

**Representaciones del *flâneur* en el paisajismo urbano anglosajón
(1980 – 2005)**

**Representations of the *flâneur* in Anglo-Saxon urban landscaping
cinema (1980 – 2005)**

Adrián Sánchez Martínez

Universidad Pompeu Fabra, España

adriansanchezm98@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9116-2790>

Resumen:

Este trabajo pretende actualizar los atributos del *flâneur* benjaminiano a la luz de la experiencia estética del urbanismo contemporáneo, marcada por las consecuencias de las políticas urbanísticas neoliberales llevadas a cabo durante la segunda mitad del siglo XX y hasta la actualidad. Las medidas desreguladoras aplicadas sobre el terreno urbano han propiciado la expansión de un paisaje céntrico gentrificado, homogéneo en las ciudades globales, y de una periferia suburbial ocupada por las residencias de la clase media. Mediante el análisis de un compendio de obras paisajísticas producidas entre el año 1980 y el 2005, obras que se encuentran a caballo entre lo documental y lo experimental, este artículo persigue el fin de definir cuáles son los efectos que esta nueva arquitectura produce sobre la psique del paseante urbano moldeado por el neoliberalismo, cuya esencia ya no puede definirse bajo los mismos términos que en primera instancia apuntó Walter Benjamin cuando rescató el arquetipo de Baudelaire hace alrededor de un siglo, puesto que la invasión capitalista de los centros de reunión social ha llegado a cotas insospechadas desde entonces.

Abstract:

This work aims to update the attributes of the Benjaminian *flâneur*, taking into account the aesthetic experience of contemporary urbanism, which is characterised by the consequences of neoliberal urbanistic policies implemented between the second half of the XX century and the present day. The deregulatory measures enforced on urban land have led to the expansion of gentrified downtown landscapes in every global city and a suburbial periphery occupied by the middle class' residences. By analyzing a compilation of landscaping films produced between 1980 and 2005 - works that fit somewhere between the categories of experimental cinema and documentary film - this article intends to define what effects this new type of architecture has in the psyche of the new "neoliberal" *flâneur*, the essence of which cannot possibly be the same as that Walter Benjamin defined when he rescued the archetype from Baudelaire about a century ago, since the capitalist invasion of social gathering centres has nowadays reached entirely new heights.

Palabras clave:

Urbanismo; paisajismo; *flâneur*, cine y ciudad; cine experimental; cine documental

Keywords:

Urbanism; Landscaping; *Flâneur*; Cinema and City; Experimental Films; Documentary Films.

1. Introducción

Cuando se habla de las imágenes de la gran ciudad, ese territorio que paulatinamente se ha ido sometiendo a los procesos productivos del capitalismo, es imposible no traer a colación a Walter Benjamin. En su archiconocido (e inacabado) *Libro de los pasajes*, el filósofo alemán tenía por objetivo elaborar una historia del materialismo filosófico del siglo XIX a partir de lo que él llamaba “la fantasmagoría de la mercancía”, en alusión al fetichismo de la mercancía de Marx. Benjamin sitúa históricamente su amalgama de reflexiones y citas en el París del Segundo Imperio Napoleónico, en el contexto de la revolución urbanística liderada por el Barón Haussmann, cuyas reformas desembocaron en la construcción de las primeras galerías, grandes almacenes y pasajes interiores de cristal en pleno centro parisino. Este renovado paisaje urbano acogía a una ciudadanía que pasó de concebir esos lugares como centros de reunión a identificarlos como centros de consumo y espectáculo, una burbuja capitalista a la cual Benjamin se refería como un mundo fantasmagórico, en contraposición al mundo real de la ciudad histórica. El mundo de los pasajes, inherente a la presencia ineludible del capital en la sociedad de a pie, provocaba la entrada en una suerte de estado de ensoñación colectiva, noción que a Benjamin se le antoja fundamental para interpretar el siglo XIX. “El capitalismo fue una manifestación de la naturaleza con la que le sobrevino un nuevo sueño onírico a Europa y, con él, una reactivación de las energías míticas” (Benjamin, 2005, p. 396), reza el filósofo en una reflexión que bien podría servir de síntesis del proyecto.

Estos nuevos espacios urbanos, a los que el autor se refería como “las ruinas de la burguesía”, se convirtieron en el hábitat natural del *flâneur*, el paseante sin rumbo que Benjamin recuperó de Baudelaire con el objetivo de definir al sujeto urbano que se invoca en la época industrial, singularizado por “la relación co-constitutiva entre observar y ser observado por los transeúntes callejeros” (Coates, 2017, p. 29). Mediante esta práctica, Benjamin lo define como aquella figura virtual que acoge al sujeto intelectual de la época, un sujeto que cree acudir como simple observador, cuando la realidad impone que, en esos espacios, se convierte en potencial consumidor. De este modo, la figura urbana cambia su

estatus una vez entra en la simulación onírica que supone este nuevo lugar a medio camino entre lo social y lo mercantil.

