

## ARTÍCULO

# EL MUNDO A TRAVÉS DE UN CRISTAL. ALCANCE CRÍTICO DE LOS MODOS DE REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICOS.

*The World through a Crystal. Critical Scope of Representation on Film.  
La mondo tra vitro. Kritika atingoj de la kinsistemoj de reprezentado.*

**Martín Paradelo Núñez** (*Universidad de Santiago de Compostela*).

*Recibido: 30/08/2012. Aceptado: 27/09/2012.*

**Resumen:** Centrándonos en el film de Jim Jarmusch *Night on earth* y su comparación con otros filmes contemporáneos que se enfrentan a la representación de las mismas ciudades que aquel (Los Ángeles, Nueva York y París), se pretende establecer de qué manera la representación en imágenes de la forma urbanística y la vida que en ella se desarrolla funciona como indicador social de primer orden, así como la manera en que la estrategia estética adoptada por el autor implica una posición ética y una inserción en los procesos de producción y reproducción capitalista, evidenciando el papel que juegan los diferentes modos cinematográficos de representación a la hora de potenciar o negar discursos críticos y emancipadores por parte de los espectadores.

**Abstract:** *By using Jim Jarmusch's film "Night on Earth" as a springboard and comparing it with other contemporary movies that portray the same cities (Los Angeles, New York, and Paris), we aim to determine how the visual representation of the urban landscape and life in it function as a critical social indicator, and how the aesthetic strategy adopted by the film-maker involves the adoption of an ethical position and must be considered as being embedded in capitalist production and reproduction processes. This highlights the role played by different film modes of representation in encouraging or hindering critical and emancipating discourses.*

**Resumo:** *Centrite en la filmo de Jim Jarmusch Night on earth kaj sur ties komparo kun aliaj nuntempaj filmoj kiuj frontas la reprezentadon de la samaj urboj kiel faras tiu, nome Losanĝeleso, Novjorko kaj Parizo, oni klopodas determini kiel la bildorepresentado de la urba modelo kaj de la vivo kiu en ĝi oni disvolvigas funkcias kiel socia indikilo unuaranga, same kiel la estetika strategio adoptata de la aŭtoro supozigas etikan situacion kaj eniron en la procezoj de produktado kaj de reproduktado kapitalismaj, evidentigante la rolon ludatan de la diversaj sistemoj de bilda kinreprezentado por helpi aŭ malhelpi kritikajn kaj liberigajn parolmanierojn fare de la kinrigardantoj.*

**Palabras Clave:** modo de representación cinematográfico, melodrama, posmodernismo, modernismo, urbanismo, sociedad dual, gentrificación, ideología, realismo crítico, imagen, espectáculo.

**Key words:** *film modes of representation, melodrama, post-modernism, modernism, urbanism, dual society, gentrification, ideology, critical realism, image, spectacle.*

**Šlosilaj vortoj:** *kina reprezntmaniero, melodramo, postmodernismo, modernismo, urbanizado, duobla socio, urboburĝarigo, ideologio, kritika realismo, bildo, spektaklo.*

## INTRODUCCIÓN

El presente artículo puede entenderse como continuación del publicado en esta revista por Alfredo Velasco<sup>1</sup>. Compartimos la necesidad de someter las imágenes que nos invaden desde una aparente inocencia a una lectura crítica radical en un contexto sociocultural donde estas se han convertido en un factor de alienación y un objeto de desarme ideológico fundamental en los procesos de reproducción capitalista, así como la de producir artefactos que contribuyan a una lectura crítica y transformativa de la sociedad.

No compartimos su conclusión. La complejidad de las relaciones sociales implica estrategias complejas para abordar su plasmación, y esta complejidad intensifica el alcance crítico del análisis contenido en el artefacto fílmico, de manera que, en muchas ocasiones, los mensajes evidentes funcionan dentro de una lógica reproductiva del pensamiento dominante o revelan su inoperancia a la hora de dinamizar procesos críticos en el espectador, sometido a una manipulación primaria que apenas exige de él la reproducción de un discurso previo que en último término supone, a pesar de su aparente carácter progresista, despojarlo de las herramientas de análisis crítico, de manera que estas producciones difícilmente constituyen ejemplos de espectáculo integrado, proceso mediante el cual el poder construye las formas de crítica a sí mismo de manera que se ve anulada toda forma de crítica real al propio poder (Debord, 1999b, 17).

## LOS MODOS DE REPRESENTACIÓN

El análisis de Velasco aparece incompleto (porque ni lo pretende ni era el lugar), sin un análisis de los modos de

representación cinematográficos, modos que obedecen a una dinámica socio-económica determinada y que constituyen una posición política. Esta pretende ser nuestra contribución. Sin ser exhaustivos, podemos definir tres modos de representación entre los que han enfrentado la plasmación de la realidad social: un modo melodramático, un modo eufórico y un modo crítico, continuador del modernismo.

El modo melodramático es propio de la fase industrial del capitalismo, discurso fundamental de articulación de la cultura estadounidense y lenguaje fundamental del cine americano (Williams, 1998, 58). El melodrama se constituye de la combinación de cinco elementos: patetismo, intensidad emocional, polarización moral, mecánica narrativa no clásica y efectos espectaculares (Singer, 2001, 7). En la época del Hollywood clasicista, el melodrama se constituirá en género centrado en los tres primeros elementos aludidos, pero se ha introducido en todos los géneros como forma de transmisión de un mensaje previo, también en el cine social o político, que en la mayoría de ocasiones no ha dejado de comportarse como un género más. Fundamental es la importancia del patetismo en la efectividad del modelo melodramático a la hora de insertar un mensaje moral. Este patetismo funciona activando un proceso de identificación primario con los personajes que conduce a formas de compasión que, en general, envuelven un elemento de autocompasión que acelera el proceso de identificación moral y tienen como resultado la superposición de la propia vida del espectador a la vida del héroe en la representación. A la vez, el melodrama procede a través de una simplificación moral extrema (Singer, 2001, 44-46), de manera que las posiciones éticas de cada personaje son inmediatamente legibles en el desarrollo de una narrativa basada en la disposición de constantes situaciones de shock que movilizan fuertes impresiones.

<sup>1</sup> VELASCO, A.: «Los fantasmas de la conciencia», *Estudios - Revista de Pensamiento Libertario*, nº 1, diciembre, 2011, págs. 35-51.

En una época de desarrollo inédito y planificado de la pobreza, la estratificación de clase, la explotación, la inseguridad laboral y la amenaza de exclusión social como fue la del capitalismo industrial, el melodrama fue la forma privilegiada para limitar la capacidad de aprehensión y de respuesta de las clases obreras. Su carácter evasivo y alienante fue fundamental, al disponer de un discurso trascendente mediante el que se significaba la existencia de fuerzas de orden moral superior al ser humano que gobernaban el mundo justamente, bajo la premisa del triunfo de la virtud (Singer, 2001, 133-134). Para completar este discurso era necesario introducir un elemento resolutivo externo que evidenciara la incapacidad del héroe de resolver los conflictos con su sola acción: el azar bajo la forma del *deus ex machina*, que impide a los protagonistas toda posibilidad de acción autónoma y los coloca en manos de una trascendencia que los retribuirá en función de su bondad que, en los términos fuertemente moralizantes del melodrama, significa de adecuación sistémica.

El modernismo cinematográfico se desarrolló en los años centrales del siglo XX y ha seguido vigente, nunca como forma hegemónica, hasta la actualidad. Antonioni, Bergman o Godard aparecen como nombres destacados de este momento inicial, pero el impulso modernista estuvo detrás de todos los nuevos cines aparecidos entre finales de los cincuenta y los años sesenta en toda Europa, Sudamérica y Japón y, más tarde, en África y el Sureste asiático. Profundamente arraigado en su tiempo y asumiendo una cierta función pedagógica, el modernismo cinematográfico intentó dar respuesta a tres cuestiones: la crisis de la relación semántica del lenguaje cinematográfico con lo real, la pérdida de la función social del cine y la desintegración del sujeto moderno. El cine moderno se configura así como un dispositivo de interrogación integral de la realidad y sus modos de representación, de manera que se active un movimiento de doble dirección, hacia el testimonio de su mundo contemporáneo y hacia el interior del propio sujeto (Font, 2002, 14).

El cine moderno, en oposición a la estética de la transparencia que informó el cine clásico y su predilecto e intergenérico modo melodramático, construyó su estética sobre la opacidad, sometiendo a una puesta en crisis todos los elementos constitutivos del cine clásico y colocando al espectador en el centro del sistema (Losilla, 2012, 19). Se intentaba así el establecimiento de una nueva relación



Lam. 1. *Night on earth* 1991.

entre el texto fílmico y el público a través del distanciamiento emocional, la negación de una narrativa construida sobre personajes heroificados y finales concluyentes y reconfortantes, de manera que se convirtió en la forma más adecuada de transmitir ideas críticas y activar procesos de crítica en el espectador, siendo además el nuevo campo de ensayo de los conceptos brechtianos, que conocieron diferentes e interesantes desarrollos.

El cine moderno se inserta en un determinado contexto socio-económico que no deja de ser el capitalismo casi exclusivamente, pero en mayor o menor grado se construye desde una oposición, una crítica. Pocos de estos autores llegarán a las experiencias del Grupo Dziga Vertov o de otros ejemplos sudamericanos, en rigor pronto abandonadas, pero al menos sí es cierto que, en general, tiende a situarse en los márgenes de la industria y evita reproducir aspectos de la ideología dominante; antes bien, sus autores se sitúan en posiciones anticapitalistas, a veces de la mayor radicalidad<sup>2</sup>, e incorporan discursos de los nuevos movimientos sociales, el feminismo<sup>3</sup>, el ecologismo, la liberación sexual. Es cierto que varios de estos autores serán integrados en el sistema industrial al máximo nivel, pero también lo es que esta recuperación

2 En rigor, el cine moderno constituyó la primera articulación completa, a nivel narrativo y formal, de los discursos de la izquierda más avanzada, alejados de los métodos de propaganda que la habían caracterizado hasta el momento.

3 Es en este contexto, también apoyado por la reducción del entramado industrial que necesita este cine, en el que la mujer se incorpora significativamente a la dirección cinematográfica: Varda, Chytilová, Akerman, Duras...

implica un cambio de paradigma. Evidentemente, un modelo centrado en el impulso de la aprehensión crítica despierta poco interés para los sistemas de reproducción de la ideología dominante, que por su propia naturaleza debe apoyarse en masivos procesos de alienación.

En relación con el repudio estético e ideológico del movimiento modernista, y ligado al desarrollo de la fase postindustrial del capitalismo y su auto-imposición como fin de la historia, incorporando sus visiones de la ideología, del arte y la cultura, se desarrolló el movimiento posmoderno (expresión interna y superestructural del capitalismo postindustrial en su fase de máximo desarrollo), que juega un papel de tecnología de la alienación que la cultura no había alcanzado en ningún momento precedente. Señalemos como rasgos constitutivos del posmodernismo una nueva superficialidad que se expresa en la cultura de la imagen y el simulacro, el debilitamiento de la historicidad, y un adelgazamiento emocional profundo (Jameson, 1991, 9-22) e, igual que señalamos en relación con el melodrama, solo puede mostrarse en función de la ideología dominante, como lógica cultural dominante que adquiere una función de primer orden en el aparato de reproducción capitalista.

La mercantilización como factor político, como diseño global, es la primera característica capitalista que reproduce el hecho cultural posmoderno, hasta el punto de girar fundamentalmente en torno a él. Asociado a la urgencia económica de renovar las formas del objeto de consumo en oleadas de apariencia novedosa que también asume la cultura y el arte, el posmodernismo ha desarrollado como rasgo formal característico un nuevo tipo de insipidez, de superficialidad en el sentido más literal (Jameson, 1991, 28-29). Necesarios para mantener el consumo constante, el arte y la cultura, no pueden producir efectos fuertes ni duraderos, sino inmediatos y de escaso calado, de forma que el desapego no tarde en producirse y se esté listo para consumir, con la siguiente moda, el siguiente producto cultural.

La disolución de lo afectivo que caracteriza lo posmoderno se revela en la pérdida de la subjetividad y el retorno de lo reprimido y oculto, lo primigenio, que implica la impugnación de lo racional en un marasmo de formas no lingüísticas de expresión, rituales, preciencias, motivaciones psicológicas, perspicacias posicionales ahistóricas,

que alimentan un misticismo absoluto (Bookchin, 1997, 17). La mejor forma de captar esta pérdida de afectividad es mediante la figura humana, pues la mercantilización se extiende a los sujetos humanos. Se trata de un nuevo sujeto sin referencias espacio-temporales, inestable, en permanente vértigo emocional, sumido en el desorden, lo irracional (Imbert, 2010, 266). Esto no significa que los productos culturales de la época posmoderna estén completamente exentos de sentimientos, sino que tales sentimientos son impersonales, líquidos (Bauman, 2005), y tienden a organizarse en una peculiar euforia.

