

Movimientos políticos urbanos y espacio de consenso en *Show Me a Hero*¹

Irene VALLE CORPAS
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada
irenevalle1991@gmail.com

Recibido: 19/01/2016
Modificado: 02/07/2016
Aceptado: 09/10/2016

Resumen

A la luz de los conceptos de *particularismo militante*, propuesto por David Harvey, y lo *policial*, sugerido por Jacques Rancière, el presente artículo analiza la dinámica de los movimientos políticos y su relación con el espacio público que se produjo en la ciudad de Yonkers a través de la miniserie televisiva *Show Me a Hero* (David Simon y Paul Haggis, HBO, 2015). Los hechos narrados en esta obra se toman como ejemplo paradigmático del proceso de despoblamiento y degradación que sufrieron los centros urbanos en Estados Unidos a partir de la década de los años 80, con el objetivo final de ponerlos en relación con algunas fotografías de Jeff Wall y lienzos del pintor Kerry James Marshall que, desde el ámbito artístico, dan cuenta de episodios muy similares.

Palabras clave: espacio público, hipergueto, suburbio, David Harvey, Jacques Rancière.

Title: Political Urban Movements and Consensus Space in *Show Me a Hero*

Abstract

In light of the concepts of *militant particularism* proposed by David Harvey and *police* suggested by Jacques Rancière, this paper analyzes the dynamics of political movements and their relationship with public space that took place in the city of Yonkers and that television miniseries *Show Me a Hero* (David Simon and Paul Haggis, HBO, 2015) aims to describe. The events represented in this film are taken as a paradigmatic example of the degradation and depopulation process that urban centers suffered in the United States since the early '80s. The final objective of this article is to put them in relation with some photographs of Jeff Wall and canvases painted by Kerry James Marshall that reflect similar episodes from the art domain.

Keywords: public space, hipergueto, suburb, David Harvey, Jacques Rancière.

Índice

¹ Este artículo es fruto del trabajo en el ámbito de un proyecto de tesis doctoral que cuenta con la ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU14/03622).

1. Introducción al fenómeno del hipergueto norteamericano
2. Particularismo militante y reparto de lo sensible
3. La problemática del suburbio norteamericano en la plástica de fin de siglo: Jeff Wall y Kerry James Marshall

1. Introducción al fenómeno del hipergueto norteamericano

En contraste con la prosperidad económica que experimentó la sociedad estadounidense desde la inmediata posguerra y que supuso, aunque de manera desigual, una mejora de las condiciones de vida de amplias capas de la población, la expansión económica de los años 80 no benefició a todos, sino que incrementó considerablemente la brecha entre ricos y pobres. Como consecuencia de un nuevo panorama económico marcado por la desindustrialización posfordista, la movilidad geográfica del capital hacia países del Tercer Mundo y las altas cotas de paro entre los obreros no especializados, se inauguró un nuevo capítulo en la historia del urbanismo norteamericano: la ciudad doblemente dual².

Hasta finales de la década de los 70 los principales centros urbanos de Norteamérica fueron el lugar de residencia de una comunidad negra (junto con otras minorías étnicas) cohesionada y organizada, formada por un abanico diverso de clases sociales y, a partir de 1968, políticamente muy activa. Por su parte, la mayoría blanca (clases media y alta) decidió instalarse en los suburbios que, con el auspicio del gobierno federal, proliferaron a lo largo de todo el país. A esta dualidad, en un principio esencialmente étnica, se le sumó una diferencia de clase a partir de los años 80, momento en el que los centros urbanos sufrieron un proceso de despoblamiento y degradación sin precedentes³. Despojados de sus actividades

² Pocos años antes de que esta situación fuese ampliamente conocida y estudiada, Manuel Castells aseguraba que era muy pertinente "analizar la segregación espacial en el interior del *ghetto*" pues en el proceso de formación del espacio residencial se produce un doble juego de formas de segregación, "la una social y la otra étnica, actuando cada una en el interior de la otra", de modo que el espacio urbano habría de quedar fuertemente polarizado (Castells 1974: 212-214). Véase también su trabajo posterior *Dual City: Restructuring New York* (Castells y Mollenkopf 1992).

³ Para conocer mejor el proceso de suburbanización estadounidense, véase *When America became suburban*, de Robert A. Beauregard. En este ensayo, el autor indica que el crecimiento suburbano ha sido una constante en toda la historia reciente de los Estados Unidos, corriendo parejo a la decadencia de los centros (Beauregard 2006: 35). Sin embargo, Beauregard destaca que, llegada la década de los años 80 con su expansión demográfica mundial, tal despoblación debe comprenderse dentro de un cambio a escala global y no solo como continuación de la tendencia propia del país norteamericano. Dicha transformación supuso un crecimiento desmesurado de las ciudades en los países subdesarrollados, al tiempo que la suburbanización afectó a muchas naciones ricas (Beauregard 2006: 66-68). Dentro de este panorama, el autor matiza la opinión de teóricos críticos como David

económicas, comerciales o industriales, fueron progresivamente abandonados por los trabajadores cualificados, a la par que desatendidos por unos poderes públicos a quienes les convenía la segregación racial y social de la ciudad (Harvey 2014b: 59). Así, los centros, que hasta entonces habían sido morada de una comunidad negra trabajadora y con conciencia colectiva, pasaron a ser focos de criminalidad y pobreza cimentados sobre una economía ilegal basada en el menudeo de droga como alternativa única ante la amenaza del desempleo. En este camino hacia la desproletarización, dejaron atrás su capacidad de movilización política y los medios para hacer visible su propia identidad. Aislados y mermadas sus posibilidades de incorporarse a la estructura productiva, los habitantes de estos nuevos guetos –o hiperguetos, según el término empleado por Wacquant (2007: 59-117)– quedaron al amparo de las exiguas ayudas sociales ofrecidas por unos gobiernos (estatales o municipales) en los que apenas participaban⁴.