Al describir el urbanismo parisino del siglo XIX en estos términos, no es difícil entender por qué la obra de Benjamin ha dejado huella en cierto nicho de las artes de la reproducción técnica –el cine y la fotografía– cuya prioridad es observar el paisaje urbano. Así lo constata Jem Cohen, por ejemplo, cineasta que en numerosas ocasiones ha citado al filósofo alemán en los créditos de sus películas. Tampoco es casualidad que, en cuanto a lo estético se refiere, el *Libro de los pasajes* siga siendo sumamente relevante hoy en día, puesto que, debido a las políticas urbanísticas del neoliberalismo, en expansión a partir de la década de los 70, “parece que también en la ciudad contemporánea seamos testigos de la proliferación de numerosas ficciones y simulaciones” (Boyer, 1992, p. 210). La mercantilización del centro urbano ha crecido exponencialmente hasta el punto de la emergencia de lo que ahora reconocemos como “ciudades globales”, un tipo de núcleo urbano que emerge del cambio de paradigma económico acelerado por las medidas neoliberales, y que se caracteriza por “su profunda heterogeneidad y complejidad, en parte, consecuencia de un proceso histórico de origen y desarrollo anclado en la pluralidad” (Durán, 2011, p. 142). Nueva York es un caso simbólico en este sentido, puesto que, en los años 70, la crisis de acumulación del capital que asolaba las arcas públicas tuvo como consecuencia la venta simbólica de la ciudad al capital financiero, a cambio de encargarse de sacarla de su inminente quiebra. Gracias a las políticas de Reagan a lo largo de los siguientes años, la planificación urbanística de la ciudad fue recayendo de manera cada vez más acentuada en la empresa privada. El predecesor de Joe Biden en la presidencia de los Estados Unidos, Donald Trump, es el más flagrante ejemplo del beneficio que supuso para el capital privado este giro hacia la derecha, ya que, en la década de los ochenta, hizo de su principal tarea empresarial comprar terreno urbano del centro neoyorquino para edificar viviendas de lujo, llegando a construir así su famosa Trump Tower en pleno corazón de Manhattan.

Las implicaciones que tuvieron estas medidas son obvias. Actualmente, las ciudades globales que siguieron a Nueva York por esta nueva senda gozan de un tipo de urbanismo extremadamente similar, caracterizado por unos centros

urbanos totalmente gentrificados y unas periferias entregadas a satisfacer las necesidades y los lujos consumistas de la ciudadanía. Esta agenda urbanística resuena en el seno de las políticas económicas a nivel mundial, lo cual provoca que, a efectos prácticos, todas las ciudades globales compartan unos ciertos principios en cuanto a su estructura. A esto se refiere Iván Villarrea Álvarez cuando apunta que “la planificación urbanística postmoderna tiende hacia una homogenización: los lugares pueden ser diferentes, pero su apariencia es cada vez más similar” (Villarrea Álvarez, 2015, p. 12).

El sujeto urbano libra, en este contexto, una batalla contra sí mismo. Ese apéndice social que le viene heredado de la vieja ciudad local ha sido anulado por las condiciones urbanas del mundo posmoderno. El *flâneur* de Benjamin es el precedente inmediato de este sujeto contemporáneo. Sin embargo, el cambio de paradigma de la ciudad industrial a la ciudad global ha provocado que sea necesaria una actualización de sus características para adaptarlas al nuevo paisaje hipermercantilizado. Es en la opinión de quien escribe estas palabras que este renovado sujeto urbano encuentra su representación más acertada en el cine paisajístico de finales del siglo XX, época en la que tuvo lugar el *shock* post-traumático derivado de la asimilación colectiva de que el neoliberalismo había llegado para quedarse.

Entre finales de los años 80 y principios de los 2000, una serie de cineastas experimentales como Patrick Keiller, Dominic Angerame, William Raban u, ocasionalmente, James Benning recogieron el testigo tanto de los realizadores vanguardistas de sinfonías urbanas de los años 20 –como Walter Ruttmann y Dziga Vertov– como de los pioneros de la *street photography* –Robert Frank, Garry Winogrand, Walker Evans, etc. Si bien de los primeros retoman su fijación con los elementos arquitectónicos de la ciudad, son los segundos quienes anticipan un giro en el punto de vista, una suerte de integración de la cámara en el mundo capturado que desemboca en una mirada a lo que François Penz y Andong Lu han denominado la *soft city*, es decir, el núcleo urbano visto desde dentro, atendiendo a la fantasmagoría de las calles en lugar de a la macroestructura de la ciudad.

Esta investigación tiene el propósito de realizar un recorrido a través de los mecanismos formales que caracterizan a este nuevo paisajismo anglosajón de finales de siglo, con especial énfasis en la representación del sujeto urbano en el contexto del neoliberalismo, un contexto por el cual la misma conciencia del cineasta, como sujeto urbano en sí mismo, se ve profundamente afectada. Para ello, partiremos del concepto de “psicogeografía”, acuñado en los años 60 por Guy Debord con el fin de proponer “el estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos” (Debord, 1955, p. 1). Las películas aquí tratadas, siguiendo a Debord, podrían recibir el calificativo de “psicogeográficas”, en el sentido de que inciden en los efectos de la geografía urbana contemporánea sobre las afecciones de los seres humanos que la recorren. En este sentido, la pregunta esencial de la que partiremos a la hora de analizar las películas del corpus es la siguiente: ¿Qué efectos psicogeográficos provoca en el sujeto urbano el paisaje neoliberal? A partir de ahí, trazaremos un recorrido cinematográfico en el que intentaremos dilucidar cuál es la posición actual de la *flânerie* de la época industrial y en qué medida este arquetipo dialoga con el sujeto ideal de la nueva ciudad global.

2. La funcionalidad de la arquitectura

A la hora de definir la experiencia estética de la ciudad neoliberal, es imprescindible fijarse en los procesos de construcción. Desde finales de los años 60, la gentrificación –es decir, el proceso de transformación urbana por el cual las empresas inmobiliarias compran edificaciones céntricas deterioradas con el objetivo de rehabilitarlas, revalorizando así su terreno– empezó a convertirse en una práctica sistematizada en las grandes ciudades. Este hecho tuvo (y sigue teniendo) numerosas consecuencias a nivel estético.