Esta desaparición de lo subjetivo, y su consecuencia formal, el desvanecimiento del estilo personal, han llevado a la forma privilegiada de la cultura posmoderna, el pastiche, producto de una pérdida de sentido histórico que desemboca en una forma de nostalgia permanente. Esta aproximación al presente mediante el lenguaje del simulacro que implica el pastiche nace como síntoma sofisticado de la liquidación de la historicidad, la pérdida de la posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo (Jameson, 1991, 41-52). La Historia es el contenido racional y la continuidad de sucesos basados en las potencialidades de la humanidad para la libertad, la conciencia de sí y la cooperación en el desarrollo autoformativo de formas cada vez más libres de asociación. Es la infraestructura racional que cohesiona las acciones humanas y las instituciones en el pasado y en el presente en dirección a una sociedad emancipadora y un individuo emancipado (Bookchin, 1997, 27), perspectiva desde la que se comprende el reaccionario posicionamiento que implican el presentismo y la voluntad de desarraigo posmoderna.

No creemos que toda la producción cultural actual sea posmoderna. En lo cinematográfico, diversos autores han continuado la tradición moderna, ampliando temáticas y aportando variaciones formales, unidos a la tradición modernista en muchos aspectos pero evidenciando que no tiene sentido un retorno a prácticas estéticas elaboradas sobre la base de situaciones y problemas históricos, sino ampliando esta estética sobre una voluntad de cartografía del tiempo presente. No queremos tampoco manifestar un desdén apriorístico por el posmodernismo. Nos limitamos a definir la norma hegemónica de sus manifestaciones culturales, pero debemos señalar que se ha desarrollado también una política cultural radical que tiene una importante validez como testimonio crítico

del presente, que se expresa con una estética novedosa y propia, que no puede dejar de incluir expresiones propias de su ambiente cultural, pero capaz de no verse dominado por estas y articular discursos críticos.

Centraremos el análisis en un film de Jarmusch, *Night on earth*, porque se trata de una obra no directamente ideológica, cuyos posicionamientos en este sentido no son tan evidentes, pero que moviliza una temática crítica sobre el mundo capitalista y las relaciones humanas que impone. Nos interesa analizar el alcance crítico de los modos de representación y creemos que un ejemplo menos ideológico hace ver de manera más evidente la potencialidad de este modelo, así como su utilidad para fines más ideológicos y socialmente transformadores. También queremos examinar sus límites y, en este sentido, *Do the right thing* parece una buena elección. Aparecerán diversos ejemplos melodramáticos para señalar su contribución a la reproducción de la ideología dominante o su fracaso a la hora de articular un discurso político transformador. Incluimos varios ejemplos posmodernos para evidenciar cómo la aproximación eufórica, nihilista y ahistórica obtiene como resultado producciones reaccionarias, pero también incluimos un ejemplo de cine posmoderno que consigue representar desde este paradigma la realidad y el alcance alienante de la sociedad postindustrial.

Nos centraremos en tres ciudades que ejemplifican el crecimiento urbano y la expansión capitalista de las tres últimas décadas, pues creemos que el urbanismo es un símbolo de nuestra cultura y del orden social existente (Harvey, 2007, 25), que la forma de la ciudad actúa como indicador de primer orden de dinámicas socio-económicas, y abarcaremos un espectro cronológico suficientemente amplio para trazar una panorámica sobre esta transformación socio-económica y su representación.

## LOS ÁNGELES

*Night on earth*, filmado por Jim Jarmusch en 1991, desarrolla la idea de la ciudad como estructura de caminos que se encuentran casualmente, una recuperación vivencial de la ciudad en el sentido de legibilidad de Lynch y de producción del espacio de Lefebvre. Generalmente, en una narrativa convencional, los trayectos en taxi son elididos, pero Jarmusch construye todo el film en este intervalo de tiempo, situando el taxi en el centro del



Lam. 2. *Night on earth* 1991.

relato y otorgándole una función significativa de primer orden. El taxi funciona como no lugar que es activado como lugar mediante la disposición de relaciones significativas, aunque transitorias. Un no lugar es un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, son los lugares propios de la posmodernidad. Los no lugares son propios de un mundo en el que se multiplican los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales, donde se desarrolla una red de medios de transporte que son también espacios habitados, un mundo dominado por la individualidad solitaria (Augé, 1983, 83-84). En este sentido, un taxi parece una acertada elección a la hora de ejemplificar estos no lugares y su significación social, así como para situar el proceso de reversión del aislamiento de estos no lugares, para establecer el inicio del proceso de construcción de la identidad y el establecimiento de relaciones significativas.

Este proceso enlaza con otra reversión, la del espacio homogéneo en heterogéneo. Con su significación como lugar de transición entre un trabajo alienante, el ocio programado y la habitación como lugar de consumo (Lefebvre, 1983, 27), los taxis han contribuido a la producción de un espacio urbano homogéneo, diseñado como tecnología de la productividad (Lefebvre, 1974). Sin embargo, esto es reversible, es posible una vivencia de la ciudad entendida como fábrica de la heterogeneidad, de relaciones entre singularidades que no pueden ser completamente reducidas ni integradas en las líneas del capital y el mercado (Lefebvre, 1983, 53-83). El núcleo del film es esa conversión de la experiencia relacional alienada por

medio de la vivencia de lo imprevisible, y el espacio donde esto ocurre es el taxi, que desliza su significado de instrumento de la homogeneidad –en cuanto que conversor del espacio y el tiempo en mercancía–, en disparador de la heterogeneidad mediante el encuentro con la otredad (Sánchez, 2007, 82-83).

Los Ángeles se había convertido a principios de los noventa en el ejemplo de máximo desarrollo de un proceso de duplicación que implica un complejo diseño social que consigue separar de forma radical sus dos polos e imponer una tendencia a la desaparición de estratos intermedios. La configuración de Los Ángeles como ciudad dual arranca de una radical reforma del mercado laboral que disparó sus dos polos. Por un lado, los profesionales altamente cualificados y, por otro, los poco cualificados, entre los que se produjo una desviación del sector industrial al sector servicios (Wilson, 1987, 39-42). En este último donde se concentran los empleos de categoría más baja, realizados por trabajadores procedentes de las recientes olas migratorias que constituyen una infraclase en la que la convivencia de la precariedad vital producto del desempleo y el infraempleo y el delito como forma adecuada y consistente de respuesta (Quinney, 1985, 87-88) dominan la cotidianidad (Wilson, 1987, 8). Esta división era ya extrema en la estratificación social de Los Ángeles a principios de los noventa, cuando Jarmusch filma *Night on earth*.

Las desigualdades económicas no son las únicas que alimentan la ciudad dual. Tan importantes como estas son las diferencias de raza y nacionalidad ligadas al fenómeno de la inmigración. Jarmusch reservará el episodio de Nueva York a tratar este tema. Las corrientes migratorias obedecen a la demanda de mano de obra no cualificada por parte de los sectores industriales poco tecnificados y los escalones inferiores del sector servicios. Los emigrantes, por tanto, son necesarios para la lógica productiva tardocapitalista, y de esta manera la bipolaridad socioeconómica que caracteriza la ciudad dual encuentra una evidente correspondencia con la cuestión racial. La exclusión de los migrantes en guetos raciales es un fenómeno conocido en Estados Unidos desde finales del siglo XIX, pero en las últimas décadas no se optó por una planificación étnica del urbanismo en el centro urbano, sino por asentar a los migrantes en las periferias más degradadas de las ciudades. La invasión de la periferia

por las últimas oleadas de migrantes viene a sumarse al desalojo de la clase obrera de los centros urbanos y su toma por las clases altas, proceso que se define como gentrificación (García, 2004, 106).

Estos hechos muestran los procesos de desterritorialización y reterritorialización que están reconstruyendo la espacialidad de la ciudad dual. En Los Ángeles, la traducción de ese temor a la forma urbana es la segregación étnica, el intento de controlar la amenaza de lo desconocido eliminando cualquier contacto con él, y su resultado es la proliferación de comunidades cerradas, recintos clausurados y autodefendidos (García, 2004, 75-77). El control y la seguridad se han convertido en las prioridades de Los Ángeles, lo que ha dado lugar al fenómeno que Davis ha denominado «ecología del miedo» (Davis, 1998, 366). Esta ecología del miedo no dejó de tener su influencia en el diseño urbano, determinando un sistema de jerarquías urbanas, con zonas diferenciadas según el nivel de control al que son sometidas y que viene determinado por el número de habitantes para las que se han diseñado, en función de su posición de clase. Los fundamentos económicos de las jerarquías urbanas y de las áreas que estas determinan son un hecho característico del capitalismo en su máximo grado de desarrollo, y dependen de la producción y de su control, de la iniciativa de los empresarios o del control financiero. Las diferentes estrategias de expansión capitalista deben situarse en el origen de la formación o del cambio de las redes urbanas. Esto equivaldría a descubrir detrás de la ciudad, como sus agentes reales, a élites poseedoras de capitales. Es en la estructura social de las ciudades, más aún que en la suma de sus funciones, donde se debería captar el poder de organización territorial (Roncayolo, 1988, 45-46). En este sentido, la clara dicotomía social que expresa el primer viaje en taxi del film de Jarmusch supone un principio de análisis de esta relación entre urbanismo, control social y explotación capitalista.

El episodio de Los Ángeles es el que mejor representa, junto con el de Nueva York, diversos aspectos sociales y su plasmación urbana. Victoria hace su aparición descendiendo de un jet privado, vestida con un elegante traje. Jarmusch presenta otros elementos de definición elitista de Victoria: el teléfono móvil, que evidencia las dificultades para comunicarse, representa el diálogo impersonal, lo que destaca la apuesta de Jarmusch por la proximidad –la

cercanía como norma vivencial y relacional— y el maletín, icono del ejecutivo sin vida personal y volcado enteramente en el trabajo. A partir de este momento, apreciamos el contraste entre Victoria y Corky, la conductora, las cuales, a pesar de sus diferentes aspectos y estatus, compartirán múltiples afinidades. Las diferencias entre las dos provienen de una decisión ética individual. Jarmusch muestra cómo comparten las cosas normales de cualquier persona, pero el colocarse en uno o en otro lugar de clase es una decisión ética que parte de una voluntad. Ya en el interior del taxi, un plano del asiento del copiloto muestra el desorden del mismo, lo cual señala una diferencia fundamental relativa a lo vivencial con Victoria, que sigue un estricto orden externo e impuesto, donde su autonomía queda anulada y su persona permanente sometida a una nueva tecnología de control individual oculta en supuestas formas de comunicabilidad, orden que no existe para Corky. Corky descubre que sus gafas se han roto. Esto es clave, sin gafas aún puede manejarse. Comienza entonces una conversación trivial sobre la ceguera nocturna, durante la que Corky guiña los ojos y trata de ponerse en la situación de Victoria. Aquí apreciamos una característica fundamental de Corky: es capaz de apreciar el problema, de sentir empatía por el otro (Ródenas, 2009, 43-44). Fundamental es este colocarse una en el lugar de la otra, lo que da un mayor alcance a la idea de afirmación de clase de la posición de Corky, pues establece que es posible colocarse en una u otra posición y que la decisión ética de estar en una u otra clase parte de un acto de voluntad, amplificando el carácter ético y social del rechazo de Corky a la oferta de Victoria.

El destino es Beverly Hills, icono de la clase alta de Los Ángeles. El taxi entra en la residencia de Victoria, que está convencida de encontrar a la actriz desconocida que busca, y ofrece un trabajo a Corky. Esta lo rechaza, no considera que esa sea una vida real y ella ya tiene su propia planificación en ese sentido, ya ha tomado sus propias decisiones vitales y cuenta con la voluntad de llevarlas a cabo. El rechazo de Corky es un rechazo absoluto de lo dominante, de la vida burguesa como tal, y la reafirmación de la vida obrera sustentada en las propias habilidades, así como de la capacidad de actuación individual. Es importante que esta confrontación se dé fuera del taxi, en pleno Beverly Hills, de manera que, al tiempo, se produce el rechazo del espacio de la propia clase burguesa. A continuación, Corky regresa a su espacio. Beverly Hills es una de esas exclusivas zonas

residenciales que, en su configuración actual, surgen dentro de la lucha por la seguridad y el control en la sociedad americana; lucha por el territorio y lucha de clase en último término y que, como manifestación espectacular, dio lugar al nacimiento, a finales de los ochenta y principios de los noventa, de las Home Owners Associations, asociaciones de propietarios para defender la paz de sus exclusivas zonas residenciales frente a los «peligros» que las rodeaban. En Estados Unidos, esto significa homogeneidad de clase (alta) y raza (blanca). Surgieron así las comunidades cerradas, enclaves cuyos servicios y espacios públicos están consagrados al uso exclusivo de sus residentes (García, 2004, 72). Precisamente, serán los taxis una de las escasas maneras de romper esta unidad de clase y raza esporádicamente.

El trayecto del taxi y los referentes que Jarmusch ha ido introduciendo ayudan a definir Los Ángeles como ciudad dual, que separa su población en dos espacios sin articulación en base a diferencias económicas y de raza, lo que hace que pueda ser definida como una ciudad de ganadores y perdedores, lo cual no deja de estar remarcado en este episodio del film de Jarmusch. Una de las áreas de los ganadores sería el Downtown, pero la más destacada es la del Westside del corredor Wilshire-Santa Mónica y los suburbios más apartados (García, 2004, 125), espacios que percibimos con toda su significación social, con la fuerte segmentación social implícita. De esta manera, el hecho de que Jarmusch sitúe en Los Ángeles la confrontación de estratos sociales y posiciones laborales no es casual, sino la mejor manera de reflejar esa ruptura social en un espacio concreto, en el espacio en que la ruptura fue más fuerte, la separación entre clases más radical. De ahí también el gran alcance de la renuncia de Corky a la oferta de Victoria en clave de reafirmación de clase.