Nuestro artículo tratará de analizar cómo en la miniserie televisiva basada en hechos reales *Show Me a Hero* (David Simon y Paul Haggis, Estados Unidos, HBO, 2015) se da cuenta de esta situación a pequeña escala, planteando con ello un conjunto de debates en torno a la cuestión del ordenamiento urbano y sus posibles soluciones, muy representativos de la deriva que tomó el problema en los últimos compases del siglo. Para ello, es conveniente resumir brevemente su argumento. *Show Me a Hero* es un relato pormenorizado de las luchas partidistas que tuvieron lugar en una localidad adyacente a Nueva York llamada Yonkers, entre los años 1987 y 1994. Situada al norte de Manhattan y bordeando el barrio del

Harvey, al apuntar que no todos los centros urbanos estadounidenses vieron dañados su espacio y la situación socioeconómica de sus habitantes, sino que los años 70 y 80 son también un periodo de reforma e inversión urbana (gentrificación) que en muchas ocasiones ayudó a paliar los estragos de la desindustrialización, reavivando la actividad en los centros y haciendo atractiva de nuevo la ciudad para la inmigración y la mano de obra (Beauregard 2006: 192-193).

⁴ En opinión de Wacquant, en este punto, el hipergueto de finales del siglo XX ha perdido una nueva batalla en comparación con su precursor de posguerra: "Si el gueto organizado (o institucional de mediados del siglo XX, imponía un costo colosal a los negros como colectividad, el gueto 'desorganizado' o el hipergueto de finales de siglo implica un precio aún más elevado. Desde entonces, no sólo están sometidos sus residentes, como en otros tiempos, a las decisiones de las fuerzas externas que dominan el campo del poder (la elite económica y política blanca, los blancos y agentes inmobiliarios, los responsables de la burocracia estatal de control social), sino que su posibilidad de control sobre los servicios públicos e instituciones privadas es ampliamente inferior a la de la sociedad global, pese a que dependen estrechamente de ellas en el día a día" (Wacquant 2007: 129). En un sentido similar, Beauregard (2006: 134) apunta que el paso de los años 60 a la década posterior supuso una pérdida significativa en la diversidad social de los habitantes del gueto.

Bronx, Yonkers funcionó como ciudad residencial para la clase media blanca (de ascendencia irlandesa mayoritariamente) después de que sus fábricas fueran cerradas al término de la Segunda Guerra Mundial⁵. Convertida así en una suerte de suburbio de Manhattan, esta localidad no ofrecía grandes posibilidades de empleo para las minorías étnicas que no trabajaban en la *city*. Esta situación alimentó una tensión racial que acabó por saltar a la arena pública cuando, en 1985, un juez federal dicta una sentencia que obligaba al ayuntamiento a construir 200 unidades de viviendas públicas. Se trataba de un proyecto progresista, cuya vocación integradora se vio reforzada con el nombramiento del experto en vivienda Oscar Newman, con el apoyo del juez, asesor en el diseño del conjunto. Todos los políticos, republicanos o demócratas, se opondrán a su realización y, con especial ahínco, a la exigencia de desegregación que llevaba implícita, ya que suponía distribuir esas viviendas para gente sin recursos (en su gran mayoría negros e inmigrantes latinoamericanos que viven en el degradado centro) por los barrios blancos de las afueras. Concejales y líderes políticos son conscientes de que, si el consistorio no obedece la orden poniendo en marcha la edificación, el municipio entero será acusado de desacato, con el consiguiente peligro de bancarrota.

Sin embargo, algunos deciden jugar la baza de la apelación para granjearse el voto de una comunidad blanca que ve en los eventuales nuevos vecinos un riesgo para su propiedad y "estilo de vida". Es así como el joven demócrata Nick Wasicsko gana las elecciones, pero la alegría le dura poco puesto que la orden sigue su trámite y la alcaldía tendrá que obedecer tarde o temprano. A partir de ese momento, una muchedumbre violenta de vecinos y activistas blancos irrumpe en la vida política de la ciudad, impidiendo con sus gritos e insultos el desarrollo de los plenos, protagonizando manifestaciones rayanas en la xenofobia o llegando incluso a amenazar de muerte al alcalde. Este malestar será aprovechado por la oposición para recuperar el voto blanco (prácticamente el único que cuenta) y, con ello, la alcaldía. Spallone, líder de los republicanos, gana las elecciones recurriendo una vez más a la promesa vana de la apelación. Si bien, como su predecesor, pronto tendrá que enfrentarse al hecho de que, tal y como disponía la orden judicial, las viviendas públicas debían ser finalmente construidas en los suburbios blancos de la ciudad (figura 1).

⁵ En 1960, el USCB (United States Census Bureau) aportaba el siguiente dato: el 95,8% de la población era blanca (*cfr.* Wikipedia 2017).



Figura 1. Casas del suburbio del "East side", de mayoría blanca, Ciudad de Yonkers.



Figura 2. *Housing Project* de Yonkers.

El modelo habitacional elegido es el defendido por Newman (figura 2), que aplica una teoría del espacio basada en la propiedad individual y la vivienda unifamiliar que hunde sus raíces en el credo antiurbano de la ciudad jardín, propia del Romanticismo inglés. Es conveniente recordar que en Estados Unidos los planteamientos del teórico Ebenezer Howard y otros partidarios del arquetipo de la *garden city* tuvieron una gran recepción a través de figuras como Lewis Mumford o el arquitecto Frank Lloyd Wright. De este modo, aún en los años 80, Newman sigue recurriendo a un modelo ya tradicional en el país norteamericano, aunque consigue darle una vuelta de tuerca en virtud de la problemática social de su tiempo. Según el ideario de su *Defensible Space Theory*⁶, el éxito de un proyecto como el de Yonkers pasa por eliminar cualquier espacio público para conseguir que los inquilinos, al sentirse propietarios, "deseen cuidar de lo que es suyo" (Newman 1996: 89). Cada casa tendrá así su trozo de jardín y una entrada principal que dé directamente a la calle.