Para empezar, cabe señalar que la historicidad del núcleo urbano fue eliminada como consecuencia de la destrucción de los edificios antiguos. La clase media, nueva propietaria de ese suelo, se apropió de los centros históricos de las ciudades y borró las huellas que la clase obrera había impreso sobre el patrimonio urbano, en un ejercicio que algunos geógrafos de izquierdas, como Neil Smith o

David Harvey, han calificado de “colonización del espacio urbano”. En cuanto a lo estético, se podría argumentar que el paisaje de la ciudad pasó por el mismo proceso de posmodernización que Fredric Jameson ha descrito en referencia a las *Botas de campesino* de Van Gogh y los *Zapatos de polvo y diamantes* de Andy Warhol. Mientras que las primeras guardan en su seno una necesidad implícita de reconstruir una situación inicial, que remite a una realidad más amplia (en este caso, las condiciones laborales del campesino que las posee), los segundos, explica Jameson, se presentan como “una colección aleatoria de objetos sin vida reunidos en el lienzo” (Jameson, 1991, p. 26). Algo similar ocurre con los centros urbanos neoliberales, en cuyas calles se ha sustituido la hermenéutica de los edificios de antaño por la ahistoricidad derivada de las prácticas gentrificadoras. Esto, a su vez, ha provocado que las periferias norteamericanas se hayan convertido en una especie de páramo tardocapitalista en la que las clases trabajadoras, expulsadas de su territorio, han sido obligadas a integrar sus hogares alrededor de lugares puramente consumistas, como centros comerciales, alejados de los centros urbanos, mayormente dedicados a la actividad financiera. Los efectos psicogeográficos de este nuevo paisaje han sido explorados en el cine mediante mecanismos formales y narrativos enfocados a la deshumanización del individuo, tal y como veremos a continuación.

En 1980, el influyente sociólogo William H. Whyte presentó *Social Life of Small Urban Spaces*, una película basada en su propio estudio homónimo publicado ese mismo año. El filme, como el ensayo, ahonda en la funcionalidad de la nueva urbe, partiendo del paisaje de grandes ciudades gentrificadas como Nueva York, Houston o San Francisco. Whyte se centra en los pequeños artilugios arquitectónicos, como los bancos o las escaleras en los parques y en las plazas públicas, y analiza el comportamiento de los individuos que las utilizan mediante una voz en *over*. Ante acciones tan cotidianas como sentarse en un escalón o caminar por la acera, el director se pregunta por qué el sujeto urbano tiene interiorizados todos esos comportamientos dentro de la metrópolis. La respuesta que obtiene es inequívoca: la arquitectura urbana está enfocada a la funcionalidad, y, como tal, rige ciertas acciones por encima de otras. Muestra de ello es el comentario del narrador al respecto de los rascacielos, a los cuales

califica de “fortalezas urbanas”. “Su denominador común es que te sacan de la calle”, comenta mientras se muestran imágenes de un edificio:

Aquí, en el *Houston Centre*, no paras de subir. Las plazas y las terrazas están dos o tres niveles por encima de la calle. Y ahí, estás completamente aislado de la calle. Puedes conducir desde los suburbios por la mañana, aparcar en ese garaje, caminar por los pasillos del rascacielos hasta las oficinas y pasar el día entero sin tener que pisar el suelo de Houston”.¹



F1. Fotograma de *Social Life of Small Urban Spaces* (William H. Whyte, 1980)

Esta reflexión deja patente la obsolescencia del *flâneur* en la ciudad global, puesto que, aunque el arquetipo benjaminiano poseía una visión superficial de su entorno, era perfectamente capaz de dialogar con él. Lo que constata el filme de Whyte, en este sentido, es que esta relación sujeto-entorno ya no es posible porque se prioriza un modo de vida aislado, caracterizado por la ruptura total de lazos socio-culturales entre el individuo y la ciudad. Si bien la clase media se aísla del entorno mediante el uso del coche, tampoco podemos afirmar que la clase obrera se haya convertido en la portadora de la *flânerie*. De hecho, la experiencia de viajar en metro, principal medio de transporte del proletariado, es incluso más aislante que la del vehículo privado, ya que se aboca al individuo a conocer la ciudad mediante una serie de elipsis espaciales entre estación y estación. No

1. Their common denominator is that they take you away from the street. Here at Houston Centre you're going up, up, up. Plazas and terraces are two and three levels above the street. And from the street you are completely isolated. You can drive from the suburbs in the morning into that garage there, walk through the skyways to the office and spent the whole days without ever having to set foot in Houston at all. Whyte, W. (1980). *Social Life of Small Urban Spaces*. EEUU: Municipal Art Society of New York. Traducción propia.

queda otra opción, entonces, que reconocer la emergencia de un nuevo sujeto urbano, aquel al que Pablo Ocampo ha denominado “el telespectador”, que se define, precisamente, por este cambio de modelos perceptivos que provoca la falta de contacto con el hábitat urbano. Ocampo equipara las capacidades del telespectador con las del turista, pues ambos “comprenden (sic) la realidad a partir de síntesis que no expresan su complejidad” (Ocampo, 2004, p. 93). En su tránsito pasajero por las calles de la ciudad, el telespectador conserva una imagen superficial de lo que observa, una proyección, concebida desde la comodidad de su asiento en el tren o en el bus, que nada tiene que ver con la aprehensión real del contexto por el cual se mueve.