Desde otro punto de vista, con el trayecto del taxi por el territorio angelino Jarmusch es capaz de mostrar, con unos recursos reducidísimos, todo un proceso urbanístico: la conversión en megalópolis de las grandes ciudades industriales. La urbanización como proceso derivado del capitalismo en su extensión estaba haciendo desaparecer los entes definibles, de escala humana, que fueron una vez las ciudades. Las comunidades pequeñas eran absorbidas por las mayores, la ciudad por las metrópolis, las metrópolis por grandes aglomeraciones en cinturones megapolitanos (Biehl, 2009, 56). Jarmusch capta perfectamente cómo la dinámica que subyace bajo ese

Lam. 3. *Night on earth* 1991.

cambio es una dinámica dirigida por la élite capitalista y obedece a una estrategia de comercialización completa del universo urbano, de conversión en mercancía de todos los elementos de la ciudad, para lo que previamente se debió dotar de este carácter a los propios individuos de las clases subalternas y vaciar de contenido vivencial, vía degradación, todos sus espacios.

Este proceso de mercantilización llevó a la sustitución de la ciudad industrial por una nueva ciudad posmoderna, dirigida por el estímulo de consumo, el despertar del deseo y su ansia de satisfacción inmediata y permanente, es la ciudad de la simulación, los espacios de la hiper realidad y los territorios de la mirada, la ciudad como colosal *shopping mall* (Amendola, 2000, 183-184), finalmente como colosal no lugar. Jarmusch es capaz de condensar este discurso urbanístico en la contraposición de los planos de los exteriores de Los Ángeles que preceden y acompañan el viaje en taxi, que adquieren así un significado ultradimensionado. Este proceso de transformación urbana tuvo una consecuencia social de suma importancia: la configuración de un nuevo ser humano metropolitano, cortical, mutable, curioso e indiferente, dispuesto a sustituir la razón ética por la razón estética (Amendola, 2000, 216). Es claro que la obra de Jarmusch alerta sobre la necesidad de reversión de este proceso mediante el establecimiento de relaciones auténticas y significativas en las vidas de las personas individuales.

La fugaz referencia a la familia que se realiza en un diálogo entre Corky y Victoria se trata de una referencia irónica a

la tradicional familiar nuclear americana. Pero detrás de la referencia de Jarmusch hay un contenido social más profundo. Victoria, su casa en Beverly Hills y el hecho de tratarse de una mujer de edad que vive sola, remite al proceso de gerontocratización que en aquel momento estaba desarrollándose en Los Ángeles. La zona residencial estaba adoptando la forma de panal fortificado, con cada vecindario residencial encajado en su propia celda amurallada. Las familias de tipo nido vacío, sin hijos, son defensoras particularmente apasionadas de los barrios de acceso restringido, y hay que señalar que Los Ángeles no está solamente polarizada entre ricos y pobres, sino entre jóvenes pobres y viejos ricos. El conjunto de California se convirtió en aquel momento en una gerontocracia (Davis, 2001, 25-27).

Comparemos esta representación del espacio de Los Ángeles con otra basada en un modo melodramático de representación. *Crash*, de Paul Haggis, intento de crear una narrativa curativa tomando como punto de partida la constitución multirracial de Los Ángeles y los conflictos sociales que emanan de la fricción entre individuos de diversos credos, razas y estatus económicos, y que presenta la megalópolis estadounidense como un espacio en el que las relaciones interpersonales se encuentran mediadas por las tecnologías de transporte diseñadas para crear jerarquías cartográficas de poder de acuerdo a criterios económicos, sociales y raciales (Rodríguez, 2012, 142).

Las ciudades de la costa Oeste de Estados Unidos se caracterizan por una estructura espacial que presenta un downtown que funciona como centro comercial y de finanzas y una variedad de zonas residenciales en las que el binomio automóvil/autopista constituye el medio fundamental de transporte. Son espacios dispersos, en los que caminar o coger el transporte público queda reservado a las clases sociales de bajo nivel económico. El coche es, por tanto, fundamentalmente, un indicador de estatus social (Rodríguez, 2012, 143). *Crash* toma como punto de partida esta falta de complicidad física y contigüidad vital en la cotidianidad, la falta de sensaciones táctiles directas como manera de intercambio entre sus habitantes, la compartimentalización de los espacios urbanos y la consecuente segregación racial, y activa la figura metafórica del accidente de automóvil como catalizador de la creación de un mapa multicultural caracterizado por el prejuicio racial y clasista que, en última instancia, recurre a un discurso



melodramático impulsado por lo providencial como solución a los conflictos de Los Ángeles.

Haggis presenta específicamente un acercamiento inclusivo, en apariencia, a la diversidad racial de Los Ángeles para instrumentalizar a sus actores como arquetipos representativos de sus etnias y culturas mediante un discurso melodramático inequívoco y sentimental, para después olvidarlos y centrarse en la ocurrencia de lo maravilloso. Es el epítome de una aproximación simplificadora al tejido multicultural de la metrópolis contemporánea, apenas un esbozo de los conflictos sociales reales que articulan los modos de intercambio entre los diferentes grupos étnicos de Los Ángeles y no puede evitar recurrir a la providencia para activar un arsenal melodramático destinado a conmover al espectador. Este discurso melodramático hace que, aunque el film parta de la especificidad de Los Ángeles como la ciudad del automóvil con las implicaciones socio-económicas que señalamos, se diluya la narrativa y el discurso político derive hacia lo excepcional de cada personaje, tornándose en abstracción arquetípica para evitar profundizar en los conflictos reales, en último término un falseamiento ideológico.

El film crea una falsa totalidad que entrelaza a estos grupos, recurriendo a la combinación entre lo providencial y lo melodramático (Hsu, 2006, 18), evitando articular un discurso sobre el sistema de dominación racial e introduciendo una conclusión reduccionista y moralizante según la cual todo racismo es igual, de forma que en último término se sustenta la supremacía de la raza blanca al minimizar esta realidad. Su simplista mensaje de tolerancia, falsamente humanista, desvía la atención de este discurso supremacista blanco y socava la responsabilidad de los blancos en su mantenimiento. Así, la narración de la multiplicidad racial de Los Ángeles queda escondida y elimina la importancia capital de la raza en la estructuración geográfica, social y económica del espacio urbano. La focalización en el acto individual desvía la atención de los mecanismos institucionales que articulan y perpetúan el privilegio de la raza blanca.

La resolución de los conflictos planteados mediante la aparición de lo providencial tiene como consecuencia fundamental la imposibilidad de llevar a cabo acciones conclusivas, con capacidad real de incidencia, por parte de los individuos, lo que remite a un orden universal donde

el ser humano no es dueño de su acción. De esta manera se consigue anular toda idea de capacidad autónoma, pues se remite a una fuerza exterior y superior que trasciende el conflicto e impone su solución correcta, que siempre es la del sistema. En cambio, una obra crítica debe evitar superponerse al conflicto y articular un discurso que disponga a una receptividad crítica que permita la construcción de un juicio crítico y autónomo, propio, un modelo donde no hay lugar para la trascendencia.

Emblemas de la posmodernidad como ejemplo más acabado de uno de sus formas privilegiadas, el pastiche, *Reservoir dogs* y *Pulp fiction* ponen en juego uno de sus temas predilectos, la violencia hiperreal como modo de insensibilización dentro de una estrategia más amplia del proceso de reproducción capitalista. *Reservoir dogs* niega toda posibilidad de relación espacial, como niega toda posibilidad de relación afectiva, y hace derivar la acción de las calles de Los Ángeles a un almacén cerrado. *Pulp fiction* inscribe su historia de ultraviolencia en una visión particular de Los Ángeles, representada en su vertiente posmoderna, configurada como un gran no lugar donde la suspensión de las referencias espacio-temporales e identitarias produce un vacío, un extrañamiento, en las que la ciudad y la noche constituyen un escenario privilegiado donde insertar estas desidentificaciones (Imbert, 2010, 254).

*Reservoir dogs* explora cómo las identidades de los hombres blancos asediados construyen sus vidas a través de un flujo incesante de diálogos sexistas y racistas y de una violencia gratuita y casual. El racismo de Tarantino se acompaña de la celebración de la masculinidad a partir de la representación de la violencia inmotivada y un retrato de las mujeres unidimensional, sosteniendo su uso de la violencia en formas «buenas» de machismo que se limitan a reproducir pensamiento patriarcal. Esta violencia simbólica se suma al tono realista de sus personalidades, pero comporta a la vez un naturalismo perverso que oculta las relaciones sociales que hay detrás de este comportamiento, usando el racismo y el sexismo como estrategias retóricas para contribuir a una sobreestimulación del espectador que lo prepare para recibir acriticamente este mensaje violento y lo desarme ideológica y afectivamente, excitando la pulsión primaria de odio al otro sobre la que se articula todo el discurso fílmico, para recibir de forma complaciente otros mensajes más

duros y reales que forman parte de la misma estrategia de reproducción capitalista.

Tarantino reescribe la violencia en términos posmodernos, haciendo de ella un objeto estético más<sup>4</sup>. Este giro esteticista es inadmisibile, consideramos con Rivette (1961) que no produce más que una banalización de la violencia, una forma de hacerla amable y físicamente soportable y de incorporarla a la realidad vivencial del espectador. La conversión de la violencia en objeto lúdico hace de ella un objeto recurrente e inofensivo, que mediante la saturación incide en la hipervisibilidad moderna, un régimen de sobrecarga de signos caracterizado por una inflación de las formas que contribuye a anular el sentido de lo real (Imbert, 2010, 387-388). No se trata de hacer de cada espectador un ser violento que reproduzca la violencia que consume en su nivel físico, sino de capacitarlo para comprender y excusar la violencia, hacer de él un ser capaz de consumir la violencia real al mismo nivel que la ficticia y, en ese mismo proceso, legitimar la violencia que el sistema produce y que se dirige sistemáticamente contra los grupos de ingreso más precario. *Reservoir dogs* niega cualquier comprensión del vínculo entre violencia y fuerzas sociales más amplias (Giroux, 2003, 236), hace que la violencia surja de forma orgánica de las personas. Esta descontextualización de la violencia tiene su equivalente en la descontextualización del espacio del film, que abandona la ciudad para centrar la acción en un espacio cerrado y suspendido, sin contexto y sin historia, que solo tiene una característica: su absoluta, irremisible e insuperable condición de no lugar.

En *Pulp fiction*, Tarantino extiende esta condición de no lugar inalterable, espacio de una violencia omnipresente, a la totalidad de la ciudad, espacio para la violencia en todas sus partes, sus calles, sus viviendas, sus lugares de ocio. Constituye un escenario en el que las personas no son sino cuerpos cosificados, incapaces de relación entre ellos si no es a través de la violencia, y la violencia se despliega en todas sus formas, simbólicas y reales. Esta deshumanización solo es posible al reducir la ciudad a su condición de no lugar, un espacio que ha conseguido



Lam. 4. *Night on earth* 1991.

desposeer a los seres humanos de todas sus capacidades afectivas. Tarantino representa un Los Ángeles aséptico, irreconocible, reducido a mero contenedor genérico, en el que hasta los lugares de ocio están fuera del tiempo, son un pastiche en sí mismos. Tarantino supera así la necesidad de explicación social de la violencia que pone en funcionamiento; la violencia es universal, se padece y es producida sin distinción, puesto que nace de la generalización de la falta de valores que ejemplifica la propia configuración urbana.

Este nihilismo de Tarantino es su más evidente marca de posmodernismo reaccionario. El nihilismo posmoderno, y el relativismo moral en que se apoya, es la vía más fácil y eficaz de ocultar la estructura de la sociedad actual, y no tiene otra consecuencia que la imposición tranquila de un nuevo tipo de tiranía, sutil y etérea, como la que gobierna la actual fase del capitalismo global. Negar las potencialidades de la humanidad para la libertad, la conciencia de sí y la cooperación constituye la victoria definitiva del capitalismo y su sistema de valores instrumentales (Bookchin, 1997, 28). Esta amoralidad que articula Tarantino es una legitimación directa de la ideología neoconservadora de los años noventa, coherente con la definición de Conniff de cultura de la crueldad, del creciente desprecio hacia el otro (Conniff, 1992).

Tarantino justifica sus gráficas representaciones de la violencia a partir de una tendencia estética hacia el realismo, pero no es capaz de activar en ningún momento una representación realista de la violencia, que significaría

<sup>4</sup> Tarantino mantiene una cierta distancia, no rompe la sensación de construcción en ningún momento, como Grandrieux en *Sombre*, ni lleva la agresión al nivel de Gaspar Noé en *Enter the void*, pero precisamente por esta mayor facilidad de aprehensión de la agresión, el alcance de su modelo es más amplio.

Lam. 5. *Night on earth* 1991.

no la mera reproducción de sus dimensiones más espectaculares, sino el análisis y puesta en crítica de sus causas éticas y socio-económicas y el reconocimiento de sus formas más subterráneas. Implicaría incorporar la violencia en su contexto histórico y social, y no la permanente negación de este. Implicaría ofrecer bases normativas a partir de las que disponer la resistencia a las dinámicas violentas de la sociedad actual y de sus actores, lo que implicaría un análisis de las manifestaciones del poder y de la ideología dominante, todo lo cual queda muy lejos del trabajo de Tarantino, reducido a un realismo superficial que no pasa de imitar palabras de la calle y heridas de bala.