⁶ El nombre completo de este ensayo de Newman es *Defensible Space. Crime and prevention through urban design*, y fue publicado en 1973. Según Lippolis, este manifiesto del urbanismo posmoderno fue mucho más influyente en lo que se refiere a la vida cotidiana de las personas que otros títulos más conocidos como, por ejemplo, el ya célebre *Learning from Las Vegas* de Robert Venturi (Lippolis 2015: 65).

En la serie, el personaje interpretado por Newman afirma lo siguiente:

But this... insisting on two apartment walk-ups rather than single-family homes is just so shortsighted. [...] There can be no interior public areas. No stairs to a second unit. Nothing. And every family must have its own front and rear yards, and the front entry must be directly off the street. [...] Public housing residents are no different than any other renters. They will jealously guard and maintain what's theirs. Problems arise when projects have nebulous public areas that are like a sort of no-man's-land. That's the place that gets trashed. That's the space that gets used for loitering and drug dealing. (Simon y Haggis 2015: parte 3, 00:45:17-00:46:15)⁷

De este modo, para luchar contra el vandalismo, los ideólogos estatales optan por reelaborar el ideal de la casa victoriana semipastoral concebida como refugio alejado del centro y cerrado en sí mismo, para protegerse de un mundo exterior que se percibe cada vez más hostil⁸. De hecho, no es casual que, como ha sabido percibir muy bien Lippolis, los principios que rigen la teoría de la seguridad ciudadana de Newman coincidan con algunos de los elementos que conforman el aparato disciplinario que organiza la vida en la ciudad, teorizado por Michel Foucault en *Vigilar y Castigar*, a saber, la división en parcelas del espacio y el emplazamiento de una familia por parcela a fin de evitar la confluencia (Lippolis 2015: 69).

⁷ "Pero esto de insistir en dos apartamentos en un edificio en lugar de viviendas unifamiliares es tan limitado. [...] No puede haber zonas comunes interiores. Nada de escaleras a una segunda unidad. Nada. Y cada familia debe tener su propio jardín delantero y trasero, y la entrada frontal debe estar directamente mirando a la calle. [...] Los residentes de viviendas públicas no son diferentes de cualquier otro inquilino. Cuidarán y mantendrán celosamente lo que es suyo. Los problemas surgen cuando los proyectos tienen áreas públicas imprecisas que son como una especie de tierra de nadie. Ese es el lugar que se usa de basurero. Ese es el espacio que se usa para el vagabundeo y el tráfico de drogas". (Traducción del autor). Asimismo, el guión de la serie extrae estas palabras del propio texto de Newman. Véase Newman (1996: 89).

⁸ En este sentido, Garnett afirma: "The suburban ideal offered the promise of retreat from commercialism and industry, and every suburban home—from the Victorian mansion to the workingman's cottage—seemed immune to the dislocations of an industrializing society and cut off from the toil and turbulence of emerging immigrant ghettos" (Garnett 2007: 282). "El ideal suburbano ofreció una promesa de retiro del comercio y la industria, y cada hogar de los suburbios – desde la mansión victoriana al *cottage* del trabajador– parecía inmune a las dislocaciones de una sociedad industrializada y también aislada del trabajo pesado y el tumulto de los guetos de inmigrantes emergentes". (Traducción del autor).



Figura 3. Personaje de Carmen Febles (Ilfenesh Hadera) en los bloques de viviendas de Schlobohm, en el corazón de Yonkers. La imagen de la derecha pertenece a una fotografía de ese mismo emplazamiento.

Entretanto, mediante el recurso continuo al montaje en paralelo que invita a la comparación entre los diferentes habitantes de la dividida Yonkers, se nos narra la difícil vida que se desarrolla en Schlobohm (figura 3), los bloques situados en el corazón de la ciudad (*downtown*), que reúnen todos los ingredientes del hipergueto de finales de siglo: omnipresencia de la droga, deterioro extremo del espacio común (parques, portales o escaleras de vecinos se presentan como zonas prohibidas o *no-go areas* especialmente peligrosas), criminalidad y precariedad laboral que impiden escapar a quienes buscan un modo de vida menos desagradable en los barrios que bordean el centro. La única salida es marchar a las nuevas viviendas públicas promovidas por el ayuntamiento, y eso es precisamente lo que hará un grupo de mujeres hispanas y afroamericanas con sus respectivos hijos. Efectivamente, tal y como aparece planteado en la serie, ellas son las principales destinatarias de un proyecto pensado para promover los valores familiares y los hábitos de vida propios de la clase media estadounidense (*white collars*). Para el gobierno municipal es crucial que el proyecto triunfe, de ahí que, tan pronto como llegan a sus nuevos hogares, estas mujeres deban asistir a un cursillo de adaptación impartido por la policía, Newman y un orientador, y que esencialmente consiste, por un lado, en duras advertencias contra las actividades ilegales que los nuevos residentes puedan desarrollar, y por el otro, en consejos para su nueva vida doméstica (la utilidad de tener un cortacésped o cómo usar contenedores individuales de basura).

Ciertamente, es difícil que al espectador informado se le escape el hecho de que todo el conjunto parece ser una vuelta al vínculo físico y simbólico entre la figura de la mujer (blanca) y la casa unifamiliar suburbana fuertemente enraizado en la cultura

norteamericana desde la posguerra⁹. Esto significa que la casa, la calle y el barrio al que se acaban de mudar las mujeres venidas del gueto, no son en absoluto lugares vacíos a la espera de su llegada. Newman es tajante al respecto: la casa debe ser igual a la de las familias blancas de clase media que las rodean e, incluso, será pertinente enfatizar su carácter individual (Newman 1996: 91-92). Utilizando los términos de Lefebvre (2013: 139), podríamos decir que se trata de espacios "morfológicamente anteriores", previamente producidos y habitados por unas relaciones sociales determinadas que el espacio contiene y disimula¹⁰. Huelga decir que, en ningún momento, ni las autoridades municipales ni los encargados del proyecto se plantean contar con el parecer de esos nuevos inquilinos a la hora de diseñarlo. Ellas, las mujeres venidas del gueto, no han podido participar en la *producción del espacio* que van a habitar. Contrariamente, tendrán que asumir las normas y estructuras sociales que previamente existen allí. De esta forma, tras soportar que la mayoría de vecinos, salvo contadas excepciones, las reciban con una terrible hostilidad (pintadas e insultos racistas o intimidaciones), poco a poco logran que la situación se normalice y, así, la serie acaba con una vista feliz de esa nueva vida suburbana: dos mujeres, una blanca y otra negra charlan mientras los niños juegan en el césped. Del destino de aquellos que han permanecido en el gueto no volveremos a saber nada más.