El dispositivo de *Social Life in Small Urban Spaces*, a partir de la observación analítica del sujeto urbano, concluye que el telespectador de la ciudad global no ha surgido espontáneamente, sino que ha sido moldeado por una arquitectura contemporánea “que alcanza su nivel máximo en la constitución de lugares tan funcionales que se vuelven invisibles” (Houellebecq, 2000, p. 55). Este nuevo arquetipo, por tanto, no puede profundizar en su entorno porque le es imposible imponer la distancia necesaria como para observarlo con otra perspectiva que no sea la meramente utilitarista. Michel Houellebecq apunta a esta cuestión en *El mundo como supermercado*, uno de sus textos ensayísticos más conocidos:

(L)os lugares modernos se adaptan a la infinidad de mensajes a los que deben servir de soporte. No pueden permitirse emitir un significado autónomo, evocar una atmósfera concreta; por lo tanto, no pueden tener belleza, ni poesía, ni en general, el menor carácter propio. Despojados de cualquier carácter individual y permanente, y con esta condición, están preparados para acoger la pulsación indefinida de lo transitorio. (Houellebecq, 2000, p. 58)

La película de Whyte ironiza con respecto al carácter neutralizador de esta arquitectura al pretender buscarle un motivo a cada una de las acciones de los individuos contemplados, en un ejercicio más propio de un documental de David Attenborough que de un tratado sobre la experiencia urbana. El uso abundante del plano picado para filmar a la multitud contribuye a alimentar esa sensación de que el narrador se encuentra cognitivamente por encima del individuo de a pie, imponiendo una distancia intelectual entre quien observa y quien es

observado propia de los documentales sobre el mundo animal. En última instancia, esta puesta en escena voyeurística deshumaniza al sujeto urbano, tratándolo como un ente sometido inconscientemente a la deriva impuesta por el espacio que transita, una concepción del individuo más cercana al autómatas que al ser humano.

3. Robotización y marxismo

Si bien el cínico acercamiento de *Social Life of Small Urban Spaces* deja intuir en segundas lecturas una crítica política, el paisajismo urbano ha denunciado explícitamente las nuevas prácticas sociales cuando se ha acercado a los espacios gentrificados desde una perspectiva marxista. Reconocidos cineastas de izquierdas, como Jem Cohen o Patrick Keiller, han retratado los efectos de la nueva distribución de los espacios urbanos a partir de los años 90 en numerosas ocasiones —*Lost book found* (Jem Cohen, 1996), *Buried in Light* (Jem Cohen, 1994), *Robinson in space* (Patrick Keiller, 1997), etcétera. Los ejemplos más representativos de ello son *Chain* (Jem Cohen, 2004) y *London* (Patrick Keiller, 1994), dos películas que, si bien están separadas en el tiempo (por una década) y en el espacio (por el océano Atlántico), muestran una concepción del sujeto de la ciudad global muy similar. A diferencia del filme de Whyte, tanto *Chain* como *London* conciben personajes diegéticos, lo cual las aleja del observacionismo analítico. Más bien, se podrían definir como películas ensayísticas semi-narrativas, cuya tesis reside, en parte, en las reflexiones de una primera persona externa (diegéticamente hablando) a la sociedad que presenta el filme, pero también en la experiencia sensorial de las imágenes y las voces combinadas, en un dispositivo similar al de Chantal Akerman en *News from home* (1977).

Igual que Akerman, Cohen y Keiller parecen incidir en que la *flânerie* entendida a la manera industrial en la contemporaneidad (si es que tal cosa existe) solo puede aparecer desde una perspectiva deslocalizada, un punto de vista que puede venir dado por la condición de extranjería —como ocurre en *News from home*—, pero cuya característica esencial no es esa, sino la melancolía del personaje que evoca un pasado. En el caso de la película de Akerman, este pasado está representado por la lectura envolvente de las cartas que le envía su madre desde

su casa, en Bélgica, después de que la cineasta hubiera partido a Nueva York para estudiar. De este modo, el personaje se hace hipersensible en el espacio urbano, lo cual evita que caiga en el estado de aislamiento al que hacíamos referencia anteriormente.

En *Chain*, la diferencia entre quien evoca un pasado y quien no lo evoca se muestra a partir de dos mujeres acabadas de llegar a la ciudad: una es una empresaria japonesa que viaja a los Estados Unidos desde su Tokio natal con el propósito de supervisar la construcción de un parque de atracciones; y la otra es una mujer pobre de provincia que, tras mudarse a la ciudad, ocupa una casa abandonada al lado de un centro comercial a la espera de ahorrar lo suficiente como para salir de tan difícil situación. Ambos personajes funcionan como símbolo de las dos caras de la metrópolis: la clase media que ocupa el espacio gentrificado y la clase trabajadora obligada a vivir en la periferia, rodeada de polígonos comerciales conectados por autopistas. El espíritu de las misivas que Akerman lee en off durante todo el metraje de *News from home*, paradójicamente, no pertenece a la figura que *a priori* más se identificaría con la cineasta belga –es decir, Tamiko, la empresaria japonesa– sino a Amanda, un personaje lumpeniano, que sí aporta una perspectiva historicista de la ciudad. Basta con atender a las pocas escenas que protagonizan en sus espacios íntimos: ambos personajes acaban de llegar a la ciudad, pero, mientras que Tamiko se aloja en un hotel con todas las comodidades, Amanda aparece en un sótano profundamente deteriorado de una casa antigua.

Estos dos espacios, que sustituyen al hogar, aparecen como las extensiones naturales de unos personajes contruidos, como hemos apuntado, de cara a simbolizar el proceso de redistribución del espacio urbano. El hotel, en este sentido, es precisamente uno de los espacios señalados por Marc Augè en el contexto de su tesis sobre el no lugar contemporáneo, un concepto que relaciona con aquellos espacios “que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos” (Augè, 1992, p. 83). En consecuencia, del mismo modo que el hotel anula el estatuto histórico de la ciudad a partir de su misma construcción, anula también el estatuto de personaje que lo habita, es decir, lo vuelve anónimo. Esta

concepción del sujeto urbano como un ser automatizado también se encuentra en las teorías de George Ritzer sobre el proceso de “mcdonaldización” de la sociedad contemporánea. En su ensayo, Ritzer argumenta que, al mismo tiempo que McDonald’s ha ido convirtiéndose en un lugar cada vez más omnipresente a nivel global, la sociedad tardocapitalista ha asumido en prácticamente todos sus sectores las mismas características que han afianzado el éxito de la cadena de restaurantes. El sociólogo las sintetiza en cuatro: la eficacia a la hora de cumplir las tareas, la cantidad por encima de la calidad, la previsibilidad de lo que se va a consumir y el control total tanto de los empleados como de los clientes. A partir de estos postulados, el sistema social se vuelve completamente racional, automatizado. Se trata de la idea de la cadena de montaje industrial extrapolada al sector servicios y, con ello, a todas las necesidades de la clase media consumista que ocupa los centros urbanos.