## NUEVA YORK

Donde la ciudad dual muestra más radicalmente su condición bipolar es en los centros urbanos norteamericanos. El proceso de decadencia que comenzó cuando la clase media los abandonó en la posguerra dio lugar a que a finales de los sesenta solo estuviesen habitados por sectores sociales de bajo poder adquisitivo. La rehabilitación de los centros urbanos fue acompañada de masivos desplazamientos de población con un marcado carácter de clase, siendo los yuppies los primeros en volver a residir en los cascos históricos. Su llegada inició un proceso de gentrificación, que expulsó a la población originaria y la suplantó por otra de poder adquisitivo mayor que acabó convirtiendo el centro urbano en un espacio residencial de lujo, inaccesible para las clases obreras, las únicas que habían permanecido en él. Esta gentrificación provocó que, en un reducido entorno

social, convivieran los dos extremos del amplio arco social contemporáneo, lo que explica que los cascos históricos norteamericanos sean las zonas más fragmentadas desde el punto de vista social y étnico y también las más conflictivas (García, 2004, 69-72).

En el centro de este proceso se inicia el episodio neoyorquino de *Night on earth*. El afroamericano Yoyo busca un taxi para ir de Broadway a Brooklyn, sin conseguir que ninguno se detenga. Jarmusch moviliza no solo la evidente problemática racial, sino que la sitúa en un contexto socio-económico que explica su carácter sistémico y desde el que pondrá en juego un discurso complejo sobre las dinámicas de dominación. El trayecto de Manhattan a Brooklyn es el trayecto que va desde la zona de negocios a la zona de la marginalidad. Manhattan es la ciudad del encantamiento y del imaginario, a la que muy pocos tienen acceso. Para los otros está negada, solo tienen la posibilidad de vivirla por tiempo limitado. El espacio propio de estos es la ciudad dura de la cotidianidad, marcada por los principios de instrumentalidad y valor. Es la ciudad donde la simulación y la representación tienen poco espacio y donde, en un escenario de supervivencia, continúa desarrollándose la tragedia de la pobreza (Amendola, 2000, 311-312); de ahí el contraste entre las imágenes de Manhattan que abren el episodio y las posteriores imágenes de Brooklyn. El viaje en taxi ejemplifica esta situación de manera muy directa. No sabemos qué hace Yoyo en Manhattan, pero sí que no es su espacio y que su relación con él es transitoria. Este desplazamiento implica para Yoyo una serie de costes acumulados de tres tipos diferentes: económico, psicológico y social. Jarmusch representa así el precio social que Yoyo debe pagar por tener acceso a ciertos servicios (Harvey, 2007, 53); precio social que es un indicador de la profunda estratificación social que domina la ciudad dual, puesto que los grupos de ingresos más bajos no se han liberado de las restricciones por la territorialidad (Harvey, 2007, 81-82).

Helmut, un payaso de la antigua RDA recién llegado, lo recoge. Desde el principio tenemos conciencia del carácter de extranjero del taxista y de que no sabe conducir un coche automático. Yoyo, preocupado, quiere bajar del taxi, pero Helmut insiste en que es muy importante que se quede; es su primer cliente y no puede perderlo, por lo que cambian de roles y Yoyo conducirá. Esta escena

inicia la superación del carácter de no lugar del taxi y su activación como lugar en sentido antropológico, puesto que se ha establecido una relación significativa entre dos desconocidos, lo que tiene un importante alcance transformador en cuanto que evidencia la capacidad humana de alterar el mundo en sentido positivo con su actividad y sus decisiones. No se trata de establecer la capacidad revolucionaria de ningún sujeto predeterminado, el alcance de la representación de Jarmusch se sitúa en otro lugar, pero no menos importante. Está en el hecho de establecer esa capacidad de acción autónoma positiva y en el hecho de establecer la necesidad de modificar las pautas y condiciones que conforman la vida cotidiana. El alcance revolucionario de esta idea, desarrollada extensamente por Debord (1977b, 207), es evidente.

En la conversación que se establece entre Yoyo y Helmut, y en el encuentro con Ángela, encuentra Jarmusch la oportunidad de desarrollar su discurso sobre la dominación, si tenemos en cuenta la representación anterior de Yoyo, el racismo que sufre y la posición socio-económica que ocupa. Se trata de mostrar cómo los sistemas de dominación se trasladan del centro de la sociedad hasta los márgenes, apareciendo diversas manifestaciones de esta dominación, y cómo el hecho de situarse en un estrato que padece una forma de dominación no anula la posibilidad de ejercerla sobre el estrato inferior, hasta llegar al límite de la exclusión. Helmut, en su posición de migrante en inicio de su proceso de adaptación, es el sujeto propicio sobre el que Yoyo intenta mostrar su superioridad. Con esta inversión de la distinción entre blanco y negro, Jarmusch evidencia que la dominación se establece también en función de la posición que ocupa cada individuo en una dinámica social compleja y cómo la cuestión racial es una más de las que movilizan estas dinámicas de dominación. Así, Yoyo procura su propio espacio donde ejercer un poder que padece fuera de él. Esto permite introducir una posición clave en la filmografía de Jarmusch: la disolución de lo absoluto (Ródenas, 2009, 51-52), que, en rigor, solo es posible con el abandono del modo de representación melodramático que, como vimos, opera sustentando en un fuerte maniqueísmo ético.

Al final del episodio, Yoyo le da a Helmut dinero de menos para que aprenda a desconfiar de los demás. Helmut rechaza esta actitud, de manera que rehúsa el dinero y cuanto implica a la par que afirma la necesidad

de dinámicas relacionales basadas en la afectividad y en el establecimiento de lazos colectivos. Hay una resonancia entre esta actitud y la de Corky en el capítulo de Los Ángeles. Ambas encierran una negación de la moral y la vida burguesa al completo; se trata de una actitud que busca otros valores distintos a los sustentados en el éxito y el dinero. Con este cierre, se inicia el proceso de reflexión crítica del espectador. Nuevamente, la ironía de Jarmusch ha impedido el establecimiento de dinámicas de inmersión e identificación demasiado profundas y ha privilegiado el reconocimiento y la aprensión crítica. Jarmusch evita evidenciar las respuestas, es el espectador quien debe hacerlo. Se trata de un modo de representación que rechaza establecer respuestas predeterminadas, pero se preocupa por aportar unas herramientas con las que el espectador pueda construir el sentido de las respuestas que se demandan. Se niegan así las tácticas de intervención emocional del melodrama sin renunciar a aportar y afirmar un aparato ético e ideológico.

Comparemos este episodio con otros modelos que enfrentaron la representación de Nueva York y hagámoslo teniendo presente el profundo proceso de duplicación que se completó en Nueva York a mediados de la década de los noventa. Un ejemplo que no solo puede aplicarse a Nueva York, sino que por su propia voluntad podría extenderse a cualquier ciudad americana de los ochenta es *Hill Street Blues*. Grabada en San Bernardino y Chicago, pretende funcionar como paradigma de las dinámicas sociales y el papel de la institución policial en cualquier ciudad americana. En realidad, *Hill Street Blues* es un caso paradigmático de recuperación e integración de un modelo de representación incómodo, de falsificación de la realidad social y de legitimación de la Institución en su función represiva.

*Hill Street Blues* se apoya formalmente en los desarrollos documentales sobre vídeo que dominaron la escena underground e independiente y posteriormente cierto tipo de televisión durante los años setenta, y en *The police tapes*, documental de Allan y Susan Raymond sobre la cotidianidad de una comisaría, que sería una de las primeras cintas de vídeo independiente en ser emitidas por la televisión comercial (Palacio, 2005, 181), que constituye el final de un proceso de creación de un lenguaje propio de los movimientos sociales capaz de documentar con inmediatez y realismo la problemática de su tiempo.

*Hill Street Blues* constituye la recuperación espectacular de este nuevo lenguaje, su integración en los modos de producción capitalista y de reproducción de su ideología, y la anulación de todo su alcance estético mediante la hibridación con el melodrama, necesario para contrarrestar el alcance ideológico que poseían estas street tapes. Porque, en realidad, *Hill Street Blues* es un medio de propaganda de un aparato ideológico que contribuye a legitimar la incisiva actuación policial necesaria para asentar los procesos de exclusión social; aparato ideológico que, en ese sentido, procura contrarrestar las respuestas que pudiera generar esa masa marginalizada de la que hablamos. Estos procesos de dualización social no son posibles sin una adecuada planificación policial que, como cualquier otro elemento de la ideología dominante, necesita ser legitimada socialmente. Para realizar este proceso, el papel de las imágenes es fundamental. Para este propósito, *Hill Street Blues* despliega un arsenal melodramático completo que se ha demostrado especialmente efectivo.

*Hill Street Blues* se articula en base a un recio maniqueísmo que polariza éticamente la sociedad, sin mayor análisis socio-económico, y cuya primera manifestación es la propia espacialidad que desarrolla. Apoyándose en elementos formales de un realismo superficial que pretende expresar las nuevas formas de mirar que instauró la televisión del noticiario y el reportaje con su apariencia de verdad y toda su potencialidad de manipulación ideológica, *Hill Street Blues* dispone dos espacios contrapuestos, la comisaría y la ciudad, dicotomía que puede ser leída en términos de forma versus caos, y que dispone una lectura social completa, puesto que es el mundo de la comisaría el que permite interpretar el exterior y no al revés. Esta oposición interior/exterior cumple la primera función de legitimación social del aparato represivo, presentando la comisaría como maquinaria capaz de expulsar toda dimensión colectiva de los problemas, tratando apenas los efectos y nunca las causas de esta problemática. El exterior es un mundo hostil en el que suceden continuos actos de delincuencia. El número de delitos y delincuentes permanece constante, no solo porque buena parte de los detenidos vuelven a la calle, sino porque esta tiene la facultad de generarlos continuamente. Aunque solo vemos los delitos en relación con la actividad de la policía, la serie transmite la idea de que el delito y los delincuentes dominan la calle y que

Lam. 6. *Night on earth* 1991.

solamente una pequeña parte de los actos delictivos son observados por los efectivos policiales. Se produce así un equilibrio ecológico entre la policía y un exterior espontáneamente generador de delincuencia (Zunzunegui y Zubillaga, 1988, 13-19).

Las implicaciones ideológicas afloran con más claridad si trazamos el contexto social de los años ochenta. Esta época vino determinada por un giro ultraderechista en la política interior norteamericana que definió en términos de peligrosidad una parte importante de la sociedad, aquella que se vio desplazada a los márgenes sociales en los procesos de gentrificación. Esta peligrosidad debía ser combatida de forma expeditiva con el desarrollo de nuevos programas policiales, todos ellos presentados y legitimados en la propia serie incluso antes de su implementación práctica. Dado que la vida de la ciudad se hace cada vez más insegura, los diferentes medios sociales adoptan estrategias de seguridad y tecnologías acordes con sus posibilidades, condensando esta actuación en el centro de la ciudad (Davis, 2001, 7-8). Más allá del espacio vigilado del centro fortificado se extiende la aureola de los barrios y de los guetos, cuna de las bandas callejeras que se desarrollan como una manifestación más de la frontera económica y cultural que marca el periodo. Este es el campo de batalla en que pretende luchar *Hill Street Blues*.

*Hill Street Blues* dispone en imágenes las teorías sociales que, contemporáneamente, desarrollan Gilder en *Riqueza y pobreza*, Murray en *Loosing Ground*, y la teoría de los cristales rotos vulgarizada por el Manhattan Institute y

formulada por Wilson y Kelling (1982). Esta propaganda, cuyo objetivo era calmar el miedo de la clase alta y los estratos superiores de la clase trabajadora a través de la persecución permanente de los pobres en los espacios públicos, cristalizó en la doctrina de tolerancia cero, concediendo a las fuerzas del orden carta blanca para perseguir agresivamente a la pequeña delincuencia por medio de la multiplicación de los efectivos, la devolución de las responsabilidades operacionales a los comisarios de barrio y una cuadrícula informatizada que permitiera el desdoblamiento continuado y la intervención casi instantánea de la policía, y que conduce a una aplicación inflexible de la ley contra los delitos menores (Wacquant, 2003, 20-21). Estos son los tres ejes sobre los que pivota *Hill Street Blues* desde el capítulo piloto.

*Hill Street Blues* reproduce ideología dominante a todos los niveles y la cuestión racial no podía olvidarse, tratada en una doble vertiente reaccionaria: mediante su asimilación con la delincuencia y mediante la significación de sus posibilidades de ingreso social exclusivamente a través de integración en la Institución. El tratamiento racial de la delincuencia alcanza el delirio. Tomemos como ejemplo la primera temporada. En esta aparecen una serie de bandas callejeras, todas diferenciadas por su componente racial, hasta el punto de incluir todas las nacionalidades y etnias significativas. Asimismo, no hay ni un solo delito que no involucre a una persona que no sea de raza blanca. Pero *Hill Street Blues* no olvida incluir entre los policías a negros, hispanos e italianos. Aquí está el verdadero camino de ingreso y superación de la marginalidad, la entrada en el aparato de control. El ingreso social de negros o hispanos no puede realizarse mediante su inserción laboral, pues *Hill Street Blues* parece dejar claro, en consonancia con el think tank ultraderechista que lo sostiene, que solo pueden relacionarse con el delito, en uno u otro lado.