2. Particularismo militante y reparto de lo sensible

Dicho esto, nuestra atención se centrará ahora en analizar en detalle las dos cuestiones que, aunque ya esbozadas, son a nuestro juicio aquellas que vertebran el conflicto del que la serie pretende ser testimonio: los movimientos de representación política y la producción de un espacio urbano dañado. El primero de estos elementos hace alusión a la enorme disparidad que una comunidad étnica u otra tiene en tanto que sujeto político. Mientras todos los concejales y líderes de movimientos políticos de Yonkers trabajan para conseguir el apoyo de los habitantes de los distritos de mayoría blanca, la opinión de las minorías étnicas no solo no cuenta para el consistorio sino que rara vez se hace pública en tanto que en ese gueto despolitizado no existe una organización que pueda trasladar

⁹ Sobre este particular, véanse Hayden (2002), Smith (2002) y Spiegel (1990).

¹⁰ Y podríamos añadir este otro fragmento: "Esta preexistencia espacial condiciona la presencia del actor, la acción y el discurso, la competencia y el comportamiento. [...] la experiencia del espacio es la experiencia de un obstáculo, la de una objetividad resistente, a veces implacablemente dura de tal manera que a la dificultad para transformarla de algún modo, por escaso que sea, se añade una sobreabundancia de reglamentaciones draconianas que impiden plantearse siquiera su modificación" (Lefebvre 2013: 115).

su parecer al gobierno de la ciudad. Igualmente, al tiempo que los blancos consiguen que sus intervenciones en plenos y votaciones logren cambiar el signo de la política municipal, a menudo la serie nos muestra cómo los afroamericanos ni siquiera conocen el nombre del alcalde o en qué día se celebran elecciones. En este sentido, podríamos concluir afirmando que el colectivo blanco es un sujeto político plenamente visible mientras que la congregación negra no goza del mismo estatus. Sin negar la raíz de este argumento, sin embargo, si atendemos a las dinámicas de funcionamiento de los grupos de presión contra las viviendas públicas, reunidos en torno a la asociación *Save Yonkers Federation* (SYF), veremos cómo los conceptos de *particularismo militante*, propuesto por David Harvey (2007: 206-209), y lo *policial*, sugerido por Jaques Rancière (1996: 43-45), se ajustan mejor que la idea de *sujeto político* en el caso descrito en *Show Me a Hero*.

Harvey utiliza la expresión *particularismo militante* para hablar de aquellos movimientos colectivos unidos por una afinidad religiosa, política, étnica, etc., y encaminados a conseguir objetivos muy determinados, frecuentemente a nivel local, a pesar de que, de una forma u otra, se integran en una política más amplia. Dicho de otro modo, son asociaciones comunitarias que, si bien fluyen de una base social, a menudo son canalizadas por estructuras que las hacen proceder como *mediadores* entre ese colectivo y la administración del poder. Pese a que el particularismo militante no está asociado de forma inherente a la derecha, en algunos países como Estados Unidos acostumbra a funcionar como "fuerza conservadora aparentemente inamovible que garantiza el mantenimiento del orden existente" (Harvey 2007: 207). Tal y como aparece descrita en la serie, la actuación política de la comunidad blanca, articulada alrededor de la SYF, es un ejemplo perfecto de un tipo de particularismo militante que Harvey ve tan propio del país norteamericano:

En Estados Unidos, por ejemplo, son las asociaciones de propietarios de viviendas, dedicadas a proteger el valor de los inmuebles, los privilegios y los estilos de vida, las que dominan en la escena urbana/suburbana. La violencia y la ira con que se recibe cualquier amenaza contra los derechos y los valores de la propiedad individualizada –ya sea por parte del Estado o incluso de agentes de acumulación de capital como los promotores inmobiliarios– son una fuerza política poderosa. (Harvey 2007: 207)

[...] Las asociaciones de propietarios de viviendas en Estados Unidos no están orquestadas políticamente desde arriba, pero en su aceptación del modo predominante de economía de mercado caracterizado por el individualismo por una parte, y los intereses de clase, raciales o étnicos por otra, caen exactamente en una línea

ideológica políticamente tan represiva y homogeneizadora como cualquier sistema político pudiera construir. (Harvey 2007: 222)

Lo cierto es que resulta casi imposible encontrar unas palabras que condensen mejor el fenómeno que estamos tratando. Efectivamente, siguiendo al estudioso británico, las luchas de los vecinos propietarios de Yonkers no están encaminadas a buscar una alternativa contra la lacra de la segregación racial y social de la ciudad, sino a preservar unos privilegios ya obtenidos.