F.2. Fotograma de *Chain* (Jem Cohen, 2004)

En el fondo, Ritzer y Augè llegan, desde distintos puntos de vista, a una conclusión similar. Si bien hemos establecido que los sistemas racionalizados (o mcdonaldizados) “sirven para negar la condición humana, la razón humana, de la gente que trabaja en ellos o que se sirve de ellos” (Ritzer, 1993, p. 152), los no lugares forman parte activa de tal sistema, puesto que muchos de los ejemplos arquitectónicos que aporta Augè, como los centros comerciales, los aeropuertos o los hoteles, son síntomas del proceso de mcdonaldización que han sufrido ciertos sectores comerciales, tales como el turismo, la ropa o los cines. Cohen confiere a Tamiko la carga de representar a este sujeto urbano robotizado que moldea el no lugar, llegando tan lejos en este objetivo que su deshumanización

va en detrimento de la verosimilitud de la narración. Muestra de ello es que, cuando llega al hotel, en lugar de contactar con sus allegados o practicar algún pasatiempo, la empresaria aprovecha su tiempo de ocio para repetir de manera robótica y automatizada algunas de las consignas de cortesía que la empresa que la contrata le obliga a memorizar para dar buena imagen, como “Gracias por considerar mi plan de negocio”².

De hecho, Cohen insiste durante todo el metraje en la idea de que Tamiko solo es capaz de pensar la realidad en términos económicos y de productividad, algo que se asocia a su condición de persona de clase media-alta que cree y promueve los valores de un sistema anti-ético como el capitalista. Por ejemplo, en una de las reflexiones sobre su nuevo entorno, concluye que la multiculturalidad estadounidense es perjudicial para ella porque “sin una raza pura, es más difícil tener un objetivo de negocio claro”³. A partir de este tipo de mensajes, el cineasta incide (de manera hiperbolizada) en la idea de que la psicogeografía de los centros financieros deriva en la irrupción de sujetos automatizados por el capital, lo cual les incapacita para pensar con empatía y conciencia social. En otras palabras, la nueva ciudad forja telespectadores que proyectan una imagen de su entorno que carece de profundidad.



F3. Fotograma de *Chain* (Jem Cohen, 2004)

2. “Thank you for considering my business plan”. Cohen, J. (2004). *Chain*. EEUU: Antidote Films, Gravity Hill Films. Traducción propia

3. “Without a pure raze, it’s more difficult to have a pure goal for business”. Cohen, J. (2004). Traducción propia.

Amanda se sitúa a las antípodas de todo eso. Si Tamiko representa al centro financiero, Amanda es símbolo de la clase obrera siendo expulsada del centro urbano hacia la periferia, desarrollando una cierta impotencia en el proceso. Precisamente, ese carácter lumpeniano es el que le permite germinar una cierta *flânerie*, ya que, al permanecer fuera de los procesos de circulación del capital, puede permitirse salir del aislamiento al que está sometido el telespectador y devenir hipersensible ante su entorno. Las imágenes que acompañan a sus reflexiones en voz en *over* –reflexiones que pertenecen al videodiario que le envía a su hermana– divergen notablemente de las de los rascacielos del centro urbano. En la sección que concierne a Amanda, Cohen incide en la idea de la mcdonaldización de una manera literal mostrando, en plano fijo y con un diseño sonoro discreto, las cadenas de restaurantes y de ropa que infestan la periferia urbana, ya sea en el interior de los centros comerciales o en los polígonos de carretera. Si bien Amanda es capaz de vagabundear por estos espacios sin subsumirse a la funcionalidad arquitectónica, el efecto psicogeográfico provoca la irrupción de síntomas de una especie de resignación emocional ante la falta de negocios locales o puntos históricos –lugares, en definitiva, propiedad de la multitud. Las constantes escenas de vagabundeo del personaje ocurren por el centro comercial, unos lugares convertidos tras su expulsión hacia la periferia en los años 70 en los sustitutos de los simulacros del centro urbano industrial. Las galerías parisinas que forzaban la entrada a un mundo onírico, según Benjamin, son actualizadas por Cohen en su versión más amarga, como si estuvieran pasando por un proceso de resaca postcapitalista. Se evidencia, de este modo, la impotencia del sujeto anómalo, aquel que quiere tratar ese espacio como si fuera un centro social y, sin embargo, se ve obligado a fingir una voluntad consumista para evitar su expulsión. Así lo demuestra Amanda, cuyo método para conseguirlo es fingir constantemente que habla por teléfono.

Una resignación similar es la que invade a Robinson, el protagonista de *London*. En su caso, la deslocalización es propiciada por su profesión: investigador y profesor de arquitectura. Cuando invita a un amigo suyo a la ciudad –el narrador–, Robinson se convierte en un *flâneur* cuyo objetivo es aprehender la historicidad de Londres a partir de la arquitectura de la ciudad. Así lo dice le

propio cronista: “Robinson creía que, si la miraba lo suficientemente fuerte, la ciudad podía revelarse ante él como la base molecular de los eventos históricos, y de esta manera, esperaba ver el futuro de la ciudad”⁴. Se produce, entonces, un montaje por contraste al sobreponer las imágenes del paisaje neoliberal de la Londres post-Thatcher con los relatos históricos que se inmiscuyen en la mente de Robinson, los cuales desembocan constantemente en una crítica política. La ahistoricidad del paisaje urbano es mostrada, al igual que en *Chain*, mediante un recorrido por las cadenas que invaden la ciudad, como McDonald’s (que parece haberse erigido, a nivel iconográfico, como el máximo estandarte de la homogenización de las ciudades) o IKEA. En *London*, por tanto, se muestra un retrato psicogeográfico de la capital británica, tratada como una cápsula del tiempo superficial, cuya historia todavía se puede contar, pero que, por culpa de las políticas neoliberales, ya no se puede mostrar.