*Hill Street Blues* todavía da un paso más en su trabajo de reproducción de la ideología dominante e intenta legitimar el papel policial en términos de intervención moral en la sociedad, de solución a cualquier conducta desviada aunque esta corresponda al más estricto orden privado, de manera que se legitima la intervención policial en todos los órdenes de la vida, lo que redundará en la idea de Bauman de la Institución como usurpadora de la capacidad ética de los individuos (Bauman, 2001, 196-197).

Esta es, en definitiva, la finalidad de *Hill Street Blues*, la legitimación de la función represiva de la Institución en todos los órdenes, la preparación para la correcta asimilación de los nuevos métodos policiales en la encubierta guerra de clases que significó el proceso de gentrificación y el desarme ideológico de una franja de población que se verá beneficiada o cuando menos no perjudicada por este proceso. Para lograr con éxito este propósito se necesitaba una forma eficaz en las tareas de manipulación y el melodrama se evidenció como la más adecuada. La fascinación que se produce en el visionado es un buen contexto en el que situar con apariencia de inocencia la trasmisión ideológica, que se apoya en la imposibilidad para articular un discurso crítico que el propio modelo impone, o al menos dificulta en gran medida. En este proceso se necesitaba activar otro rasgo fundamental del melodrama, la identificación con los personajes, convenientemente maniqueos. El conflicto se presenta así muy diluido, el espectador es manipulado para pensar con el personaje con el que se identifica, que será alternativamente uno u otro policía, además de proporcionar la necesaria dosis de sentimiento humano para poder aceptar el duro discurso ideológico que se debe introducir. De otra forma, es muy difícil transmitir la positividad de valores como el odio racial, el miedo al otro o el desprecio del pobre, en que se sustenta este entramado socio-económico. Es el héroe el que humaniza estos sentimientos; el héroe como objeto de empatía del espectador será el sujeto de transmisión de ideología.

En sentido contrario funciona el film colectivo *New York, I love you*. El régimen visual del film tiende a embellecer la Nueva York que presenta o, como mínimo, a ofrecer una versión turística de la heterogeneidad de su tejido urbano. Pese a que el film cuenta con cineastas de diferentes nacionalidades, culturas, etnias y religiones lo cual, a priori, parece garantizar un proyecto polifónico y diverso, lo que apreciamos no es más que una colección de clichés culturales en sucesión. Las miradas de sus realizadores parecen todas presas del discurso dominante del embellecimiento —de lo femenino, de lo masculino (hasta cierto punto) y, sobre todo, de lo urbano— que estructura el film (Rodríguez, 2012, 185-191). Como contraposición a tal régimen visual, Jarmusch se acerca al espacio urbano a través de la acumulación de capas visuales que desnaturalizan el Nueva York turístico, universalmente reconocible y temporalmente inmutable, aportando una visión social de la ciudad sin hurtarnos la visión de su condición

de ciudad en descomposición, e incluye a sus habitantes como actores activos de la misma y sus espacios. Jarmusch da al film un tono desnaturalizador en relación con la imagen simbólica de la ciudad en el imaginario colectivo global. Trazando vías urbanas alternativas, leyendo la ciudad en el sentido definido por Lynch, Jarmusch nos acerca a ese día a día que la excepcionalidad de discursos embellecedores como el de *New York, I love you* intentan domesticar y controlar (Rodríguez, 2012, 192-195).

No es este un punto de pequeña importancia. Recuperar la legibilidad de la ciudad es de suma importancia. La reapropiación del espacio es un paso fundamental en cualquier proceso emancipador profundo y, de hecho, la usurpación de estos espacios ha sido una prioridad del poder, en cuanto que es fundamental para establecer un régimen de homogeneización creciente sobre el que asentar los procesos de reproducción capitalista. Debord llegó a definir el urbanismo como la apropiación del medio ambiente por parte del sistema capitalista en cuanto que sistema de dominación absoluta con el fin de establecerlo como decorado del espectáculo (1999a.). De esta manera, la reapropiación del espacio supone una ruptura profunda en el sistema de dominación. Un medio ambiente legible realza la profundidad y la intensidad potenciales de la experiencia humana (Lynch, 1984, 13), acentúa lo individual frente a lo homogéneo. Así, Jarmusch procura mostrar procesos identitarios de las ciudades como tales, transformándolas en lugares antropológicos, rescatándolas del carácter anulador y homogeneizador de la megápolis contemporánea.

Este carácter anulador y homogeneizador es el que domina el modo eufórico-posmoderno. *Kids*, de Larry Clark, servirá de ejemplo modélico, que además nos permitirá comprobar la razón de Velasco al afirmar que los discursos reaccionarios procuran adoptar formas de invisibilización en su puesta en escena. Puede parecer que *Kids* dispone un modelo positivo de representación, en cuanto que rescata a la juventud como sujeto con voz propia. Sin embargo, incide en la representación de la juventud como sujeto sospechoso, especialmente en torno a las cuestiones de la sexualidad y la violencia. Colocada dentro de una noción degradada de la sexualidad, definida como mercancía y como problema, la juventud aparece a la vez como un exceso y una amenaza, un referente para el deseo y la emulación y un recordatorio de que los cuerpos y las

mentes ya no son un espacio privilegiado para la acción crítica o para la esperanza dentro de un orden social dirigido comercialmente (Giroux, 2003, 197-199). En *Kids* el cuerpo ha sufrido tal proceso de hiperestimulación que ha dejado de estar dominado por sí mismo, no es sino un lugar para y un producto de comercialización a través de la política cultural posmoderna. La representación de la juventud que ofrece *Kids* reproduce la ideología dominante sobre la perversión de la sexualidad fuera de los ámbitos que le son propios según esta ideología. La sexualidad irresponsable, no comprometida, es factor de degradación y muerte indiscriminada, de forma que el film es otro ejemplo de cómo las tecnologías del poder producen y gestionan el cuerpo individual y social a través de la descripción de la sexualidad dentro de la maquinaria visual y pedagógica de la cultura hollywoodense<sup>5</sup> (Quinby, 1994, 6). El intento de transgresión de Clark con su supuesta representación realista de la sexualidad adolescente, que implica la negación fáctica de la posibilidad de una sexualidad adolescente libre y sana, es una posición reaccionaria. Al mismo tiempo, la banalización de la problemática del SIDA y el carácter indiscriminado, de castigo social, que Clark le otorga, lo acerca a las posiciones más reaccionarias de los grupos ultraderechistas estadounidenses.

Pero introduzcamos la representación de Nueva York que dispone Clark. Los protagonistas recorren durante un día un Nueva York falto de toda referencia. En su deriva no se produce ninguna interacción con el espacio, aséptico y homogéneo. La ciudad no puede aportar ningún significado a los individuos que la habitan, igual que tampoco ellos pueden hacerlo. Mediante tal homogeneización, Clark niega la identidad de la juventud urbana que representa. Al contrario de los intentos de Jarmusch por hacer de la ciudad un espacio significativo y romper la homogeneidad en el sentido de Lefebvre, para Clark la ciudad es un no lugar descomunal, un medio ambiente ilegible en el que las relaciones no pasan de la inmediatez más física en la que es imposible otro comportamiento. Para estos adolescentes todo es vacío, histórico, político y cultural, y consecuentemente sufrirán otro vacío, ético y afectivo. La

<sup>5</sup> *Kids* es un film solo aparentemente independiente. Miramax era una filial de Disney, poco sospechosa de pensamiento progresista. El hecho de crear una tercera compañía para comercializar *Kids* sin manchar los nombres de Disney y Miramax implica una incómoda pregunta: ¿por qué tanto interés en lanzar un film que en principio Disney debía repudiar sin problema?

Lam. 7. *Night on earth* 1991.

representación ahistórica, apolítica y acultural de la vida adolescente en la narrativa de Clark juega con los miedos dominantes respecto a la pérdida de autoridad moral a la vez que refuerza las imágenes de demonización y de licencia sexual a partir de las cuales los adultos pueden culpar a la juventud de los problemas sexuales existentes, y sentirse excitados a la vez (Giroux, 2003, 202-204).

Clark intenta dar a su film una apariencia de realismo, de manera que pueda ser percibido no solo como real, sino como verdadero, pero su realismo es superficial y se limita a filmar lugares reales con procedimientos típicos del cine de tipo realista, pero olvida que un film realista debe ser capaz de disponer en la pantalla la compleja serie de dinámicas sociales que se dan en un determinado lugar y entre unos determinados personajes. Clark olvida que el realismo no es meramente voyeurístico y espectacular, sino que tiene un componente pedagógico fundamental y que debe incorporar un juicio crítico sobre la realidad a la que se enfrenta. Clark debía interrogarse sobre las dinámicas sociales que subyacen bajo las prácticas sexuales de riesgo, la violencia y el uso de las drogas sin emitir ningún juicio moralizante y, si en realidad pretende forzar un cambio en las maneras de ver, sentir y percibir, debería someter a juicio el poder o la ideología que imponen las actuales formas de percepción, deseo y afectividad (Aronowitz, 1994, 42). Si en realidad los adolescentes neoyorquinos carecen de pautas morales, se debe a unas dinámicas que pueden definirse en términos históricos, socio-económicos y éticos. Sin embargo, la patología y la ignorancia son las bases para definir la identidad y la capacidad de acción

de la juventud urbana en el mundo de Clark. Su visión eufórica impide una perspectiva ética reflexiva, su nihilismo posmoderno es puro sensacionalismo que responde al mismo régimen visual y de control de las conciencias que está detrás del abigarramiento visual y de la hiperestimulación de los nuevos medios de comunicación y de las nuevas configuraciones urbanas posmodernas. En último término, esta visión carece de una comprensión política de la relación que existe entre violencia y sexualidad en cuanto que experiencia diaria para aquellos que habitan los lugares y espacios que fomentan el sufrimiento y la opresión (Giroux, 2003, 204-206). En realidad, en la aproximación de Clark a la adolescencia americana nada queda de realista. Clark reformula en términos contemporáneos la configuración mítica del adolescente americano (Hispano, 2006, 29-30), un adolescente de ficción que constituye un fenómeno que puede ejercer una influencia incuestionable en la juventud americana, que puede haber creado formas de imitación de gran alcance, pero que en realidad es un constructo de la ideología dominante que nada tiene que ver con la realidad del adolescente urbano americano, a la que se superpone como modelo alienante.

Finalicemos con una vuelta a un modelo crítico, pero parcialmente fallido, como es el desarrollado por Spike Lee en *Do the right thing*, donde crea un escenario de diecisiete personajes y los hace interactuar dentro de un sistema cerrado, el Bed-Stuy, barrio negro de Brooklyn, colocando como punto de encuentro una pizzería de italoamericanos. *Do the right thing* es un buen ejemplo de cine que intenta desarrollar un modelo de realismo crítico de tradición brechtiana capaz de articular un discurso crítico en cuestión de raza y clase en relación con el desarrollo urbanístico dual que hemos señalado.

El uso que hacía Jarmusch de Brooklyn no era accidental, sino que comportaba una elección significativa en términos socio-económicos. El Brooklyn de Lee amplía estos términos. Brooklyn es el barrio de mayor concentración de población afroamericana de Nueva York y el que en mayor medida padeció los procesos de gentrificación, incorporando una zona para blancos ricos y grandes zonas interraciales donde la nueva inmigración convive con la más arraigada población negra e hispana y zonas de habitación de la vieja clase obrera blanca en proceso acelerado de precarización. Lee no está interesado en continuar la representación de un Brooklyn degradado e intenta



alejarse del carácter de gueto habitual. No es el gueto devastado por la pobreza y la droga (Pouzoulet, 1997, 33-34), sino el espacio que habitan, en viviendas de bajo perfil habitacional, personas de bajo perfil económico pero dentro de los límites de la exclusión. Lee pretende reconfigurar el espacio del gueto negro, el espacio de las imágenes públicas de la raza en el espacio público americano (Mitchell, 112-117). *Do the right thing* muestra la situación económica que vive la población afroamericana, pero rechaza realizar un retrato de esta en términos de patología social. Lee representa así un espacio que no se ha degradado al nivel de no lugar, puesto que sabe que es mayor el alcance de la representación del gueto como un vecindario habitado por personas, con su sistema relacional y social, que la representación espectacular, violenta y estereotipada, por realista que se pretenda. *Do the right thing* rechaza este procedimiento y representa en su lugar la crisis de territorialidad de la comunidad afroamericana y su enfrentamiento y posibilidad de superación de las formas degradadas de inscripción territorial, que Davis definió como apartheid urbano, a través de la reapropiación de su espacio (Pouzoulet, 1997, 40-46).