Por otro lado, bajo la lógica de Rancière este es justamente el *modus operandi* de la antipolítica, lo cual nos conduce a un par de preguntas obligadas: ¿cómo es posible afirmar que ese colectivo blanco no lleva a cabo una labor política si ha conseguido que su voz ensordezca a la de cualquier otro y, tal y como nos advierte Harvey, ha logrado fundir sus intereses con los del gobierno municipal?; ¿cabe pensar una acción más política? Si aceptamos la redefinición que el filósofo francés propone del término, indudablemente, los manifestantes de *Show Me a Hero* protagonizan un episodio claro de acción antipolítica. En opinión de Rancière, la palabra política debe escapar al uso al que comúnmente se ha sometido, esto es, nombrar la amalgama de procesos mediante los cuales se distribuye y se organiza el poder y las funciones estatales. En su lugar, a este sistema de legitimaciones y formas de ordenar lo visible y lo decible, Rancière propone llamarlo la *policía*. Bajo el régimen de lo policial se hallan quienes *cuentan*, los que tiene voz y capacidad de ver y decir, aquellos que tienen una *parte* en el "reparto de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra" (Rancière 2012: 34), en definitiva, en el reparto de lo sensible. En el lado opuesto quedan los invisibles, los que no tienen parte alguna en el reparto, los excluidos del poder (*lo policial*), los que solo pueden abrir sus bocas para expresar dolor. De este modo, una auténtica política de emancipación consistirá en una ruptura con este desigual reparto de lo común para crear un marco nuevo, un espacio de litigio donde puedan contar los incontados. Política es "introducir sujetos y objetos nuevos, volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como habitantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos" (Rancière 2012: 35).

Con todo lo dicho, se hace evidente que ese reparto de lo visible propio del régimen policial toma cuerpo en los protagonistas de la serie. En el lado de lo policial se hallan los blancos enfurecidos, sujetos parlantes y antipolíticos debido a su cercanía al poder y su defensa de la identificación entre pertenencia a la comunidad y

condición de propietario¹¹. Al desdoblarse, el reparto implica que exista ese otro grupo, los habitantes del gueto, sujetos excluidos que llevan una vida dañada pero invisible, ruidosos pero sin voz. Ahora bien, la pregunta parece forzosa: ¿dónde está el espacio de la política en Yonkers? ¿Son los nuevos suburbios desegregados el lugar donde se podrá llevar a cabo una reconfiguración de lo visible? Difícilmente, pues la política, a juicio de Rancière, exige que no se supriman o reduzcan las divergencias en nombre del consenso. Es verdad que, a primera vista, algunas de esas nuevas inquilinas afroamericanas (especialmente el personaje de Doreen Henderson) consiguen hacerse oír entre las autoridades policiales (en todos los sentidos de la palabra) para expresar su malestar, pero a ello no le siguen grandes cambios ni en el reparto del espacio ni en el de las relaciones sociales a él asignadas. Es más, Henderson pronto se da cuenta de que en Schlobohm no hay compromiso político y así permanecerá siempre. Y a pesar de ello, bajo ninguna circunstancia se prevé, por ninguna de las partes, trabajar políticamente para acabar con la pobreza que lo castiga y solventar así la dualidad que divide a la ciudad. La única solución parece ser la de que algunas pocas elegidas sean incluidas en el otro lado, que dejen de ser unas "excluidas", sin que ello suponga el reconocimiento de los derechos de los que aún lo son.

Muy lejos de esto, la desigualdad permanece y las calles del suburbio donde se han instalado las viviendas públicas parecen ser más bien el escenario de lo que Rancière denomina *consenso*, que el de una posible emancipación. El consenso no es más que la desaparición de la política, la ocultación de los posibles conflictos en favor de un acuerdo desigual. El suburbio al que se mudan las mujeres del gueto no es una comunidad política, pues en él difícilmente se producirá un espacio nuevo vacío en el que redistribuir lo sensible. Y, lo que es aún más grave, en el suburbio, el espacio de la política, esto es, el espacio público ha sido abolido en favor de un consenso fundado en la propiedad. Y, si como defiende Lefebvre (2013: 215), en "cualquier proyecto revolucionario debe aparecer una reapropiación del cuerpo ligada a la del espacio", ¿no es el suburbio planteado en la serie una regresión en tanto que lugar donde la reapropiación se antoja imposible, pues todo el espacio está ya

¹¹ Para que se produzca el hecho político, el espacio tiene que estar vacío, y así ser colmado por el *demos*, es decir, aquellos que no tienen nada más que su libertad: "En sí misma, esa consistencia de la igualdad vacía no puede ser sino una propiedad vacía, como lo es la libertad de los atenienses. La posibilidad o la imposibilidad de la política se juegan allí. [...] El partido de los pobres no encarna otra cosa que la política misma como institución de una parte de los que no tienen parte. Simétricamente el partido de los ricos no encarna otra cosa que la antipolítica" (Rancière 1996: 50 y 28).

fragmentando y lleva la marca de su propietario? La reapropiación cede paso al consenso. El espacio de lo común queda dañado hasta transfigurarse en una suerte de escenografía donde las contradicciones se encubren y fingen resolverse. Pero es solo una apariencia. El *consensus espacial*, por tomar la expresión lefebvriana, significa la oposición a la lucha de clases, a todo el litigio que, como explica Rancière, arrastra consigo la política. El consenso elude la representación del disenso, pero eso no equivale a su resolución, y tarde o temprano esas relaciones sociales desiguales que el espacio *produce* y enmascara pueden detonarse:

El espacio abstracto, el de la burguesía y el del capitalismo, en tanto que ligado al intercambio, implica consenso más que cualquier otro. ¿Es preciso añadir que en este espacio la violencia no permanece siempre latente y oculta? Se trata de una de sus contradicciones: entre la aparente seguridad y la violencia que sin cesar amenaza con desencadenarse, y que ocasionalmente estalla. (Lefebvre 2013: 115)

Las historias narradas en *Show Me a Hero* acaban en 1994. Para entonces, Estados Unidos se había convertido ya en una nación suburbana. A la huida a las afueras protagonizada por los blancos desde los años 50 (*white flight*), se sumaron, a partir de los 90, todo tipo de minorías hasta conformar un país con una sólida mayoría de residentes en los anillos que rodean a unos centros urbanos prácticamente desérticos¹². Este fue el remedio temporal que encontró el sistema norteamericano, ante la crisis política y económica de los movidos años 70. De la misma manera, años después, esta es la única maniobra que se les ocurre a los políticos de Yonkers: para volver a crear el tan ansiado consenso era necesario dañar el espacio público, desmembrar las comunidades y darles ese

