaciones políticas de Loach quedan claras

¹ Aunque existen textos anteriores, como *From Limelight to Satellite: A Scottish Film Book* (1990), editado por Eddie Dick, o *Scotland in Film*, de Forsyth Hardy (1990), la mayor parte de los estudios sobre cine escocés forman parte de obras orientadas, bien al cine británico y a sus diferentes 'derivados', bien a estudios comparativos con otros contextos, como *Image and Identity: Theatre and Cinema in Scotland and Quebec* (1988), editado por Ian Lockerbie.

tanto en la primera parte, que transcurre en el Glasgow deprimido de finales de la década de los ochenta, como en la segunda, en la que la acción se traslada a una Nicaragua en plena guerra civil. La estructura de la película reproduce los orígenes de sus protagonistas, una bailarina nicaragüense exiliada en Gran Bretaña y George, un conductor de autobuses que en muchos sentidos recuerda al revisor atormentado que James Kelman presenta en *The Busconductor Hines* (1984) y que, sin duda, enlaza con los modelos masculinos de la tradición cultural escocesa definidos por Alan Riach como “belligerent, proud, strong, skilled, susceptible, yet resilient and elusive” (2005: 37). Glasgow se convierte para ellos en lo que Mary Louise Pratt denomina una ‘zona de contacto’, el término que alude a “the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographical and historical disjunctures, and whose trajectories now intersect” (1992: 7). Esta intersección refleja el desconocimiento mutuo, la falta de diálogo entre ‘Primer’ y ‘Tercer Mundo’, que es una constante en la película, pero también la posición intermedia de la Escocia que George representa en este sistema jerárquico, relacionada con aspectos como la clase social, la deshumanización de los habitantes de Glasgow y la condición particular de Escocia dentro del sistema británico, que en muchos casos es considerada un ejemplo de colonización interna en el contexto más amplio del mundo postcolonial.² De hecho, la presencia de Carla en la ciudad es meramente accidental, ya que se debe exclusivamente a que fue el lugar en el que aterrizó desde Nicaragua, con lo que podría considerarse que Glasgow actúa más como una plataforma para el contacto entre sistemas desiguales que como un núcleo de reorganización en el que se produce realmente el choque y, por lo tanto, su cuestionamiento, como sucede en la segunda parte de la película.

La movilidad de George por la ciudad se ve limitada por las rutas que debe seguir, por el recorrido predeterminado por la compañía de transporte para la que trabaja, así como por el área deprimida en la que vive con su familia. Sin embargo, la irrupción de Carla en el espacio hará que modifique las rutas en su búsqueda, escapando de su vivencia de la ciudad gracias a la intervención externa de la nicaragüense, es decir, una vez que altera la gramática del texto urbano en el que ha vivido siempre. George llega incluso a perder su trabajo por evacuar a los pasajeros del *double-decker* que conduce para llevar a Carla de excursión a *Loch Lomond*, uno de los grandes iconos de la cultura escocesa, donde intercambian recuerdos sobre su percepción emocional de los distintos espacios que determinaron sus identidades. Según se va consolidando su relación, el público descubre la historia de Carla casi al mismo tiempo que George: los motivos para sus reiterados intentos de suicidio y su rechazo a cantar las canciones que su antiguo compañero, Antonio, le envía en cartas, y que tienen que ver con el impersonalizado ‘estrés postraumático’ que le ha sido diagnosticado en un hospital de Glasgow, pero que, en realidad, se corresponde con el trauma de haber presenciado las torturas de Antonio y la muerte de sus compañeros en una emboscada de la Contra nicaragüense. De

² Destacan los debates mantenidos desde la década de los años noventa en las revistas *Scotlands*, *Scottish Literary Journal*, pero sobre todo, en el número especial que SPAN dedica en 1995 a ‘Celtic Nationalism and Postcoloniality’, donde sus coordinadores, Stuart Murray y Alan Riach, proponen un debate que, en la mayoría de los casos, se centra en el caso escocés.