Lee utiliza una serie de procedimientos narrativos derivados de Brecht. En primer lugar, construye su Brooklyn como un escenario teatral inmediatamente reconocible. Este reconocimiento del escenario, de los personajes y de las situaciones es la primera condición para una aprehensión crítica por parte del espectador. En este escenario, Lee muestra las relaciones que se establecen entre los personajes y sus reacciones, dispone personajes típicos en situaciones que obligan a extraer las consecuencias del comportamiento dominante (Kellner, 1997, 74). Al mismo tiempo, Lee introduce una serie de elementos distanciadores, que mediante la perturbación de la continuidad perceptiva y la ruptura de la unidad de la representación impiden la empatía afectiva del espectador, logran que se mantenga consciente del carácter de espectáculo del film y, activando el proceso de reconocimiento aludido, es capaz de someter lo visto a su propio juicio crítico. Estos elementos distanciadores, en su unión con el hip-hop y el rap, enlazan con la concepción brechtiana del espectáculo popular y su consecuente rechazo de la concepción de monumentalidad del espectáculo burgués (Sánchez, 1992, 85), que en el cine tiene su referente directo en la grandilocuencia del modo melodramático. Lee hace uso también del coro brechtiano, es este caso

el grupo de los tres filósofos y el DJ Love Daddy, que mediante el continuo comentario de la acción abundan en este distanciamiento crítico.

La representación de la raza en el film de Lee causó una controversia extraordinaria, con acusaciones de incitación al odio racial al blanco y otros delirios de los blancos cómodamente educados en el odio al otro. Lee no se centra apenas en la especificidad de la cultura afroamericana, sino que alcanza a representar la manera en que el consumo dirigido es capaz de alterar los modos de comportamiento y de homogeneizar y anular individual y colectivamente una identidad. Lee realiza un film sobre la experiencia urbana negra desde una perspectiva negra (Grant, 1997, 17), la suya propia, y no es de extrañar que esta afirmación de la posibilidad de discurso por parte de los grupos subalternos cause incomodidad entre la ideología dominante, como causa incomodidad que no articule un discurso de ingreso social en base a la movilidad de clases ni a la integración en los aparatos de reproducción.

Finalicemos con una reflexión sobre los conceptos de clase y violencia que articula el film, que causaron también una extraordinaria convulsión. Estas críticas tienen un problema común que al mismo tiempo identifica la posición de Lee: la aversión a utilizar, y su consecuente incompreensión, un concepto como el de clase trabajadora. Lee muestra la amplia composición de la clase trabajadora de un barrio de Brooklyn, que se sitúa en las zonas inferiores del mundo laboral, lo cual es una lectura socio-económica inmediata y evidente, y que incluye a personas empleadas, paradas con voluntad de permanencia o no, jubiladas y un gran número de personajes de los que desconocemos su situación, pero que es evidente que no forman parte de la burguesía. En esta visión, Mookie se sitúa en una posición intermedia, en una posición de trabajador precario del sector servicios, pero sin peligro inmediato de exclusión. La última escena del film es muy significativa en la articulación de este discurso de clase, tras la destrucción de la pizzería, en la que se produce el desprecio definitivo de Mookie a Sal, a su dinero y a lo que representa en términos de efectivo desclasamiento, para evidenciar el verdadero contenido de clase del film y colocarlo en relación con las posiciones dominantes por cuestión de raza que se han evidenciado previamente.

Derivado de esta insuficiencia analítica sobre la cuestión de clase aparece la incomprensión del problema de la violencia. Las críticas a la violencia del film de Lee, que son en último término críticas a la violencia de los grupos subalternos, parten de una doble incomprensión: que existe una violencia estructural contra estos grupos subalternos y que la violencia contra la propiedad no es equiparable a la violencia contra las personas, diferencias están claramente delineadas en el film de Lee. Las críticas se centran en que el estallido violento no constituye una respuesta adecuada y en el hecho del banal motivo del asesinato de Raheem por parte de la policía. Sin embargo, que por un motivo nimio un negro pueda resultar asesinado introduce el asesinato racial en la arbitrariedad, lo que de hecho muestra con más profundidad la realidad estructural, el alcance indiscriminado y la finalidad social de esta violencia racial. Este asesinato proporciona la medida para leer la destrucción de la pizzería, inscribiéndola en un contexto más amplio, en el que es fundamental la acción de Mookie como disparador, evidenciando que el inicio de la violencia espontánea no tiene por qué proceder de los elementos socialmente más activos y concienciados. Finalmente, el epílogo demócrata y la llamada a la calma y a la acción del voto constituyen la debilidad definitiva del film. No tanto porque impone una solución de un alcance escasísimo en relación con la complejidad de la problemática planteada, sino porque impone la posición del Lee autor por encima de una conciencia espectral crítica que había dinamizado muy solventemente y porque reduce una situación de gran complejidad a la máxima inmediatez.

## PARÍS

El fenómeno de «turistificación» que domina París ha hecho de ella una ciudad escenario; su expansión por el espacio urbano la ha convertido en la ciudad del espectáculo, donde lo real ha dejado paso a lo hiperreal, a la pura materialidad, a la fría superficialidad. De ahí su vivacidad cromática y luminosa, su carácter alucinatorio que desemboca en lo que Jameson denominó euforia posmoderna (Jameson, 2001, 53-92). En la ciudad del espectáculo todo es táctil y sensible, pero ha sido vaciado de cualquier significado profundo. El habitante de la ciudad del espectáculo solo está interesado en absorber por los sentidos, en una estimulación epidérmica que no se cuestiona críticamente su situación en el mundo.



Lam. 8. *Night on earth* 1991.

Jameson entiende que la euforia posmoderna ha generado un nuevo tipo de espacio: el hiperespacio. Los edificios de la ciudad del espectáculo funcionan como mónadas, envolturas que encierran un interior protegiéndolo del exterior. La radical separación interior-exterior que representa la mónada, y el énfasis en la interioridad como ambiente fantástico y alucinatorio que representa el hiperespacio, confluyen en los edificios relacionados con la nueva industria del ocio, la cultura y el consumo (García, 2004, 79), y determinan un territorio urbano vibrante, sobrecargado de signos y estímulos, preferentemente visuales, para atraer y estimular continuamente al visitante. En la trama y en las formas de la ciudad nueva, la constante y ambigua relación entre tradición y deseo de lo nuevo es central y coexisten en todos los elementos constitutivos de la ciudad contemporánea. Esta muestra los signos de empresarización e intervención masiva de las grandes sociedades, creando grandes espacios del imaginario y de la nueva vida colectiva de la ciudad posmoderna, espacios creados y equipados por las grandes sociedades. Son estas, más que la mano invisible de un anónimo mercado, las que marcan el desarrollo y la forma de la metrópolis contemporánea. La presencia de las grandes sociedades debe ser visible, e incluso enfatizada (Amendola, 2000, 224-225), de manera que la ciudad se convierta en un contenedor publicitario, donde la presencia de estas sociedades en su forma de imagen corporativa se ha tornado invasora, omnipresente.

Este es el punto de partida del episodio parisino de *Night on earth*. Jarmusch pretende revertir este proceso de espec-

Lam. 9. *Night on earth* 1991.

tacularización y, consecuentemente, apartará el recorrido que constituye el episodio de ese París del espectáculo y el consumo y propondrá a una persona ciega como valorización de una forma diferente de ver y sentir el mundo, a la vez que dispondrá un discurso sobre la dominación de clase, raza y género más complejo que el del episodio de Nueva York.

En paralelo, y como consecuencia de esta ciudad del espectáculo, existe la ciudad de la angustia y la desesperación de los excluidos del consumo y, por lo tanto, del mundo. Al lado de esta ciudad del deseo, condicionada y sometida, está la ciudad real. La ciudad del deseo estratifica y clasifica de manera contundente. Si los impulsos fundamentales son los de la tendencia a satisfacer el deseo y la adquisición de estatus, la nueva ciudad postmoderna organiza y jerarquiza espacios y poblaciones en relación a su capacidad de satisfacer sus deseos. Si la tendencia es en dirección del encantamiento y la creación de sueños experimentables, el criterio de estratificación está dado por la posibilidad de acceso a los mundos encantados de la ciudad nueva (Amendola, 2000, 309). Así, a la dicotomía de explotados y explotadores que definió en términos de conflicto la sociedad industrial, se incorpora la de incluidos y excluidos, que cuenta con su correspondencia urbanística. La residencia en la ciudad pertenece a los vértices opuestos de la escala social: por una parte, las nuevas clases pudientes, portadoras de un estilo de vida vistoso y demostrativo, consumidores voraces e infatigables de bienes, valores, modas; por otra, los excluidos, los sectores sociales más débiles. Los dos extremos de la escala social se encuen-

tran en la ciudad contemporánea sin el amortiguador que supuso la consolidación de la clase obrera en el estado del bienestar, pues la clase obrera que se ha mantenido socialmente incluida ha huido a los suburbios para dividirlos, pues estos también incorporan una importante cantidad de infravivienda para las infraclases. Retengamos este hecho para cuando afrontemos el análisis de *La haine*.

El episodio parisino del film de Jarmusch se inicia con dos diplomáticos africanos que suben a un taxi conducido por otro africano. Entre ellos se inicia una discusión y un fuerte rechazo xenófobo por parte de los diplomáticos, que son finalmente expulsados del taxi. Jarmusch activa así un discurso sobre la dominación que continúa el empezado en el episodio de Nueva York, pero más profundo. Jarmusch aporta un componente de clase al rechazo xenófobo, pues la expresión de este rechazo se sustenta en la superioridad social de los diplomáticos sobre el taxista y activa, en el desprecio antihumano que despliegan, un alcance muy potente de esta posición de desprecio clasista, significado en la negación de la propia condición humana del taxista por parte de los diplomáticos. La reacción del taxista, que expulsa a los diplomáticos del taxi, es un gesto de una significación fundamental. Jarmusch no muestra una rebelión en términos sociales, su interés está en otro lugar. Jarmusch muestra la capacidad de todo individuo para reaccionar en términos dignos y adecuados en el nivel cotidiano de las agresiones. Corresponderá al espectador extraer una lectura en clave social de este hecho, pero un principio en este camino está en esta reafirmación de la capacidad de incidencia del comportamiento de cada individuo. La modificación en sentido positivo de la sociedad en todos sus niveles vivenciales y relacionales parte de la correcta actuación en lo cotidiano, que debe estar guiada por decisiones éticas autónomas. Aquí se encuentra un potencial de cambio incalculable, pero Jarmusch nos mostrará la dificultad de este proceso, al tiempo que su necesidad. Esta reacción del taxista corre el peligro de hacer derivar el relato hacia el melodrama a través de su heroización, por lo que Jarmusch inmediatamente procede a desmitificar su comportamiento y a incluirlo en una dinámica de dominación más amplia. Esta necesaria huida del inoperante buenismo izquierdista lo proporciona la entrada en escena de la ciega.

Desde el primer momento, el taxista intentará colocarse por encima de su pasajera, que en su condición de

ciega y de mujer parte de una posición social más débil. Continúa así el análisis sobre la dominación que había aparecido en el episodio de Nueva York: padecer una forma de dominación no exime de ejercer otras formas, pero ahora Jarmusch aporta un elemento más. Incluso el hecho de percibir, rechazar e imponerse a las formas de dominación que uno padece, no impide el hecho de hacer padecer distintas formas de dominación a otras personas. De hecho, y es lo que evidencia el comportamiento tanto de Yoyo como del conductor parisino, la dominación potencia su propia reproducción, potencia sentimientos de impotencia y humillación que, en un actuar no ético, llevan a construir y mantener espacios propios de poder donde ejercer la autoridad que en otras circunstancias se padece, de manera que, en la línea de la estructura social desde el centro hasta la periferia, los efectos de la dominación se multiplican. Esta dominación periférica se apoya en la misma ideología que la dominación central, por lo que cada acto de dominación a este nivel contribuye a asentar y fortalecer la ideología dominante a todos los niveles. De ahí la importancia de incorporar un sentido ético completo a todos los aspectos de la vida cotidiana que ha definido Bauman (Bauman, 2001, 196-197), puesto que esta dominación se ejerce mediante actos de voluntad autónomos y por lo tanto es reversible por medio de actos de voluntad autónomos determinados por una ética contraria a la dominante. La reacción activa de la ciega ante los intentos del taxista reproduce la respuesta que este había dado a los embajadores, pero desde otro prisma. La ciega opta por desplegar una ironía que termina por evidenciar los términos en que una persona, en el ejercicio de su poder de dominación, queda rebajada a nivel humano.

Pero la incorporación de la ciega contiene otro importante significado que ya hemos introducido en relación con la ciudad posmoderna. Jarmusch evidencia que, en realidad, no sufre ningún tipo de inadaptación, sino que se encuentra plenamente integrada e incluso es capaz de leer la ciudad y su desplazamiento por ella. De esta manera, Jarmusch no solo acaba con los tópicos y prejuicios relativos a las discapacidades físicas, sino que aporta la importancia de otras formas de aprehensión del mundo al hacernos conscientes de que su disfrute del mundo no es incompleto, sino diferente, pero no nos extenderemos en esta valorización del otro. Nos centraremos en analizar de qué manera implica esto una negación del hiperespa-

cio posmoderno, de la ciudad espectáculo basada en la saturación visual.