¹² Así lo atestigua Garnett: "Importantly, since the 1980s, African Americans have undertaken what some scholars call a second Great Migration. Over the past two decades, a number of highly segregated northern central cities lost blacks to southern metropolitan areas. [...] In recent years, African Americans and other minorities have become exiters as well. During the 1990s, in fact, minorities were responsible for the bulk of suburban population gains in many major metropolitan areas. [...] By 1990, the United States had become a suburban nation, with a solid majority of all Americans residing in the suburbs" (Garnett 2007: 278-288). "Es importante destacar que desde los 80, los afroamericanos han llevado a cabo lo que algunos estudiosos llaman una segunda Gran Migración. En las últimas dos décadas, una serie de ciudades centrales del norte altamente segregadas perdieron a los negros, que fueron a parar a las áreas metropolitanas del sur. [...] En los últimos años, los afroamericanos y otras minorías también se han convertido en *exiters*. Durante la década de 1990, de hecho, las minorías eran responsables de la mayor parte del aumento de población suburbana en muchas de las principales áreas metropolitanas. [...] En 1990, los Estados Unidos se había convertido en una nación suburbana, con una sólida mayoría de estadounidenses residiendo en los suburbios". (Traducción del autor).

giro ético que, en opinión de Rancière, sitúa a los sujetos en las antípodas de la emancipación. Tal desplazamiento consiste fundamentalmente en "transformar a la comunidad política en un único pueblo y en la que todo el mundo está supuestamente cuantificado" (Rancière 2012: 141). O, dicho de otro modo, en la comunidad ética que se opone a la política las diferencias se han borrado y aquel excluido que suponía un elemento perturbador para el orden vigente ya no tiene lugar de ser, él también habrá de amoldarse a los rasgos de ese único pueblo posible.

Sin embargo, es innegable que la solución del giro ético y el consenso no es tal y que, como es norma en el sistema capitalista, "la forma de salir de una crisis contiene en sí misma las raíces de la siguiente crisis" (Harvey 2014a: 19). De esta suerte, los problemas y las contradicciones "tienen la desagradable costumbre de no ser resueltos sino simplemente desplazados [...] El capital nunca tiene que resolver sus fracasos sistémicos, dado que los desplaza geográficamente" (Harvey 2014a: 19 y 156). Así, en el nuevo panorama posurbano propio de lo que el filósofo francés llama las posdemocracias consensuales, el reparto desigual sigue siendo la norma, la dualidad étnica y social de la ciudad, lejos de desaparecer, se agrava y los problemas se trasladan ahora a la periferia¹³. La serie se detiene en 1994, cuando la trágica historia del protagonista Nick Wasiczko llega a su fin. Si bien, de la verdadera tragedia que sigue pesando sobre Yonkers, de la vida precaria que continúa en el gueto, no se vuelve a hacer mención. De la misma manera, hay otra realidad amarga de la que la serie no da cuenta: el después de los suburbios.

Si la televisión, el cine y otras formas de cultura popular han difundido por todo el mundo la imagen del suburbio de posguerra, propiciando como contrapartida duras críticas hacia este modelo, el suburbio más reciente no ha tenido igual suerte. En muchas ocasiones, como es el caso de *Show Me a Hero*, se lo describe únicamente como contrapunto del verdadero objeto de interés, que no es otro que describir la vida del gueto. Sin embargo, esto no significa que otros artistas no hayan prestado atención al drama de las periferias urbanas en los últimos años del siglo. Algunos de ellos

¹³ En opinión de Rancière, los regímenes posdemocráticos han propiciado el nacimiento de nuevas formas de xenofobia y racismo: "Esta equivalencia es ilustrada por la intrusión brutal de las nuevas formas del racismo y la xenofobia en nuestros regímenes consensuales. Con seguridad, pueden encontrarse todo tipo de razones económicas y sociológicas: la desocupación que hace que se acuse al extranjero de ocupar el lugar del nativo, la urbanización salvaje, el abandono de los suburbios y las ciudades dormitorio. Pero todas estas causas 'socioeconómicas' que se atribuyen a un fenómeno político designan en realidad unas entidades inscritas en la cuestión política de la partición de lo sensible" (Rancière 1996: 147-148).

son incluso muy conocidos y sus obras pueden funcionar como epílogo y complemento visual a los acontecimientos recogidos en *Show Me a Hero*.

3. La problemática del suburbio norteamericano en la plástica de fin de siglo: Jeff Wall y Kerry James Marshall

En su intento por retomar la idea de *la peinture de la vie moderne*, Jeff Wall sitúa en el eje de su praxis artística cuestiones relativas a la vida cotidiana y sus patologías que se despliegan sobre el escenario de la ciudad. Debido al influjo de Dan Graham y Robert Smithson, Wall se interesó por el alojamiento y el urbanismo crítico en los comienzos de su carrera, cuando aún militaba en el fotoconceptualismo (Del Río 2012: 26). Más adelante, el artista se distanció de esta neovanguardia para trascender los límites de la autorreferencialidad en ella implicados y sentar las bases de una relación dialógica con las estructuras alegóricas e iconográficas de la modernidad, a partir de la experiencia del cine. A pesar de ello, la preocupación por el paisaje urbano suburbial no llegó nunca a desaparecer de su trabajo. La tensión latente y la falta de oportunidades que reina en estos perímetros poblados de casas unifamiliares fue motivo de algunas de sus obras de los años ochenta tales como *An eviction* (1988) o *Diatribes* (1985). Durante este tiempo el artista canadiense, seducido por "la relación entre el reportaje inmediato en la forma del dibujo y la reelaboración posterior en el estudio" (Del Río 2012: 31), no operaba como un fotógrafo al uso que dispara su cámara para atrapar un momento efímero, sino que componía fotografías escenificadas, inspiradas en experiencias previamente vividas, hasta conseguir imágenes muy cercanas ya al fotograma cinematográfico. De este modo, en *An eviction* (figura 4) asistimos a una escena de violencia propiciada por un desahucio, en la que la artificialidad de la toma casa perfectamente con las pretensiones bucólicas igualmente artificiales del espacio en el que se desarrolla el suceso. En la misma línea, *Diatribes* (figura 5) muestra a una pareja de padres desempleados deambulando por un desvencijado descampado. Como asegura el propio Wall, su intención era visibilizar el problema social de la "maternidad proletaria", razón por la cual eligió este empobrecido suburbio de casas prefabricadas (De Duve, Pellenc y Groys 2003: 40). La entrada del nuevo siglo y de nuevos enfoques en el trabajo de Wall no han frenado su inclinación hacia los espacios periféricos, y de ello dan buena prueba *Tenants* o *War Games*, ambas fechadas en 2007. En la primera de ellas (figura 6), Wall muestra la atmósfera desapacible y sombría en la que se ven inmersos los habitantes de este proyecto de casas públicas, mientras que en *War Games* (figura 7) el fotógrafo presenta a unos chicos afroamericanos jugando con ruedas de neumático y otros escombros