F4. Fotograma de *Chain* (Jem Cohen, 2004)



F5. Fotograma de *London* (Patrick Keiller, 1994)

Con sus sendos largometrajes, Cohen y Keiller parecen coincidir en que la tarea de aprehender la historia social de la ciudad global está condenada a fracasar. El pesimismo de esta conclusión es palpable en las películas mediante la omnipresencia de tonos grisáceos, paisajes nublados y un diseño de sonido discreto y naturalista. Esta estética carente de estímulos se realza ante el hecho de que, aunque los personajes de ambas películas existan en la diégesis y se forme una narrativa en torno a ellos (dispersa, pero una narrativa, al fin y al cabo), no

4. “Robinson believed that if he looked at it hard enough, the city could reveal to him the molecular basis of historical events, and in this way, he hoped to see into the future of the city”. Keiller, P. (1994). *London*. Reino Unido: BFI Production, Koninck Studios. Traducción propia

interaccionan con nadie de su entorno: siempre son mostrados en soledad. La consecuencia principal de ello es que la experiencia de su visionado devenga profundamente melancólica, propiciando ese añoro del pasado perdido, en el que el sujeto urbano aún podía relacionarse con sus iguales.

4. *Unheimlich*: la ciudad mutante

Hasta el momento, en este artículo nos hemos referido únicamente a la experiencia urbana de la ciudad gentrificada. Sin embargo, no sería riguroso ignorar que, mientras tiene lugar la destrucción de los edificios antiguos y su posterior reemplazo por los nuevos, el sujeto urbano sigue habitando la urbe, de modo que se ve obligado a convivir con un paisaje en constante proceso de construcción. En la década de los 80, Marshall Berman, junto con otros intelectuales, empezó a coquetear con el concepto de “urbicidio”, hasta el momento utilizado mayormente en contextos bélicos, con el objetivo de criticar las políticas neoliberales de redistribución del espacio urbano. Desde una perspectiva marxista, Berman denunció que el proceso de gentrificación de la ciudad de Nueva York (y en concreto de su barrio, el Bronx) se trataba de un urbicidio; es decir, literalmente, de “un asesinato de la ciudad”, con todas las connotaciones negativas que la expresión conlleva. “Desde la antigüedad hasta hoy, el proceso de ver tu ciudad en ruinas es uno de los más espantosos escenarios primarios: eso es el urbicidio” (Berman, 2013, p. 1), sostuvo el filósofo en una de sus últimas conferencias antes de su fallecimiento. El hecho de equiparar el aburguesamiento de los centros urbanos con el acto criminal de bombardear una ciudad hasta los cimientos derivaba en una concepción del conflicto profundamente confrontativa, como si se tratara de una guerra que la clase obrera tenía que batallar contra el malvado y avaricioso *establishment* neoliberal.

La violencia inherente a la concepción bermaniana del urbicidio parece inspirar la obra de Dominic Angerame, cineasta norteamericano *avant-garde* que, durante los años 80 y 90, desarrolló una pentalogía de sinfonías urbanas compuesta por *Continuum* (1987), *Deconstruction sight* (1990), *Premonition* (1995), *In the Course of Human Events* (1997) y *Line of fire* (1997). Las cinco películas construyen una especie de fresco de atmósfera preapocalíptica cuyo

objetivo es retratar el constante proceso de cambio de la ciudad postmoderna. En ellas, la urbe parece renacer de sus cenizas (unas cenizas compuestas de hormigón, hierro y cables) como un ente orgánico y violento que sufre las consecuencias de ese “asesinato” que, colectivamente, se está llevando a cabo. Resulta curioso, en este sentido, que su estética ruinoso guarde similitudes más que anecdóticas con una película tan distinta como *Tetsuo: el hombre de hierro* (Tetsuo, Shinya Tsukamoto, 1989), el clásico del *cyberpunk* japonés en el que un hombre llamado Tetsuo va desarrollando protuberancias metálicas en su cuerpo. En la escena final del filme, Tetsuo se enfrenta al fetichista de los metales, un individuo que sueña con un mundo hecho enteramente de metal y que, previamente en la película, había provocado que el protagonista empezara a sufrir tan extraña enfermedad. La lucha que ambos especímenes robóticos mantienen en un espacio urbano desértico, lleno de restos de construcciones, remite a los ambientes siniestros de las sinfonías urbanas de Angerame, en las que las ruinas de los edificios recién demolidos son portadoras de esas mismas protuberancias metálicas, que a su vez representan los restos del “asesinato” capitalista a la urbe. Ambas obras retratan, en un contrastado blanco y negro, una ciudad vacía, pero cuya arquitectura está viva, como si los edificios y los puentes formaran parte de una misma entidad gigantesca que va acumulando un vívido rencor hacia quien la destruye.