hecho, *Carla's Song* puede interpretarse como una alegoría sobre las posibilidades de supervivencia del país, personificado en la protagonista de la película. Carla es un símbolo del estado de angustia de la nación, que debe combatir los miedos y el terror del pasado, así como los de un presente por resolver. Su silencio, por un lado, pone de manifiesto los problemas de verbalizar los horrores de la guerra, pero también responde a la dificultad que tiene el Primer Mundo para ver más allá de sus propios marcos de referencia. El hecho de que al final Carla decida quedarse en Nicaragua y no volver a Glasgow con George puede considerarse un rasgo de esperanza para el país, que tendrá que luchar por sí mismo contra la lacra de la guerra civil, pero al mismo tiempo, desde la perspectiva del protagonista escocés, vuelve a conectar con la importancia de lo espacial, ya que George, incapaz de adaptarse al horror, regresa a la ciudad, a la seguridad del texto conocido, para dejar atrás los problemas de Nicaragua. De hecho, como el propio Loach afirma en una entrevista, lo local y lo individual son elementos básicos que, en el film, cuestionan la existencia del internacionalismo obrero (García Brusco 1996: 136).

Si en *Carla's Song* Glasgow se perfila como una 'zona de contacto' temporal, como el vínculo intermedio entre las comodidades del Primer Mundo y la lucha del Tercero, en *Ae Fond Kiss* (2004) la convivencia entre grupos culturales diferentes es más prolongada. La película, que en muchos sentidos enlaza con otras como *Bend It Like Beckham* (2002) o *East is East* (1999), ofrece una visión más optimista de las posibilidades del diálogo intercultural y una representación de Glasgow como ciudad postcolonial que también ha sido explorada recientemente en el ámbito literario escocés, fundamentalmente por Jackie Kay en casi toda su obra y, en especial, en la colección de poemas *The Adoption Papers* (1991) o en la novela *Trumpet* (1998), pero también por autores que han comenzado su carrera en fechas más recientes, como Leila Aboulela en la colección de relatos *Coloured Lights* (2001), o Suhayl Saadi en la novela *Psychoraag* (2004).

Uno de los aspectos más destacables de la película es que, al contrario que en otras ocasiones en las que se representaba la cultura dominante británica como referente para contrastar las diferencias de los inmigrantes, en *Ae Fond Kiss* la historia de amor sobre la que gira toda la trama tiene lugar entre Casim, de orígenes paquistaníes, y Roisin, una profesora irlandesa católica, es decir, entre dos grupos minoritarios dentro de la norma escocesa, que, a su vez, es minoritaria en el contexto británico. Glasgow, como texto social, se convierte, pues, en un tejido de narraciones culturales posibles que pueden ser manipuladas, tejidas de nuevo, al margen del discurso normativo.

Gran parte de los análisis realizados desde la teoría postcolonial se han centrado en las consecuencias de la interacción de distintas culturas, en los fenómenos de diáspora, así como en su consecuencia directa, el hibridismo cultural (Bhabha 1994; Hall y du Gay 1996). Recientemente se han incorporado a estos estudios otros en los que el espacio urbano va cobrando una importancia cada vez mayor, hasta el punto que se ha pasado a incluir las ciudades europeas desde las que se inició el proceso colonizador dentro de los estudios postcoloniales (McLeod 2004). *Ae Fond Kiss* representa la ciudad de Glasgow de manera similar: como receptora de migraciones que atienden a razones coloniales en términos estrictos, como en el caso de la comunidad paquistaní, pero también económicas, como en el caso de la comunidad

irlandesa católica, que comenzó a migrar a Glasgow a finales del siglo XIX en busca de una oportunidad, y que ha representado un modelo de alteridad irreconocible a simple vista. Su título deriva de uno de los poemas más conocidos de Robert Burns, el 'bardo nacional' escocés, para apelar a los sentimientos universales de dolor ante el amor imposible, evocados por el texto, pero al mismo tiempo busca incitar a la reflexión sobre las normas que determinan las relaciones posibles entre sujetos. La intención didáctica del film aparece presente ya en una de las escenas iniciales, en las que Tahara, la hermana adolescente del protagonista, define con orgullo su hibridismo cultural, al mismo tiempo que critica la imagen estereotipada del mundo islámico que a menudo se ofrece en occidente:

Mi hermana se considera, en primer lugar, musulmana. Y como tiene vena política, negra. Mi padre lleva en este país más de ... cuarenta años y es cien por cien paquistaní (o eso cree). Rechazo la definición occidental de terrorismo porque excluye a los cientos de miles de víctimas del terrorismo de estado. Rechazo la superioridad moral de occidente después de que dos reputados cristianos pasaran de las Naciones Unidas. Pero, sobre todo, rechazo la simplificación que hace occidente de los musulmanes. Yo soy una adolescente paquistaní, de Glasgow, mujer, mujer de origen musulmán y... seguidora de los Glasgow Rangers en un colegio católico. Soy una mezcla y estoy orgullosa de ello.

Glasgow es el escenario en el que los personajes de la película deberán superar los obstáculos interpuestos por las normas de su propia comunidad, tanto como los de no pertenecer al grupo colectivo mayoritario. En el plano panorámico con el que comienza la película y que sigue parte del recorrido del Clyde se observa la relevancia del espacio en la historia, así como la importancia de esta arteria de comunicación, que favoreció la actividad comercial de Glasgow, pero que también propició la oportunidad para transportar a muchas de las distintas personas que en la actualidad configuran su sociedad. En el nodo de las relaciones globales que representa Glasgow, los personajes de la película deben decidir si adoptan una posición pasiva ante la tradición o la cuestionan al enfrentarse a matrimonios concertados, a las decisiones personales que las autoridades religiosas de su comunidad toman en su nombre e, incluso, a sus propias familias; en definitiva, han de redefinir sus identidades buscando lo que Stuart Hall denomina el "punto de sutura" entre: "on the one hand the discourses and practices which attempt to 'interpelate', speak to us or hail us into place as the social subjects of particular discourses, and on the other hand, the processes which produce subjectivities, which construct us as subjects which can be 'spoken'" (1996: 5-6).

Al contrario que en *Ae Fond Kiss*, cuyos espacios pertenecen al Glasgow de la clase media, en *My Name is Joe* (1998) y *Sweet Sixteen* (2002) el contexto para las historias que se describen son los ámbitos marginales de la ciudad, asociados a las prácticas delictivas con las que intentan sobrevivir algunos de sus habitantes. El desplazamiento es en ambos casos dialéctico al mismo tiempo que físico, ya que está directamente relacionado con la jerarquía del espacio que impera en las ciudades. Joe y Liam, los protagonistas de cada uno de los filmes, son antihéroes urbanos que fracasan en sus intentos por escapar de la marginación, pero también en sus afanes por arrastrar con ellos

a una vida mejor a sus personas cercanas. De hecho, los motivos que conducen a los desenlaces trágicos de ambas películas tienen que ver con el sacrificio de los protagonistas por los demás y, finalmente, su resignación ante la incapacidad de combatir todo un sistema social que les desfavorece, tanto por la falta de oportunidades a su alcance, como por la facilidad con la que sus amistades y familiares las desaprovechan.

El Glasgow de Joe muestra algunos de los barrios más desfavorecidos de la ciudad, donde las adicciones a drogas y alcohol resultan una tentación cercana para huir de la realidad. Al comienzo del film, Joe es un ex-alcohólico que dirige un pequeño equipo de fútbol formado por jóvenes del barrio a los que intenta separar del mundo del hampa. Su implicación con los problemas de los chicos le hará perder una estabilidad emocional por la que ha trabajado duramente y, frustrado por no poder salvar a uno de ellos de la banda de traficantes de droga que le amenaza, recaerá en la parte final de la película, en la que el chico se suicida ante sus ojos. El dilema fundamental de *My Name is Joe* vuelve a estar relacionado con la ciudad y con los canales de comunicación social que ésta permite. Por un lado, Joe es incapaz de salir de su propia situación de marginalidad y de mantener una relación con Sarah, una asistente social que ayuda a parejas jóvenes con problemas, ya que las diferencias económicas entre ellos resultan insalvables, como Joe relata: Sarah tiene un trabajo estable, un piso propio, un coche, es decir, acceso a los bienes de consumo que Joe sólo comparte provisionalmente. Por otro, deberá plantearse el que se revela como el verdadero dilema del film cuando tenga que ceder a las presiones de los traficantes y convertirse en correo para ellos, transportando un alijo desde el norte del país a la ciudad, en definitiva, eligiendo la salvación temporal de sus amigos por encima de la condena que supone su acción para muchos otros a quienes se les venderá la droga. Joe pasa a colaborar en la perpetuación del sistema, a convertirse en un elemento que permite reactivar la circulación de los elementos nocivos del organismo urbano para terminar sucumbiendo ante ellos.