VALLE CORPAS, Irene (2016): "Movimientos políticos urbanos y espacio de consenso en *Show Me a Hero*". *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 8, núm. 1-2, pp. 49-67. ISSN: 1989-4015. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2016.v8.n1.53349

en mitad de esas *tierras de nadie* que quedan entre casa y casa y en las que brota un tipo de espacio público espontáneo a falta de un lugar para el juego.



Figura 4. Jeff Wall, *An eviction* (1988).



Figura 5. Jeff Wall, *Diatribes* (1985). Figura 6. Jeff Wall, *Tenants* (2007).



Figura 7. Jeff Wall, *War Games* (2007).

Por su parte, el pintor estadounidense de origen afroamericano Kerry James Marshall, en la década de los 80, también dejó de lado el conceptualismo para poner en el candelero una serie de asuntos políticos de su entorno más cercano, a partir de una revalorización del trabajo autobiográfico que, desde los años 60, fue progresivamente abandonado por los artistas de vanguardia. Lejos de ser una regresión ante un panorama artístico marcado por la crisis de la representación, el objetivo de Marshall era otorgar la palabra a una parte de la población considerada subalterna y apartada de la historia dominante mediante una invisibilización social en la que la propia historia tenía una gran responsabilidad. Desde las revueltas políticas de 1963 en Watts, Marshall asistió a las luchas por los derechos civiles, pues él mismo sufrió la segregación de primera mano, entre otros motivos porque había habitado varios de esos proyectos de casas públicas para afroamericanos, destinadas al fracaso¹⁴. Por ello, el pintor pretendía alejarse de las figuraciones idealizadas de las ciudades jardín tan caras a su país, en favor de una relación más comprometida con la memoria histórica, en un gesto que Chevrier (2015a: 320) califica de actitud documental. Frecuentemente, esta imaginería popular se caracterizaba por un color opulento al que acompañaba una luz desbordante, nacida de la presencia perenne de un sol brillante, a lo que se añadía toda suerte de elementos relacionados con la alegría y el bienestar asociados al *american way of life*. Marshall trabajó a partir de estas imágenes que relaciona con el género pastoral del paisaje, para, a través de una exageración de sus elementos, como la aplicación de grandes manchas de pintura que emborronan el contenido de fondo y la introducción de mensajes con resonancias publicitarias –*Better Homes, Better Gardens* (Mejores casas, mejores jardines) (figura 8); *There's More of Everything* (Hay más de todo) (figura 9)–, conseguir una cierta apariencia de *collage*

¹⁴ El propio artista comenta: "Mi familia vivía en un barrio negro de Birmingham, realmente no veía a demasiadas personas blancas –no participaban mucho en nuestras vidas, excepto en la escuela. Mi madre trabajó para algunos blancos que vivían lejos de donde vivíamos, Brittens o Brittins se llamaban. Una vez fui con mi padre a recoger a mi madre al trabajo. Su barrio parecía una escena sacada del libro de *The Wizard of Oz*, donde todo es una película en blanco y negro hasta que Dorothy abre la puerta y todo se vuelve de color. Quiero decir, la hierba en ese barrio blanco (y negro también), nunca había visto nada tan brillante como ese césped verde" (Marshall 2013: 18). Y más adelante en su vida, tras trasladarse a Chicago: "Vivía cerca de Stateway Gardens y Wentworth Gardens, aquí en Chicago, proyectos de viviendas públicas que habían sido construidos con nociones utópicas pensando en la belleza y el buen vivir, pero que no eran capaces de mantener la promesa de sus nombres con resonancias pastorales. Tenía la tradición pastoral muy en mente (piensa en el *Concert Champêtre* de Giorgione, por ejemplo) cuando estaba haciendo esas pinturas. Gente cenando y escuchando música en un ambiente bucólico, sólo que esta vez el ambiente era un proyecto de vivienda pública para familias afroamericanas" (Marshall 2013: 26).

con la que poner en evidencia la falta de coherencia y conexión con la realidad de esas estampas. El resultado es una desdramatización de su componente sentimental, a la par que un acercamiento irónico al *kitsch*, que nos mueve a equiparar el proyecto utópico del idilio campestre en las afueras con un decorado escenográfico de lo más teatral (Chevrier 2015b: 237-288).

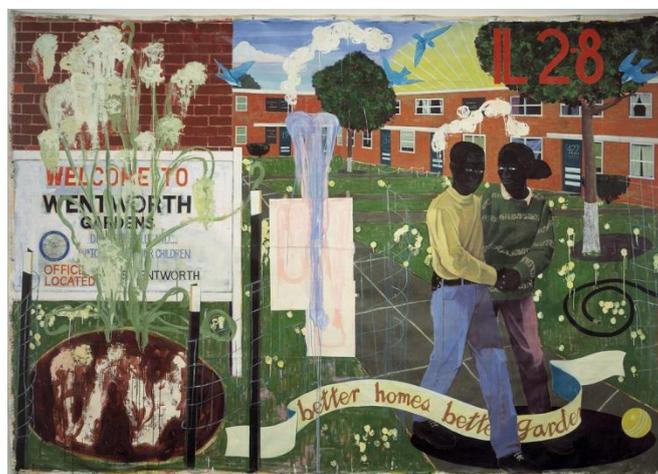


Figura 8. Kerry James Marshall, *Better Homes, Better Gardens* (1994).