Jarmusch se niega a reproducir una visión de París en los habituales términos de visión turística, de grandilocuencia de la representación, y desplaza el trayecto en taxi hacia una serie de barrios populares, en realidad no menos representativos, que evitan la reproducción de clichés identificadores, no de la ciudad en sí, sino de su condición de ciudad consumible. La puesta en valor de formas de vivencia de la ciudad diferentes a la visual supone un rechazo de la condición espectacular de la ciudad posmoderna basada en la hiperestimulación visual y una evidencia de su resultado insensibilizador. La saturación y la hiperestimulación de este espacio del consumo tiene como consecuencia diversas formas de ceguera, supone la incapacidad para leer correctamente esos estímulos, la incapacidad para actuar reflexivamente ante ellos, la incapacidad para extraer las dinámicas sociales detrás de esa saturación, la incapacidad para percibir cualquier cosa que se sitúe fuera de ese régimen visual y, finalmente, la incapacidad para mantener una vivencia plena, basada en relaciones significativas que superen la inmediatez del deseo y el consumo, de esos lugares tanto como de aquellos otros que, formando parte de la ciudad real y el resto de la cotidianidad del sujeto, se viven condicionados por esa insensibilización. De ahí la importancia de afirmar la conveniencia de otra forma de aprehender los estímulos, hasta los más mínimos, en niveles físicos y afectivos que dispone el episodio parisino.

De esta forma, volvemos a enlazar con la necesidad apuntada por Lynch de reaprehensión del espacio urbano, pero Jarmusch señala cómo esta legibilidad puede realizarse desde parámetros diferentes al dominio de lo visual que intenta imponer la idea del hiperespacio de la ciudad posmoderna, desde parámetros de inmersión vivencial más profundos y auténticos y que también, de cierta forma, nos lleva a la idea de deriva (Debord, 1977a, 61-69). Debord concebía la deriva como una forma de deambular indeterminado, exteriormente inmotivado, como un proceso liberador en sí mismo de las imposiciones de la ciudad como escenario de la ideología dominante, mediante el que se lleva a cabo una reapropiación, individual y colectiva al mismo tiempo, del espacio urbano en el sentido de contenedor relacional, de espacio significativo al que la deriva aporta diferentes sentidos y

afectividades en su deambular. No la desarrollaremos, pero esta es la idea que podría haber llegado a culminar el episodio de Roma de *Night on earth*, si no se tratase de un episodio fallido en el que el personaje de Benigni se superpone a la narrativa. En su lugar, volvemos al modo melodramático de representación. En este caso, en su aplicación a un modelo político de film, en uno de los ejemplos más representativos del film de banlieue que dominó el cine social francés durante los noventa.

*La haine*, de Mathieu Kassovitz, señala la centralidad de la raza en el desequilibrio económico y social de la organización del espacio urbano multicultural contemporáneo, apuntando al desplazamiento de la distinción colonial entre la metrópolis, entorno de cultura y civilización, y la periferia, dominio del otro salvaje e incivilizado, entre la ciudad en sí y sus suburbios (Fielder, 2001, 271). *La haine* realiza un movimiento desde los espacios liminares de la ciudad hasta su centro eufórico, que implica situar en el centro de la representación a las clases subalternas en su vivencia de la exclusión, visibilizar esta miseria en el contexto de reordenación de la sociedad post-industrial, en los lugares reales que ocupa, hecho de un alcance social incuestionable, pero el film cuenta con sus insuficiencias a la hora de transmitir este mensaje en términos críticos. La representación de estos guetos supuso la documentación de la degradación que sufrieron, en el paso a la fase post-industrial del capitalismo, los espacios en los que se había recluido a los obreros, convirtiéndose en lugares de infravivienda para la nueva exclusión, la del subempleo crónico, la inmigración, la delincuencia subsecuente. Este proceso supuso la acumulación de grandes masas de infraproletariado en los suburbios y en las áreas extrametropolitanas, mientras la clase obrera que permaneció ligada al trabajo industrial o empleada en los niveles altos del sector servicios abandonó estos barrios, lo que hizo más profunda la ruptura social.

*La haine* intenta articular este discurso desde un dispositivo melodramático que, en último término, impedirá una trasmisión amplificada del mismo. El film se centra en tres personajes que asumen desde el principio una función arquetípica. Cada uno de ellos representa un origen étnico y una posición moral. El film anula así desde el principio el carácter individual de cada personaje, reduciéndolo a la representación de comportamientos predeterminados que excluyen cualquier espacio de intervención crítica del espectador y forzando diferentes identificaciones según se



Lam. 10. *Night on earth* 1991.

estimule un aspecto u otro de este carácter moral predeterminado. *La haine* dispone una representación del suburbio meramente descriptiva y dominada por la inmediatez, pero no consigue articular en ella un análisis profundo de las fuerzas sociales que intervienen en él.

En la parte central del film, los tres protagonistas quedan atrapados en el centro parisino, en la ciudad espectacular a la que no pertenecen y solo pueden disfrutar desde la transitoriedad. En este caso, Kassovitz ha tenido la habilidad de hacer depender la inusual permanencia de los protagonistas en el centro de la ciudad de una tecnología del transporte que distribuye estratos económicos y sociales según una red comunicativa que se reduce del centro a la *banlieue*. El centro de París se representa en base a una serie de lugares emblemáticos que funcionan como frontera y, en su reconocimiento universal, como diferenciador inmediato del suburbio, representado como un espacio carente de especificidad cultural, e incorpora como lugar privilegiado del capitalismo el centro comercial, en el que confluyen las líneas conflictivas que enfrentan a nivel socio-económico a dos clases en desequilibrio (Rodríguez, 2012, 14-15), situando el asesinato racial en un contexto socio-económico concreto, el capitalismo dominado por la expansión y la ubicuidad de las corporaciones multinacionales, a la vez que se incluye la representación del carácter mediador y transmisor de ideología de los medios de comunicación.

*La haine* acaba evidenciando el mismo error de la mayoría de los filmes de *banlieue*. Después de conseguir una

correcta representación del espacio real y virtual y de la representación del conflicto, demuestra su incapacidad de transmitir una respuesta coherente en términos políticos. La haïne muestra la posibilidad de una revuelta casi insurreccional, pero desprovista de lenguaje político por parte de sus actores, representados desde su incapacidad para cohesionar una respuesta colectiva, una autoconciencia de actores grupales. El film falla al centrar la condición de marginalidad de sus protagonistas en la cuestión racial, dispositivo melodramático muy potente, apoyado en una conciencia de compasión del espectador inherente al modelo, en lugar de colocar en el centro su condición de clase subalterna, desde la que la identificación es más complicada pero, en términos de representación social, más acertada. Ninguno de los tres protagonistas ha articulado un sentido de clase, lo que aportaría un sentido político a la rebelión que muestra el film (O'Shaughnessy, 2007, 70-72). No se trata de una representación heroica de la clase obrera, sino de aportar una afirmación positiva de la acción de los personajes, de su condición y su dignidad. Sin embargo, Kassovitz prefiere presentarlos en términos de desarraigo con su entorno, con su historia cultural y con la historia de confrontación de clases y sin posibilidad de superación. De ahí que su revuelta sea inútil y, como afirma O'Shaughnessy, esa parece ser la finalidad del film: evidenciar la futilidad de toda revuelta. Al menos, sí es su resultado. Kassovitz reduce la rebelión a una respuesta primaria y meramente defensiva contra la violencia exacerbada de la policía sin preparar un discurso sobre las fuerzas sociales que determinan la acción policial. Comparemos esto con la visión de la violencia que proponía Spike Lee. En este caso, el detonante es semejante: un acto violento de la institución represiva, pero la respuesta social se dirige hacia la burguesía y su propiedad. No puede haber mayor distancia en el sentido transmitido.

Más aún, Kassovitz espectaculariza la violencia y sitúa todos los acontecimientos en un nivel puramente individual que impide extraer un sentido social. La espectacularización de esta violencia no viene dada por sus escenas aparentemente documentales de los disturbios, sino sobre todo por su lamentable última escena, el triple encañonamiento, donde la violencia se reduce a un artificio para provocar tensión en el espectador y se utiliza para disolver la narrativa en esta acción conclusiva que impide el análisis crítico del espectador que, conmocionado por esta última escena, se sentirá liberado en la disolución del espectáculo

que supone el final del film y no tendrá motivos para volver a analizar lo visto durante la última hora y media.

Veamos ahora un par de ejemplos de cine posmoderno en relación con la representación de la ciudad de París. En primer lugar, *Dreamers*, ejemplo de su manifestación eufórica. Bertolucci describió su film como la confluencia de una triple utopía: política, cinematográfica y sexual (Vincendeau, 2004, 42). En realidad el film no tiene dirección, es absolutamente estático y se basa en un simple desplazamiento, en extraer los hechos del mayo francés de su realidad física e histórica y reducirlos a una imagen sensacionalista de la rebelión articulada sobre una descripción visual del sexo en términos patológicos bajo un régimen de saturación visual construido sobre la reducción mercantilizada del cuerpo. El film arranca de unos hechos importantes: la destitución de Langlois al frente de la Cinemateca, pero terriblemente reduccionistas al intentar reflejar el movimiento revolucionario de mayo. Apenas habrá más alusiones y el film se convierte en expresión del espacio monádico de Jameson. Bertolucci encierra el film en un piso donde unos adolescentes, burgueses rebeldes sin causa incapaces de trascender su actitud hacia un valor revolucionario (Monterde, 2003, 33), se inician en el sexo. Se marca así la separación radical entre el interior y el exterior que representa la mónada, con su énfasis en la interioridad como ambiente fantástico y alucinatorio, el clima que domina todo el film. Bertolucci realiza una reconstrucción en términos posmodernos, y desde una anacrónica visión posmoderna, de unos hechos convenientemente aislados y descontextualizados, para reducirlos al culturalismo sobre el que se construye la cinefilia snob que domina el film.

La visión de la sexualidad adolescente de Bertolucci es la misma que la de Clark en *Kids*, por lo que no profundizaremos más. Bertolucci parece olvidar que existe la posibilidad de una sexualidad sana, sin deseos de violencia y dominación y en realidad su visión tiene más que ver con la fantasía de un viejo verde representada en términos voyeurísticos que con las formas de acceso a la sexualidad en la adolescencia, que efectivamente está marcada por complejos, miedos y fantasías de dominación, pero de ninguna forma es reducible a ellos.

*Clean*, desde un paradigma posmoderno, sí es capaz de conseguir una representación realista y con significación

social del espacio hiperreal de París. *Clean* es el trayecto de Emily, heroinómana, esposa y agente de un roquero muerto, ex-presentadora de televisión, desde América a París, pero sobre todo desde el espectáculo virtual a la vivencia real. Un trayecto que traza una política de la inmersión del individuo en el mundo, estrictamente materialista, dentro de una planificación coreográfica que presenta la interacción de Emily con una variedad de personajes (Frodon, 2004, 22). Assayas no solo evita verse dominado por el régimen eufórico de la ciudad posmoderna, sino que lo usa en su favor para negarlo y construir un análisis muy sólido de este mundo dominado por el espectáculo.

*Clean* desarrolla una representación de todos los espacios de tránsito parisinos, de todos los hiperespacios posmodernos, del papel de las corporaciones y los medios de comunicación en este diseño, pero al mismo tiempo consigue exponer sus efectos afectivos y vivenciales en un persona, y lo hace sin dramatización, sin explicaciones psicológicas, sin recursos trascendentes; simplemente muestra las reacciones de una persona en este ambiente y las dificultades para lograr una recuperación afectiva fuera del espectáculo. Con inmediatez, marcando las distancias afectivas en la representación, desarrolla un discurso materialista, que se impone en la muerte y en el amor, en el dolor y la soledad, que es una posición ideológica inequívoca y la misma clave para superar y destruir el falso mundo de lo hiperreal. Esta vivencia materialista supone la imposición de lo real sobre el mundo de lo virtual y los vínculos líquidos que impone, que serán revertidos por el restablecimiento de los vínculos colectivos que Emily había perdido, si es que alguna vez los tuvo, y de la imposición de su capacidad de actuación autónoma, regida por su propia voluntad. Assayas es suficientemente respetuoso con su espectador para no resolver el conflicto; no lo necesita, ha expuesto todas las claves y solo corresponde a cada espectador individual responder a las cuestiones que se han planteado. El final, y la extraordinaria apertura que implica, supone también la prolongación de la problemática planteada y su inserción crítica en la reflexión del espectador.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Vimos cómo cuando la ideología dominante pretende su reproducción utiliza preferentemente el modo melodramático, puesto que sus sistemas de afectación emocional son capaces de crear una suspensión del pensamiento

crítico de manera más eficaz que cualquier otro modelo. Una apelación al miedo con la finalidad de legitimar una actuación de violencia sistémica se acoge con éxito al melodrama del afeamiento para lograr introducir un duro mensaje social. Una apelación al deseo con fines mercantiles se apoya en el melodrama desde el embellecimiento. Vimos cómo unos filmes que en principio parecen disponer un sentido crítico sobre la sociedad acaban por concretarse en un discurso reaccionario sin otra finalidad que reproducir la ideología dominante.

Vimos cómo unos filmes que articulan el modo eufórico-posmoderno de representación se convierten en acrílicos vehículos de transmisión de la ideología dominante y conservadora de un alcance muy amplificado. No se trata de un error en la aplicación del modelo, sino de que la transmisión de ciertas ideas entre un determinado grupo poblacional debe realizarse por medio de una saturación y una excitación diferentes a aquellas a las que respondían los espectadores del capitalismo industrial; de ahí el desarrollo de este modelo eufórico basado en la hiperestimulación que finalmente produce una insensibilización general, proceso por el cual el capitalismo está consiguiendo en el primer mundo sus mejores resultados en términos de expansión. Es lógico que las armas de la ideología dominante se revelen inefectivas contra la propia ideología dominante, si no es que se trata precisamente de la forma que adopta esta para lograr su expansión entre un determinado público educado entre pantallas de colores.

