

Las ciudades visibles: la experiencia urbana en el cine.

MIGUEL APARICIO PÉREZ MÍNQUEZ, EVA BERMÚDEZ DE LA VEGA
& ALEJANDRO DEL PINO VELASCO

“Es más adecuado utilizar los términos fenómeno urbano o lo urbano a ciudad, que parece designar un objeto definido y definitivo. (...) Lo urbano se define no como realidad consumada, situada en el tiempo con desfase a la realidad actual, sino, por el contrario como horizonte, y como virtualidad clasificadora. Se trata de lo posible”
(Henri Lefebvre, 1983. 23)

Dos ideas destacamos de esta apreciación que nos sirve como punto de arranque para este trabajo. Por una parte la distinción de ciudad como territorio físico y de lo urbano como abstracción, como fenómeno que se extralimita de las fronteras de la ciudad como espacio definido y marcado. Por otra parte la idea de lo urbano como horizonte, como virtualidad, como referencia a un devenir, como algo no acabado, que nos está sucediendo y como tal, nos afecta, nos preocupa y nos ocupa.

Somos espectadores de cine, igual que somos ciudadanos, no porque vivimos en una ciudad concreta (en un municipio de más de 10.000 habitantes, que es el mínimo que los estudios urbanísticos de España exigen a una población para que sea considerada ciudad) sino porque participamos de esa realidad que Lefbvre llama fenómeno urbano, de esa realidad material e inmaterial que comúnmente llamamos ciudad.

A su vez, partimos de la intuición de que existe una interdependencia directa, una interrelación constitutiva entre experiencia contemporánea (dominante temporal), experiencia urbana (dominante espacial) y experiencia cinematográfica (dominante expresiva). En este sentido, Walter Benjamin, escribía en 1933 que “el cine corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el

tráfico de una gran urbe, así como a escala histórica cualquier ciudadano de un estado contemporáneo" (Benjamin, 1995: 52).

¿Qué es la experiencia de lo urbano? ¿Qué constituye al ser contemporáneo como ser urbano? El ser humano se descubre ciudad. La humanidad se reencuentra ahora frente a este ente extrañísimo que los resume y expresa a todos a través de las luces ambiguas de la metrópolis. La ciudad determina su vida, organiza sus movimientos y distracciones, establece modelos de integración, encierra la cultura en museos y la naturaleza en parques. Se constituye como un ansia de satisfacción globalizadora, directora de los flujos internos que la recorren y la conforman.

La experiencia urbana es, por tanto, una experiencia dispersa y fragmentaria, en continuo movimiento. Una experiencia acorde al desarraigo que supone el alejamiento de formas de vida vinculadas a la tierra (lo rural), o con organizaciones cerradas. La separación paulatina del sentido sedentario del habitar para transformarse en un errar continuado lleva a la ciudad a constituirse en el espacio de la estabilización del exilio.

El hombre urbano se constituye así en exiliado permanente. Su ser está condicionado por su habitar errático, lo que nos conecta con la experiencia de desarraigo vital, propio de la contemporaneidad, generado por la pérdida de los fundamentos apriorísticos del ser. La asunción de que nos hallamos frente a una realidad cambiante e inaprehensible, cuya percepción no puede ser más que fragmentaria, sitúa al ser urbano-contemporáneo ante la imposibilidad de explicaciones globalizadoras. El azar, la dispersión, la ausencia de una causalidad objetivadora, nos descubren en un tiempo nuevo, el tiempo del instante cualquiera, frente a los instantes privilegiados de una relación lineal y causalista con la realidad.

Gilles Deleuze define el cine a partir del concepto de movimiento de Bergson como "sistema que reproduce el movimiento refiriéndolo al instante cualquiera, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad" (Deleuze, 1984: 18). Es la definición de una figura\forma que está siempre haciéndose\des haciéndose, y cuyo fluir constante se reproduce en función del momento cualquiera, es decir de instantes equidistantes y no de instantes privilegiados.

La contemporaneidad implica una pérdida de trascendencia, una pérdida de referencias fijas, la certeza de la incertidumbre, de que la aprehensión de la realidad es imposible. El instante señalado\singular\privilegiado\aurático es sólo un

instante cualquiera entre los demás, un instante que se disuelve en el siguiente. Una realidad que, como la figuraforma cinematográfica, está siempre haciéndose y deshaciéndose, se configura en un continuo fluir que es imposible detener y fijar con conceptos y fundamentos absolutos, que no puede apresarse con formulaciones y principios privilegiados y definitivos. A ello corresponde una producción estética que, basada en la dinámica reproductiva, pueda repetirse y pueda tener como objeto "contenidos no privilegiados".