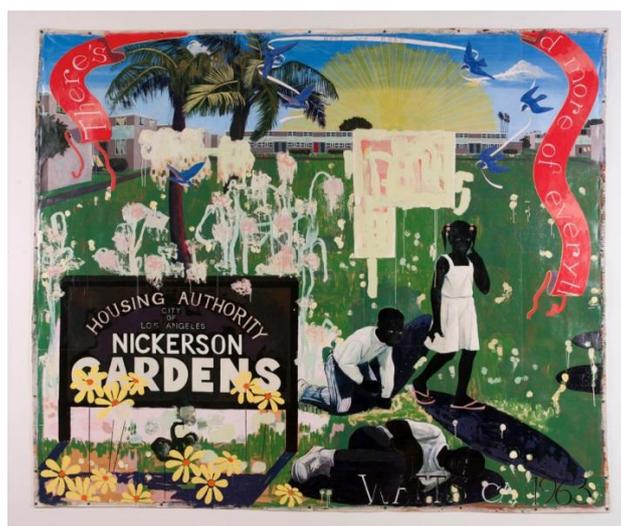


Figura 9. Kerry James Marshall, *Watts 1963* (1995).

Por todo ello, podemos concluir afirmando que la obra de estos artistas nos advierte de que en los últimos años el suburbio norteamericano ha dejado de ser el retiro idílico de las clases medias blancas. La pobreza y la segregación, que nunca fueron combatidas, se han mudado ellas también a las afueras donde la lucha contra la exclusión que implica el consenso es ahora más *policia* que nunca. Ante esta situación, se antoja indispensable una actitud crítica y documental, que invite a leer todas las implicaciones políticas y

VALLE CORPAS, Irene (2016): "Movimientos políticos urbanos y espacio de consenso en *Show Me a Hero*". *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 8, núm. 1-2, pp. 49-67. ISSN: 1989-4015. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2016.v8.n1.53349

sociales que arrastra consigo la producción y el reparto de un espacio, ya sea de orden plástico o urbano.

Bibliografía

- ALOI, Giovanni (2008): "Jeff Wall, White Cube" [en línea]. *White Hot Magazine*, enero de 2008. En: <http://whitehotmagazine.com/articles/2008-jeff-wall-white-cube/1101> [Consulta: 02/07/2016].
- BEAUREGARD, Robert A. (2006): *When America Became Suburban*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CASTELLS, Manuel (1974): *La cuestión urbana*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- CASTELLS, Manuel; y MOLLENKOPF, John (1992): *Dual City: Restructuring New York*. Nueva York: Russell Sage Foundation.
- CHEVRIER, Jean-François (2015a): *Ouvre et activité. La question de l'art*. París: L'Arachnéen.
- CHEVRIER, Jean-François (2015b): *Formes biographiques*. Nîmes: Carré d'Art / Musée d'Art Contemporain de Nîmes.
- DE DUVE, Thierry; PELLENC, Arielle; y GROYS, Boris (2003): *Jeff Wall 1946-*. Londres: Phaidon.
- DEL RÍO, Víctor (2012): *La querrela oculta. Jeff Wall y la crítica de la neovanguardia*. Cantabria: El Desvelo Ediciones.
- GARNETT, Stelle Nichole (2007): "Suburbs as exist, suburbs as entrance" [en línea]. *Journal Articles*, vol. 105, pp. 277-304. En: http://scholarship.law.nd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1129&context=law_faculty_scholarship [Consulta: 19/12/2015].
- HARVEY, David (2007): *Espacios del capital*. Madrid: Akal.
- HARVEY, David (2014a): *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*. Quito: IAEN.
- HARVEY, David (2014b): *Urbanismo y desigualdad social*. Madrid: Siglo XXI.
- HAYDEN, Dolores (2002): *Redesigning the American Dream: The Future of Housing, Work and Family Life: Gender, Housing and Family Life*. Nueva York: Norton & Co Inc.
- LEFEBVRE, Henri (2013): *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- LIPPOLIS, Leonardo (2015): *Viaje al final de la ciudad. Las metrópolis y las artes en el otoño posmoderno (1972-2011)*. Madrid: Enclave Libros.
- MARSHALL, Kerry James (2013): *Pintura y otras cosas. Catálogo de exposición en MNCARS*. Madrid: Ludion.
- NEWMAN, Oscar (1996): *Creating Defensible Space*. Nueva Jersey: U. S. Department of Housing and Urban Development.

VALLE CORPAS, Irene (2016): "Movimientos políticos urbanos y espacio de consenso en *Show Me a Hero*". *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 8, núm. 1-2, pp. 49-67. ISSN: 1989-4015.
http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2016.v8.n1.53349

RANCIÈRE, Jacques (1996): *El desacuerdo. Política y filosofía*. Argentina: Nueva Visión.

RANCIÈRE, Jacques (2012): *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Clave Intelectual.

SMITH, Erin (2002): "The Media, the Suburbs and the Politics of Space". *American Quarterly*, vol. 2, pp. 359-367.

SPIEGEL, Lynn (1990): "The Suburban Home Companion: Television and the Neighborhood Ideal in Postwar America", en Beatriz Colomina (ed.), *Sexuality and Space*, pp. 185-219. Nueva York: Princeton Architectural Press.

WACQUANT, Löic (2007): *Los condenados de la ciudad: Gueto, periferias y estado*. Buenos Aires: Siglo XXI.

WIKIPEDIA (2017): "Yonkers, New York" [en línea]. *Wikipedia. The Free Encyclopedia*. En: https://en.wikipedia.org/wiki/Yonkers,_New_York#cite_note-census1-12 [Consulta: 02/07/2016].

Filmografía

SIMON, David; y HAGGIS, Paul (dirs.) (2015): *Show Me a Hero*. Estados Unidos: HBO.