Pero también vemos cómo un modelo crítico no es una garantía si no se desarrolla hasta el final. Sin embargo, el modelo de Jarmusch, que asume un modo de representación más distanciado y reflexivo, asentado en movimientos afectivos y dramáticos mínimos, movilizándolo una ironía que suaviza su aprehensión y facilita la distancia del espectador, sí ha sido capaz de aportar un fuerte discurso que admite una lectura en clave social de gran profundidad una vez que nos hemos dotado de las claves para efectuar su lectura.

La obra de Jarmusch contiene una dimensión política que es importante desvelar. Su importancia está en el valor de la vivencia de la cotidianidad por encima de cualquier condicionante opresivo. Está en la centralidad del otro como personaje, de la condición liminar de sus personajes mostrados en proceso de construcción o afirmación identi-

taria (Sánchez, 2007, 5-6). Está en su negación de los regímenes visuales y narrativos dominantes, del espectáculo y su ideología, lo cual es una posición ética<sup>6</sup>. Los filmes de Jarmusch disponen el encuentro de personajes distantes del centro de la configuración social, que pertenecen a distintas culturas, que padecen un malestar social, y en su relación Jarmusch critica las concepciones jerárquicas, absolutistas y religiosas de la realidad, de manera que sus filmes configuran un verdadero pensamiento comunitario, secular, multicultural, que exponen en un imaginario opuesto a la ideología hollywoodiana (Viejo, 2001, 167), que no deja de ser la ideología dominante en Norteamérica y, consecuentemente, en el mundo capitalista.

Jarmusch puede ser presentado como un continuador de la tradición del cine moderno. Sustentado en una cultura anglosajona evidente, ha creado un lenguaje desde la aportación multicultural y la asimilación de la vanguardia con el que ha construido artefactos fuertes en términos éticos y estéticos, con los que ha negado el relativismo moral de los tiempos posmodernos y aportado una guía ética de lectura del mundo contemporáneo. Siguiendo a Kolker (1988, 17), la obra de Jarmusch ejemplifica a la perfección su definición de cine de la modernidad. La revisión crítica de los géneros, el restablecimiento de una nueva relación entre el texto fílmico y el público, el distanciamiento emocional, la intertextualidad, las narrativas no convencionales construidas en base a largos planos secuencia, la ruptura de la unidad espacio-temporal, la concepción no elitista del arte con sus continuas referencias a la cultura popular (Viejo, 2001, 170)... todos son rasgos que encontramos abundantemente en los filmes de Jarmusch.

Al mismo tiempo, ha mantenido una estricta independencia de la gran industria cinematográfica, ha evitado la integración sistémica como parte de la cultura hegemónica en que los artistas posmodernos han terminado, cuando no comenzado. Frente a este cine caracterizado por la falta de compromiso, del que *ese cine español* (Losilla, 2005, 124-145) sigue siendo buen ejemplo, hay un arte cinematográfico que, desde distintas perspectivas y culturas, ha intentado recuperar una concepción ilustrada de la creación artística y de la experiencia estética que,

desde la figuración de la miseria del mundo, es capaz de representar junto con su causa sistémica profunda, constituyendo lo que Jameson definió como conciencia de la totalidad social (1995, 23). Esta independencia de Jarmusch es fundamental para sortear el mal que Jameson percibe en la actitud social del arte posmoderno: la de situar el arte plenamente en el proceso de producción capitalista y de esta manera reducirlo, igual que todas las experiencias humanas, a su mercantilización, proceso que, para Adorno, lleva a abolir toda perspectiva autónoma desde la que criticar las formas dominantes del desarrollo económico. Es precisamente este proceso autónomo de crítica el que pretende activar el modo de representación que hemos defendido. Si hemos elegido un ejemplo escasamente ideológico o propagandístico, era precisamente para mostrar el alcance del modelo.

Si queremos construir una cultura obrera y libertaria debemos tener muy en cuenta estas lecciones. Construir una imagen, una representación de nosotros mismos, en cuanto obreros y en cuanto movimiento social integral, va a jugar un papel fundamental en cualquier proceso de emancipación que se vaya a emprender o que esté en marcha, por lo que debemos evitar representaciones maniqueas o heroicas. La revolución se sustenta sobre juicios lúcidos y transitorios, de manera que podamos comprender la revolución o cualquier movimiento en esta tendencia como parte de una dinámica más amplia de emancipación integral que nunca puede estar completa y que se desarrolla permanentemente. Podemos construir una imagen crítica del mundo y de nosotros mismos como parte dinámica de él, o construirnos como mito, como ideal, y a nosotros como parte estática. En este sentido, es plenamente significativa la producción cinematográfica anarquista del periodo revolucionario del 36-37; más si nos extendemos a toda su producción audio-visual. No es casual que toda esta producción, tomemos el caso de *Aurora de esperanza*, asuma el lenguaje melodramático más bajo como forma de propaganda<sup>7</sup> de lo que en el contexto catalán de 1937 se había convertido en ideología

<sup>6</sup> Defendemos que la ética y la estética no constituyen campos separados. Es más, defendemos que es imposible disociar la ética de cualquier elección, pensamiento o actuación del individuo.

<sup>7</sup> De hecho, este es el problema de toda la producción cultural del anarquismo español desde el siglo XIX (Litvak, 2001).



dominante<sup>8</sup>. Sin embargo, podemos aprender de nuestros errores históricos y asumir nuestra responsabilidad en la urgente tarea de documentar y representar el crítico momento social que vivimos y de hacer de las imágenes un uso revertido de aquel que les ha otorgado el capital: utilizarlas como herramientas para una crítica autónoma e integral del hecho social.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMENDOLA, G.: *La ciudad posmoderna*, Madrid, Celeste, 2000.
- ARONOWITZ, S.: *Dead artis. Live theories and other cultural problems*, Nueva York, Routledge, 1994.
- AUGÉ, M.: *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1983.
- BARAKA, A.: «Spike Lee at the movies», en *Black American Cinema*, coord. por Mantha Diawara, Nueva York, Routledge, 1993, págs. 145-153.
- BAUMAN, Z.: *La sociedad individualizada*, Madrid, Cátedra, 2001.
- BAUMAN, Z.: *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- BIEHL, J.: *Las políticas de la ecología social: municipalismo libertario*, Barcelona, Virus, 2009.
- BOOKCHIN, M.: *Historia, civilización y progreso. Esbozo para una crítica del relativismo moderno*, Madrid, Nossa y Jara, 1997.
- BURCH, N.: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- CONNIFE, R.: «The culture of cruelty», *The progressive*, 56.9, 1992, págs. 16-20.
- DAVIS, M.: *Ecology of fear. Los Angeles and the imagination of disaster*, Nueva York, Metropolitan, 1998.
- DAVIS, M.: *Control urbano: la ecología del miedo*, Barcelona, Virus, 2001.
- DEBORD, G. (1977a): «Teoría de la deriva», en VV. AA: *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, La Piqueta, 1977a, págs. 61-69.
- DEBORD, G.: «Perspectivas de modificaciones conscientes de la vida cotidiana», en VV. AA: *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, La Piqueta, 1977a, págs. 205-218.
- DEBORD, G.: *La Sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999a.
- DEBORD, G.: *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 1999b.
- FIELDER A.: «Pouching on public space: urban autonomous zones in French Banlieu films», en *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*, coord. por Mark Shiel y Tony Fitzmaurice, Oxford, Blackwell, 2001, págs. 270-281.
- FONT, D.: *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*, Barcelona, Paidós, 2002.
- FRODON, J.: «Oú vas-tu, Emily?», en *Cahiers du Cinema*, 593, septiembre 2004, págs. 22-24.
- GARCÍA, C.: *Ciudad hojaldre: visiones urbanas del siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- GILDER, G.: *Riqueza y pobreza*, Madrid, Instituto de Estudios Económicos, 1984.
- GIROUX, H.: *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*, Barcelona, Paidós, 2003.
- GRANT, W.: «Reflecting the times. Do the right thing revisited», en *Spike Lee's Do the right thing*, coord. por Mark Reid, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, págs. 16-30.
- HARVEY, D.: *Urbanismo y desigualdad social*, Madrid, Siglo XXI, 2007.
- HISPANO, A.: «Teenage confidential! Larry Clark y el adolescente americano», en Larry Clark, *Menores sin reparos*, coord. por Eulàlia Iglesias, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2006, págs. 29-41.
- HSUAN H.: «Racial privacy, the LA ensemble film and Paul Haggis' Crash», en *Film Criticism*, 31, 1-2-2006, pág. 4.
- IMBERT, G.: *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, Madrid, Cátedra, 2010.
- JAMESON, F.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- JAMESON, F.: *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, 1995.
- JAMESON, F.: *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 2001.

<sup>8</sup> Aunque en todo este trabajo empleamos el término ideología dominante en sentido negativo, no lo es necesariamente. La ideología dominante denota la ideología de la clase dominante en un momento histórico concreto, lo que puede perfectamente ser la clase obrera en un momento concreto. De todas formas, filmes como *Aurora de esperanza* o *Bajos fondos* proyectan de manera evidente los límites de la ideología dominante en este periodo, especialmente en el fuerte machismo que destilan.

- KELLNER, D (1997): «Aesthetics, ethics and politics in the films of Spike Lee», en *Spike Lee's Do the right thing*, coord. por Mark Reid, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, págs. 73-106.
- KOLKER, R.: *A cinema of loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Nueva York, Oxford University Press, 1988.
- LEFEBVRE, H.: *La production de l'espace*, París, Anthropos, 1974.
- LEFEBVRE, H.: *La revolución urbana*, Madrid, Alianza, 1983.
- LITVAK, L.: *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1910-1913)*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2001.
- LOSILLA, C.: «Contra ese cine español. Panorama general al inicio de un nuevo siglo», en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 49, 2005, págs. 124-145.
- LOSILLA, C.: *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Madrid, Cátedra, 2012.
- LYNCH, K.: *La imagen de la ciudad*, México, Gustavo Gili, 1984.
- MITCHELL, W (1997): «The violence of public art. Do the right thing», en *Spike Lee's Do the right thing*, coord. por Mark Reid, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, págs. 107-128.
- MONTERDE, J.: «Tiempos de revolución», en *Dirigido*, 327, Octubre 2003, págs. 31-33.
- MURRAY, Ch.: *Losing ground: American social policy, 1950-1980*, Nueva York, Basic Books, 1994.
- O'SHAUGHNESSY, M.: *The new face of political cinema. Commitment in French film since 1995*, New York, Berghman, 2007.
- PALACIO, M (2005): «El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo», en *Documental y vanguardia*, coord. por Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, Madrid, Cátedra, 2005, págs. 161-184.
- POUZOLET, C.: «The cinema of Spike Lee. Images of a mosaic city», en *Spike Lee's Do the right thing*, coord. por Mark Reid, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, págs. 31-49.
- QUINBY, L.: *Anti-apocalypse: exercises in genealogical criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- QUINNEY, R.: *Clases, estado y delincuencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- RIVETTE, J.: «De l'abjection», en *Cahiers du cinéma* nº 120, junio de 1961, págs. 54-55.
- RONCAYOLO, M.: *La ciudad*, Barcelona, Paidós, 1988.
- RÓDENAS, G.: *Noche en la tierra: Jim Jarmusch (1991)*, Barcelona, Octaedro, 2009.
- RODRÍGUEZ, V.: *La ciudad global en el cine contemporáneo. Una perspectiva transnacional*, Santander, Shangrila, 2012.
- SÁNCHEZ, J.: *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1992.
- SÁNCHEZ, J.: *Jim Jarmusch*, Urbana and Chicago, Chicago University Press, 2007.
- SINGER, B.: *Melodrama and modernity. Early sensational cinema and its context*, New York, Columbia University Press, 2001.
- VELASCO, A.: «Los fantasmas de la conciencia», *Estudios - Revista de Pensamiento Libertario*, nº 1, diciembre, 2011, págs. 35-51.
- VIEJO, B.: *Jim Jarmusch y el sueño de los justos*, Madrid, JC, 2001.
- VINCENDEAU, G.: «The dreamers», en *Sight & Sound*, Vol. 14, 2, febrero, 2004, págs. 41-42.
- WACQUANT, L.: *As prisões da miseria*, Santiago de Compostela, Laiovento, 2003.
- WILLIAMS, L.: «Melodrama revised», en *Refiguring American film genres: History and theory*, coord. por Nick Browne, Berkeley, University of California Press, 1998, págs. 42-88.
- WILSON, J y KELLING, G (1982): «Broken windows: The police and the neighbourhood safety», en *Atlantic Monthly*, marzo, 1982, págs. 29-38.
- WILSON, W.: *The truly disadvantaged. The inner city, the underclass, and public policy*, Chicago, Chicago University Press, 1987.
- ZUNZUNEGUI, S. y J. ZUBILLAGA: *Tengan mucho cuidado ahí dentro: «Hill Street Blues» o los variados matices del gris*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988.