F6. Fotograma de *In the Course of Human Events* (Dominic Angerame, 1997)

Esta concepción del centro urbano tiene un precedente claro en Eugene Atget, fotógrafo del siglo XIX cuya obra se caracteriza por retratar las calles de París que habían quedado excluidas del proyecto de revolución urbana liderado por el Barón Haussmann, al que se ha hecho referencia anteriormente. En numerosas ocasiones se ha comparado las fotografías de Atget con las de la policía en el lugar de un crimen, ya que la obsesión del artista era capturar París desde lo marginal, privada del bullicio urbano que la caracterizaba. La capital francesa retratada por Atget es el reverso siniestro de su imagen habitual, identificable por sus característicos callejones y galerías, pero irreconocible por su divergencia atmosférica con respecto a lo que el espectador está acostumbrado. Muchos han sido los teóricos y artistas que han relacionado esta peculiar experiencia de París con el concepto alemán de *unheimlich*, definido por Sigmund Freud como “esa clase de terror que nos lleva a algo que conocemos desde hace mucho tiempo, otrora muy familiar” (Freud, 1955, p. 220). En la obra de Atget, la cámara forja a un sujeto urbano que reconoce París en cuanto a objeto, pero no en cuanto a experiencia, lo cual provoca que una suerte de extrañeza invada la atmósfera. En el retrato urbano de Angerame ocurre lo mismo: de pronto, el urbicidio que es habitual presenciar en las ciudades globales aparece cargado de una atmósfera inusualmente violenta, una experiencia extraña dentro de lo familiar.

En este sentido, si anteriormente identificábamos la extranjería como un elemento disparador de la *flânerie*, en tanto que le otorga al sujeto urbano una hipersensibilidad ante el paisaje urbano, podríamos argumentar que la experiencia del *unheimlich* convierte al sujeto urbano en un extranjero en su propia ciudad. De este modo, el sujeto que padece esta sensación es capaz de salir del aislamiento que propicia la arquitectura neoliberal y así observar su entorno de manera deslocalizada. A esto se refiere Oto Marquand cuando afirma que la característica esencial del sujeto de la gran metrópolis es “la angustia ante aquello que le salva de la angustia, la necesidad de asimilar la negatividad cuya eliminación parece que socialmente constituye el objetivo de la acción política” (extraído de Sola-Morales, 1995, p. 128). El propio Dominic Angerame relata, en una entrevista, su experiencia con lo que Marquand denomina “la angustia ante aquello que le salva de la angustia” en el contexto urbano cuando un día, al salir

de su casa, reparó en que uno de los edificios por los que pasaba a diario ya no existía. Sin embargo, no fue el hecho de haber perdido el edificio lo que le provocó esa especie de inquietud descorazonadora, sino el haber elidido por completo su proceso de demolición.

De este argumento parece partir *The Black Tower* (John Smith, 1987) –a mi juicio, una de las obras paisajísticas que mejor retrata el *unheimlich* urbano. Igual que en otras obras aquí tratadas, como *London* o *Chain*, la película de Smith parte de un dispositivo puramente paisajístico, en el que un protagonista diegético narra su experiencia en fuera de campo. Los planos, que se suceden casi como si se tratara de un pase de diapositivas, muestran la presencia de una torre negra que persigue al protagonista allá donde va, provocándole una ansiedad constante. Si bien el protagonista de *The Black Tower* es plenamente consciente de su entorno, esta autoconciencia ha sido disparada por la detección (tardía) de un elemento extraño dentro de la arquitectura de la ciudad. La película muestra, entonces, el proceso de salida de un representante de la clase media londinense del aislamiento telespectatorial en el que está sumido como sujeto urbano contemporáneo. Desde el momento en que el anónimo protagonista del filme repara en la presencia de la torre, este se vuelve permeable ante los efectos psicogeográficos de la arquitectura que le rodea. El personaje, no obstante, no teme por su vida, al contrario, continúa con ella con total normalidad. Simplemente siente una especie de inquietud ante lo que antes consideraba familiar; es decir, sufre la experiencia del *unheimlich*, propiciada por esta suerte de “urbicidio mágico”, que le condena a sobreexponer sus sentidos al entorno urbano. Este comentario político culmina en un final tan violento como sintomático, en el que el protagonista entra a la torre y esta lo hace desaparecer. Posteriormente, una *voice over* femenina empieza a relatar esa misma sensación de que un edificio la persigue.

Con estos últimos compases del filme, John Smith parece concebir el entorno urbano de la misma manera que lo hace Angerame: como un conjunto orgánico, que cocina a fuego lento su venganza ante el ataque sistemático de las instituciones públicas. La guerra –a la que indirectamente Berman hacía alusión– entre el neoliberalismo, perteneciente a la burguesía, y la arquitectura

histórica, propiedad de la multitud, deriva en una espiral de violencia que, en última instancia, condena al sujeto urbano a la experiencia del *unheimlich*. Mientras los dos entes abstractos hacen de la ciudad en construcción un campo de batalla, el individuo de a pie, tal y como demuestran las películas mencionadas, se queda a medio camino: si bien reconoce que algo no anda bien en su entorno, es incapaz de llegar al fondo de la cuestión.



F7. Fotograma de *The Black Tower* (John Smith, 1987)

5. Conclusiones

El *flâneur* industrial pasa por momentos complicados. Benjamin tomó prestado el arquetipo baudeleriano para hablar de una época en la que “la intelectualidad aún tiene mecenas, pero empieza ya a familiarizarse con el mercado” (Benjamin, 2005, p. 45). No obstante, a partir del auge de las políticas neoliberales, la burguesía, en cuyo seno se hallaba otrora la figura del *flâneur*, se ha aislado completamente de las calles, abandonando por el camino la curiosidad por su entorno. En este trabajo hemos intentado buscarle un nuevo hogar a la *flânerie*, teniendo en cuenta las características de la ciudad global y los efectos psicogeográficos que esta provoca en quien la recorre.

Muchas han sido las películas que se han quedado en el tintero para esta tarea: desde *Los* (James Benning, 2001), obra en la que Benning explora la periferia de Los Ángeles, mostrando la cara carente de purpurina de la denominada ciudad de las estrellas, hasta *Thames Film* (William Raban, 1986), en la que Raban

incide en la condición ahistórica de la nueva ciudad a través de un paseo por el Támesis, pasando por *Of Time and the City* (Terence Davis, 2007), *Blight* (John Smith, 1996) o *It Couldn't Happen Here* (Jack Bond, 1987). Todas estas obras responden, sin embargo, al mismo síntoma social. Parece innegable que toda una corriente del cine político no-narrativo tanto inglés como norteamericano se halló, durante un tiempo, ante la nueva tarea de ilustrar el pesimismo de quien añora la ciudad histórica, no colonizada por la clase media capitalista.