La ciudad se define como paradigma de lo sedentario, de lo establecido, de la fijación en un lugar para vivir y desde el cual canalizar la actividad política, mercantil, industrial y comunicativa. Sin embargo, hoy día, es un constante movimiento y su propio tejido físico y simbólico (la ciudad como territorio físico, lo urbano como espacio simbólico) ha perdido la impronta del habitar para depender de un continuo fluir. El morar/habitar se constituye en un error.

Simmel en su texto *Las grandes urbes y la vida del espíritu* hace recaer el fundamento psicológico de lo que él llama la "individualidad urbana" en el acrecentamiento de la vida nerviosa que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas.

Esta dependencia del fluir en la ciudad es tanto material (transportes públicos, tráfico, estaciones, calles comerciales y centros de ocio,...) como inmaterial (pérdida de referentes, debilidad de los vínculos, pertenencia a numerosos grupos, mutación de la población, de gustos, de hábitos y lugares de encuentros,...). Esta circulación ininterrumpida, esta rápida aglomeración de imágenes cambiantes (a nivel físico y a nivel de información, ideas, valores y sentimientos), con la profunda modificación en los fundamentos sensoriales que implica, hace que la materia sea tan sólo el instante, en palabras de Alberto Hernando, "el trazo de una secuencia".

Buñuel, define el montaje cinematográfico como "escisión de una cosa para convertirse en otra; lo que antes no era, ahora es".

La materia cinematográfica (el visionado de una película) es tan sólo la captación del instante cualquiera (del que habla Deleuze), el trazo de una secuencia percibida por una conciencia estimulada y conformada por el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones (del que hablan A. Hernando y G. Simmel refiriéndose a la circulación de la ciudad). La experiencia de lo urbano, condicionada por su dependencia del fluir es tan sólo la experiencia de "una cosa para conver-

tirse en otra; lo que antes no era, ahora es". Podemos, por tanto, intercambiar ambos conceptos, equiparar ambas experiencias.

Una cita de Walter Benjamin puede aclararnos aún más las cosas: "el curso de las asociaciones en la mente de quien

contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en esto consiste el efecto de shock del cine". (Benjamin, 1990: 51).

A renglón seguido, Benjamin, añade que este efecto de shock es similar al que experimenta un peatón o automovilista que se mueve en medio del tráfico de una ciudad moderna ("y a escala histórica cualquier ciudadano de un estado contemporáneo"). Este shock, que para Benjamin y Heidegger es todo lo que queda de la creatividad del arte en la sociedad de la comunicación generalizada consiste fundamentalmente, en palabras de Vattimo, en la movilidad e hipersensibilidad de los nervios (acrecentamiento de la vida nerviosa) y de la inteligencia característicos del hombre urbano. A esta excitabilidad, asegura Vattimo, corresponde "un arte que ya no esté centrado en la obra, sino en la experiencia, pensada, eso sí, en término de variaciones mínimas y continuas" (Vattimo, 1990: 151).

Vértigo circulatorio. Transeúnte.

En principio, esta circulación ininterrumpida, este continuo fluir, tiene como finalidad la comunicación, la conexión entre un punto y otro. Sin embargo, se ha hecho tan intensa y compleja que se ha llegado a un vértigo circulatorio (vértigo ante una realidad sobre la que no tenemos control) en el que el único fin es mantener las normas de la circulación, del movimiento organizado. Es decir, el sentido último es que el tráfico urbano no cese, que el complejo entramado siga funcionando.

Esta variabilidad constante termina exigiendo una continua alimentación para mantenerse. Estamos así ante un extensión del mito de Sísifo. Como advierte R. Argullol, "el gran bazar está abierto a todas horas para permitir una continua producción e intercambio de un colectivo Sísifo multiforme arrastrando su roca (R. Argullol, 1994: 182). En definitiva, el movimiento que en principio es un medio se convierte en el único fin. El movimiento tiene como fin la propia supervivencia del organismo-ciudad, y ello, implica la necesidad de pasar por unos tópi-

cos (le necesidad de paso por unos lugares comunes), tanto en el sentido de topos físicos (grandes nudos de las redes de circulación de una ciudad) como simbólicos y psíquicos (La "única ciudad posible" —Telépolis—, con su función niveladora y homogeneizadora de los massmedia, la colonización de lo urbano como rasgo definitorio de la contemporaneidad).