De manera similar, el Glasgow de Liam en *Sweet Sixteen* está inmerso en la marginalidad en diversos sentidos. De hecho, la acción transcurre principalmente en Greenock, donde las consecuencias de la crisis post-industrial del oeste de Escocia se sintieron especialmente en la década de los años ochenta. La prosperidad del puerto y los astilleros en épocas anteriores contrastan en todo momento con la desoladora situación presente que Loach recoge en los numerosos planos de las grúas y el río Clyde, al que Liam acude en busca de un espacio para reflexionar sobre sus problemas. La falta de referentes culturales válidos y de oportunidades para este chico de quince años hacen que intente escapar de su angustiada situación para salvarse a sí mismo y a su familia, completamente desestructurada. Liam está fuera del sistema, por lo que su única posibilidad inmediata será emplear métodos que también lo están y, así, acceder a los bienes de consumo y a los espacios de la clase media a la que aspira. Glasgow representa el orden social que desconoce, al que no puede acceder, y desde allí se le ordenan las acciones que lo convierten progresivamente en un miembro de una banda organizada que, por un lado, desarrolla actividades ilegales y, por otro, ofrece servicios de entretenimiento, como gimnasios, a la clase media. Liam permanece ajeno a esta clase social, vive al margen de la ciudad, en el Greenock deprimido, para que tanto él como quienes están en su misma situación hagan que otros

grupos sociales disfruten de un modo de vida más amable. Su progresiva transformación en un delincuente culmina con el apuñalamiento del último novio de su madre, al comprender que sus sueños de formar la familia que nunca tuvo, y a la que aspira, nunca se cumplirán.

Las cuatro películas forman, pues, una unidad en la que se observan distintas estrategias de desplazamiento dentro del espacio urbano y, en consecuencia, dentro de un orden social más amplio que es, en definitiva, el que determina las relaciones en la ciudad. Glasgow actúa en ellas como un marco en el que los efectos del exilio político o la diáspora, en *Carla's Song* y en *Ae Fond Kiss*, interactúan con la estratificación jerárquica del espacio por motivos económicos, en *My Name is Joe* y *Sweet Sixteen*, para ofrecer un amplio panorama en el que las fuertes características de los acentos y las situaciones locales trascienden su contexto inmediato y pasan a formar parte de un sistema de relaciones entre individuos que se reproduce en otros ámbitos de la ciudad global. La propuesta de Loach en estos filmes se muestra didáctica, al igual que en gran parte de su trayectoria como director, al ofrecer una representación plural del espacio urbano que es, al mismo tiempo, jerárquica. En definitiva, como Ken Loach ha afirmado, los conflictos que estos films muestran son parte de un mismo contexto de desigualdades, "they're all pieces in the same jigsaw", en el que el intercambio de capital condiciona el funcionamiento del planeta en cada uno de sus nodos:

We've become more and more of a global economy with one superpower putting its finger in every pie. The plight of the working class in Britain relates to what American capital is doing, and furthermore has a relationship with what's going on in Nicaragua. You can trace a cause and effect, even if it does seem rather random and arbitrary at times. (Loach 1998: 27)