El retrato de esta nueva condición del sujeto urbano pasa por la figura del *flâneur*, pero ya no concebido desde la bohemia, como en la época de la industrialización, sino más bien como un reducto anacrónico, cuyo entorno le disgusta tanto que le conduce a un estado de eterna apatía. Como hemos ido viendo a lo largo del escrito, el nuevo *flâneur* ha de pasar por una experiencia que le haga salir de su aislamiento deshumanizante, mediante el cual proyecta una imagen del mundo que no se corresponde con la realidad. Tiene que ser, de alguna manera, consciente de su entorno, capaz de relacionarse con él para así intentar aprehender su verdadera esencia.

La experiencia de deslocalización que aportan, por un lado, la evocación melancólica de un pasado y, por otro, la extrañeza familiar, es su principal aliada, ya que le permite realizar la tarea de emanciparse del efecto psicogeográfico de la arquitectura contemporánea, tan sumamente funcional que invisibiliza las pulsiones del individuo que la transita. Las películas aquí mencionadas lo demuestran: todas contienen un comentario crítico y una voluntad de denuncia al mostrar cómo aquel que es capaz de hacerse consciente de su entorno se ve abocado a un estado de angustia o de impotencia, deudor, en cierto modo, del onirismo que caracterizaba al retrato urbano de Benjamin.

Por último, cabe remarcar que el corpus elegido para esta investigación está enmarcado en los años de mayor incidencia del neoliberalismo, es decir, desde finales de los 80 hasta principios de los 2000. Queda abierta, en este sentido, otra línea de investigación en relación con la evolución del paisajismo urbano en el entorno hipertecnologizado de la más inmediata contemporaneidad, en el que la omnipresencia del *smartphone* no ha hecho más que agravar esta ruptura ya irreversible entre el individuo y la urbe.

Referencias bibliográficas

- Auge, M. (2000). *Los “no-lugares”: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- Berman M. (mayo de 2013). *Emerging from the ruins*. Conferencia llevada a cabo en el City College de Nueva York, Estados Unidos. Recuperado de <https://www.dissentmagazine.org/article/emerging-from-the-ruins>
- Boyer, M. C. (2004). Ciudades en venta: la comercialización de la historia en el South Street Seaport. En M. Sorkin (Ed.), *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público* (pp. 181-204). Barcelona: Gustavo Gili.
- Coates, J. (2017). Key figure of mobility: the flâneur. *Revista Social Anthropology*, 25 (1), 28-41. Recuperado de https://eprints.whiterose.ac.uk/145212/3/4.%20The%20flaneur_COMPLETE.pdf DOI: 10.1111/1469-8676.12381
- Debord, G. (1955). *Introducción a una crítica de la geografía urbana*. Amano. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/cmunozi11/debord3.pdf>
- De Solà Morales, I. (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Durán Segura, L. (2018). Miradas urbanas sobre el espacio público. *Revista Reflexiones*. 90 (2), 137-144. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/1466>
- Freud, S. (1955). The 'Uncanny'. En *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. V. XVII (pp. 210-252). Londres: Hogarth Press.
- Houellebecq, M. (2000). *El mundo como supermercado*. Barcelona: Anagrama.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Ocampo Failla, P. (2004). Periferia. La heterotopia del no lugar. *Revista Urbano*, 7 (9), 92-95. Recuperado de <http://revistas.ubiobio.cl/index.php/RU/article/view/547>
- Ritzer G. (1992). *La Mcdonaldización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana*. Barcelona: Ariel.
- Villarme Álvarez, I. (2015) *Documenting cityscapes. Urban change in contemporary non-fiction film*. Columbia University: Wallflower Press.

Filmografía

- Akerman, C. (1976). *News from home*. Francia, Bélgica, RFA: INA, Paradise Films, Unité Trois, ZDF.
- Angerame, D. (1987). *Continuum*. EEUU: Dominic Angerame.
- Angerame, D. (1990). *Deconstruction sight*. EEUU: Dominic Angerame.

- Angerame, D. (1995). *Premonition*. EEUU: Dominic Angerame.
- Angerame, D. (1997). *In the Course of Human Events*. EEUU: Dominic Angerame.
- Angerame, D. (1997). *Line of fire*. EEUU: Dominic Angerame.
- Benning, J. (2001). *Los*. EEUU: James Benning.
- Bond, J. (1987). *It Couldn't Happen Here*. Reino Unido: EMI Films, Picture Music International (PMI).
- Cohen, J. (1994). *Buried in Light*. EEUU: Gravity Hill Films.
- Cohen, J. (1996). *Lost book found*. EEUU: Gravity Hill Films.
- Cohen, J. (2004). *Chain*. EEUU: Antidote Films; Gravity Hill Films.
- David, T. (2007). *Of Time and the City*. Reino Unido: Hurricane Films
- Keiller, P. (1994). *London*. Reino Unido: BFI Production, Koninck Studios.
- Keiller, P. (1997). *Robinson in space*. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC), Koninck Studios.
- Raban, W. (1986). *Thames Film*. EEUU: British Film Institute.
- Smith, J. (1987). *The Black Tower*. Reino Unido: Arts Council of Great Britain.
- Smith, J. (1996). *Blight*. Reino Unido: Airtight Films, The Arts Council, BBC.
- Tskukamoto, S. (1989). *Tetsuo, el hombre de hierro*. Japón: Japan Home Video, K2 Spirit, Kaijyu Theater, SEN.
- Whyte, W. (1980). *Social Life of Small Urban Spaces*. EEUU: Municipal Art Society of New York.