Por tanto, nos encontramos con una especie de ente-monstruoso (la ciudad concebida como ciudad-engranaje de Metrópolis, como mezcla de opulencia tecnológica y miseria de Blade Runner) que engulle/anula al individuo. Esta es, al menos, la visión asumida por ciertos cineastas que intuyendo la relación ontológica entre fenómeno urbano y cinematográfico, perciben y conciben la ciudad/lo urbano como una compleja maquinaria, como una realidad hostil que para procurarse su propia alimentación, la energía que le da vida, consume al individuo. Éste, no puede superar la experiencia de desarraigo (Taxi driver, expresionismo alemán,...). Este tráfico nos convierte en un evanescente nosotros móvil y eventual, en una masa proteica donde se potencia el individualismo (no la individualidad), la soledad, la incomunicación y el aislamiento. Un espacio para el anonimato en el que la pequeña transgresión de un ser vulgar (uno más en la masa proteica) resulta insignificante si no paraliza el tráfico.

Deambular nómada. El paseante.

Sin embargo, esta movilidad que define y determina la ciudad puede ser entendida no sólo como una enorme e inalcanzable maquinaria represiva que somete a sus leyes a los individuos, despersonalizándolos. La existencia de esta necesidad de movimiento continuo implica también la multiplicidad de posibilidades de encuentros, desencuentros y recorridos, la gestación de un ser itinerante que asume la dispersión y el fluir constante como puntos de partida de su propia búsqueda, y que el reconocimiento de sí mismo, de sus propios modelos, de sus itinerarios y de su propia percepción de la movilidad, lo realiza en referencia y con conciencia de la pluralidad de posibilidades de recorridos y percepciones existentes. La idea de un ser itinerante, un ser que no es sino que acaece, se ajusta a la concepción utópica que propone E. Bloch, una concepción de lo humano como "esencia abierta", y potencialmente susceptible de un enriquecimiento infinito en

su despliegue en el mundo que es "experimento como proceso". En esta percepción de la dispersión, en este "embarcarse en el río" (Cielo sobre Berlín) podemos encontrar la experiencia más cercana a una movilidad libre, a un deambular no sólo sometido a las leyes productivistas de la necesidad de autorregulación del ente-ciudad; un deambular nómada, una movilidad consciente. La conciencia del engranaje, del fluir urbano y de nuestra inevitable pertenencia y participación en su continuum. Conciencia que puede llevar a la apropiación de la experiencia de dispersión y movilidad, en vez de ser anulado por sus leyes, por su inercia. Un deambular que, asumiendo como constitutiva la condición fragmentada y móvil de la experiencia contemporánea, urbana y cinematográfica, intente hacerlas suya, acarreado con todas las consecuencias y marcándose sus propios itinerarios, su horario personal.

Para distinguir este movimiento consciente del movimiento —preso del vértigo circulatorio—, queremos ofrecer una reinterpretación y aplicación personal de los conceptos de transeúnte y paseante, acuñados por Baudelaire e analizados por Walter Benjamin en su obra "Poesía y capitalismo":

- Transeúnte/hombre de la multitud. No se recrea en el movimiento, va de un lugar a otro por necesidad, no por placer. Si por el fuera evitaba la necesidad de desplazamiento, porque sólo se desplaza por inercia, por automatismo. Se siente arrollado por la corriente que le arrastra.

- Paseante/flaneur. "Necesita espacio para sus evoluciones y no está dispuesto a prescindir de su vida privada (Benjamin, 1993: 141). Se recrea en el movimiento, quiere apropiarse del movimiento, intentar asumir y reconducir el acentamiento de la vida nerviosa sin caer en el stress. Dimensión placentera o como lo define Alberto Hernando "obra maestra de la naturaleza distraída, la subversión ingenua de la economía productivista de la ciudad y de sus tiempos acelerados".

A este deambular nómada corresponde una determinada concepción cinematográfica, que Deleuze califica como la "verdadera alma del cine". En este sentido, los rasgos de lo que Deleuze denomina nueva imagen son:

- Situación dispersiva. La imagen ya no remite a una situación globalizante, sino dispersiva. Todos los personajes están apresados en la misma realidad que los dispersa. La ciudad deja de ser la ciudad de arriba, la ciudad de a pie y de los rascacielos y pasa a ser la ciudad horizontal o a la altura del hombre, donde cada

uno lleva sus propios asuntos (en Cielo sobre Berlín, en las escenas en las que los ángeles recorren la ciudad — metro, carretera, biblioteca, pisos,...— cada uno lleva sus propios asuntos, pero todos están integrados en una misma realidad dispersa,...).