Obras citadas

- Aboulela, Leila 2001: *Coloured Lights*. Edinburgh: Polygon.
- Bhabha, Homi 1994: *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Borja, Jordi y Manuel Castells 1997: *Local y global: La gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid: Taurus.
- Craig, Cairns 1999: *The Modern Scottish Novel: Narrative and the National Imagination*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Dick, Eddie. ed. 1990: *From Limelight to Satellite: A Scottish Film Book*. London: BFI/Scottish Film Council.
- Foucault, Michel 1980: *Power-Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Ed. Colin Gordon. New York: Pantheon. 63-77.
- García Brusco, Carlos 1996: *Ken Loach*. Madrid: J.C.
- Gardiner, Michael 2002: "Towards a Post-British Theory of Modernism: Speech and Vision in Edwin Morgan". *Pretexts: Literary and Cultural Studies* 11.2: 133-46.
- Hall, Stuart 1996: "Who Needs Identity?". *Questions of Cultural Identity*. Eds. Stuart Hall and Paul du Gay. London: Sage. 1-17.

- Hall, Stuart and Paul du Gay. eds. 1996: *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
- Hardy, Forsyth 1990: *Scotland in Film*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Higson, Andrew 1996: *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford: Clarendon P.
- Hill, John 1999: *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*. Oxford: Clarendon P.
- Kay, Jackie 1991: *The Adoption Papers*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe.
 ——— 1998: *Trumpet*. London: Picador.
- Kelman, James 1984: *The Busconductor Hines*. Edinburgh: Polygon.
- Lefebvre, Henri 1991 (1974): *The Production of Space*. Oxford and Cambridge: Blackwell.
- Loach, Ken 1998: "The Politics of Everyday Life: An Interview with Ken Loach". By Susan Ryan and Richard Porton. *Cineaste* 24.1: 22-27.
- Lockerbie, Ian. ed. 1988: *Image and Identity: Theatre and Cinema in Scotland and Quebec*. Stirling: U of Stirling.
- MacDiarmid, Hugh 1926: *A Drunk Man Looks at the Thistle*. Edinburgh: William Blackwood & Sons.
- McLeod, John 2004: *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*. London: Routledge.
- McCrone, David 1998 (1992): *Understanding Scotland: The Sociology of a Stateless Nation*. London: Routledge.
- Murray, Jonathan 2001: "Contemporary Scottish Film". *The Irish Review* 28: 75-88.
- Murray, Stuart and Alan Riach 1995: "A Questionnaire on Celtic Nationalism and Postcoloniality". *SPAN* 41: 6-9.
- Nairn, Tom 1981 (1977): *The Break-Up of Britain: Crisis and Neo-Nationalism*. London: Verso.
- Palmer McCulloch, Margery 2000: "Literature and History: Women and the City in Early Twentieth-Century Scottish Fiction". *Gendering Scottish History: An International Approach*. Eds. Terry Brotherstone, Deborah Simonton and Oonagh Walsh. Glasgow: Cruithne P. 98-111.
- Petrie, Duncan 2000: *Screening Scotland*. London: BFI.
- Pratt, Mary Louise 1992: *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.
- Riach, Alan 2005: *Representing Scotland in Literature, Popular Culture and Iconography: The Masks of the Modern Nation*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Saadi, Suhayl 2004: *Psychoraag*. Edinburgh: Chroma.
- Tonkiss, Fran 2005: *Space, the City and Social Theory: Social Relations and Urban Forms*. Cambridge: Polity.

Películas citadas

- Bend It Like Beckham* (Gurinder Chadha, 2002)
- Carla's Song* (Ken Loach, 1996)
- East is East* (Damien O'Donnell, 1999)
- Ae Fond Kiss* (Ken Loach, 2004).
- My Name is Joe* (Ken Loach, 1998)

Orphans (Peter Mullan, 1999)
Ratcatcher (Lynne Ramsay, 1999)
Shallow Grave (Danny Boyle, 1995)
Small Faces (Gillies Mackinnon, 1996)
Sweet Sixteen (Ken Loach, 2002)
Trainspotting (Danny Boyle, 1996)