- Vínculos narrativos deliberadamente débiles (relación directa con la idea de falta de fijeza en la relación con el entorno, con la experiencia extrema de desarraigo,...). Se rompe la línea de universo que prolonga unos acontecimientos en otros. El azar pasa a ser el único hilo conductor. La situación supera a los individuos a los que sus propias experiencias y sus propios actos parecen no pertenecerles (como le ocurre al protagonista de Taxi driver, o a otro nivel al de El ladrón de bicicletas). Los sucesos insignificantes adquieren una gran importancia.

- Toma de conciencia de los tópicos. Los tópicos (noción ala que ya hemos hecho referencia)los define Deleuze como “imágenes flotantes”. Tópicos anónimos que circulan por el mundo exterior, pero que también penetran en el mundo interior.

- La forma-vagabundeo. La acción sensorio-motriz ha sido reemplazada por el vagabundeo, el ir y venir continuo. Además éste se realiza en un espacio cualquiera (tejidos desdiferenciados como en El ladrón de bicicletas: toda la búsqueda de la bicicleta robada se hace recorriendo barrios periféricos, confundibles con los de cualquier otra ciudad,...).

- La denuncia del complot. Corresponde a una idea que ya hemos tratado con cierto detenimiento. La maquinaria necesita seguir funcionando, y ello implica la existencia de mecanismos que la propia situación de inercia crea, y que termina anulando la posibilidad de intervención individual.

Estos cinco caracteres son una condición necesaria exterior, pero no agotan la potencia de esta nueva imagen aunque la hagan posible. Para Deleuze, la nueva imagen no supone sólo una consumación del cine, sino su verdadera mutación: la aparición de una imagen pensante. Por nuestra parte, pensamos que el deambular nómada no sería la consumación del movimiento, sino una verdadera mutación de las condiciones de la movilidad continua. Un movimiento consciente, una conciencia del tráfico, implica la posibilidad de acción y de existencia individual en ese evanescente nosotros móvil y eventual.

En cualquier caso, estamos con esta nueva imagen, con este deambular nómada, ante un intento\propuesta, quizás desesperado, sin duda con un gran poten-

cial subversivo, de búsqueda de sentido, aunque sea un sentido inestable. En fin, un intento\propuesta de apropiarse de la experiencia contemporánea (que no nos anule, sino que podamos hacerla nuestra), de la experiencia de lo urbano (que el tráfico no nos ahogue, sino que ya que nos impele al fluir continuo, seamos capaces de inscribir en él nuestros propios recorridos), y de la experiencia cinematográfica (para Bloch, el contenido histórico de la esperanza es la cultura humana referida a su horizonte utópico concreto, ese contenido se representa primeramente en imágenes). El cine, como experiencia estética, tiene un gran potencial utópico, y este potencial utópico es el que nos impulsa a creer que la apropiación de estas experiencias es aún posible; aunque el arraigo en el desarraigo siga siendo desarraigo.

BIBLIOGRAFÍA:

- ARGULLOL, R. (1994): "La ciudad-maëlstrom", en **Sabiduría de la ilusión**. Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, W. (1990): **Discursos interrumpidos**. Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, W. (1993): **Poesía y capitalismo. Iluminaciones II**. Madrid, Taurus.
- DELEUZE, G. (1984): **La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1**. Barcelona, Paidós.
- HERNANDO, A. (Septiembre de 1995): "Flujos: Vértigo circulatorio Versus Deambular nómada", en **El Viejo Topo**, nº 88, pp 66-67. Barcelona, El Viejo Topo S.A.
- JIMÉNEZ, J. (1983): **La estética como utopía antropológica: Bloch y Marcuse**. Madrid, Tecnos.
- LEFEBVRE, H. (1983): **La revolución urbana**. Madrid, Alianza Editorial.
- SIMMEL, G. (1986): "Las grandes urbes y la vida del espíritu" en **EL INDIVIDUO Y LA LIBERTAD: ENSAYOS DE CRÍTICA DE LA CULTURA**. Barcelona, Península.
- VATTIMO, G. (1990): **La sociedad transparente**. Barcelona, Paidós.
- ZARONE, G. (1993): **Metafísica de la ciudad: encanto utópico y desencanto metropolitano**. Valencia, Pre-textos.