

NO-CIUDAD. IRRUPCIONES UTÓPICAS EN EL IMAGINARIO FÍLMICO DE LA CONTRACULTURA

NON-CITY. UTOPIAN IRRUPTIONS IN THE FILM IMAGINARY OF THE COUNTERCULTURE

Ignacio Grávalos Lacambra
Universidad San Jorge) / igravalos@usj.es

Resumen

A finales de los años sesenta se produjo una metamorfosis en las utopías urbanas que reflejaba el agotamiento del optimismo tecnológico y la irrupción de una nueva conciencia ecológica. Este tránsito se constató en numerosas producciones cinematográficas impulsadas por la contracultura que relataron la reconfiguración y desaparición de la ciudad de la escena cinematográfica.

El artículo indaga en este proceso de transformación de las narraciones fílmicas, estableciendo una secuencia que abarca en un inicio la condición política y lúdica del espacio urbano, su reprogramación, su abandono y, finalmente, la búsqueda de otros territorios, dando paso a una sucesión de utopías edénicas que protagonizaron otras fórmulas de habitar. En esta reinterpretación de la iconología fílmica emerge una nueva imaginería del vacío, ilustrada por el desierto y los territorios vírgenes que constituyeron escenarios alternativos para las utopías propias de la contracultura.

Palabras clave

Cine y arquitectura, no-ciudad, paisajes del vacío, contracultura.

Abstract

The late 1960s saw a metamorphosis in urban utopias that reflected the exhaustion of technological optimism and the emergence of a new ecological consciousness. This transition was reflected in numerous counterculture-driven film productions that chronicled the reconfiguration and disappearance of the city in the cinematic scene.

This article explores this process of transformation of filmic narratives, establishing a sequence that initially encompasses the political and playful condition of urban space, its reprogramming, its abandonment and, finally, the search for other territories, giving way to a succession of Edenic utopias that led to other ways of inhabiting. In this reinterpretation of filmic iconology, a new imagery of emptiness emerges, illustrated by the desert

and virgin territories, which constituted alternative scenarios for the utopias of the counterculture.

Keywords

Cinema and architecture, non-city, landscapes of emptiness, counterculture.

1. La utopía como condición preliminar

La producción de utopías desempeña una doble función, ya que actúa tanto como productor de sueños como crítica implícita a la sociedad que las produce. En todo caso, constituye un modo de detectar mundos posibles desactivados por la red de las costumbres y los hábitos. Ante la producción de nuevos escenarios, las utopías se manifiestan bajo una doble condición: como liberación de la realidad y como posibilidad de reconfigurarla. Mumford (2013) las denomina respectivamente “utopías de escape” y “utopías de reconstrucción”. La primera posee un carácter escapista, simplemente niega el presente para evadirse; mientras que la segunda, a pesar de estar impregnada de sueños y deseos, adquiere un compromiso con la realidad para reconfigurarla. Por tanto, la utopía no solo se nutre de la realidad, sino que, por el mero hecho de proyectarla hacia el futuro, también la reconfigura, ensanchando el mundo de lo posible.

El imaginario del futuro ha estado impregnado de un enorme pesimismo iniciado a finales del siglo XIX, cuando se constatan las consecuencias del positivismo industrial, período que presencia una reconquista de la realidad al mismo tiempo que evidencia una anulación de las expectativas. Esta inercia continúa en clave fundamentalmente tecnoutópica hasta después de la Segunda Guerra Mundial, momento en el que se genera un gran escepticismo que da lugar a una corriente romántica caracterizada por la nostalgia hacia los valores perdidos (Löwi y Sayre, 2009). A partir de los años sesenta, las preguntas sobre el devenir del mundo encuentran una vía alternativa, alejándose del espacio-tiempo sideral y redescubriendo un contexto próximo que permite explorar cuestiones relativas al propio ser humano. El imaginario utópico, en ese momento, oscila entre el utopismo visionario, escenificado por una estetización de la tecnología, y una fascinación por lo vernáculo, originada por la abjuración de la sociedad tecnocrática.

Los imaginarios fílmicos han sido, en su inmensa mayoría, profundamente negativos. La imaginación del futuro ha estado impregnada de todos aquellos temores que establecían una amenaza flotante a la estabilidad cotidiana. A principios de siglo XX estuvieron protagonizados por la irrupción de la máquina y, de manera muy vinculada a esta, la emergencia de un nuevo rol de la mujer en el panorama social. A ellos se les sumaron

los grandes temores propios de los años setenta: la destrucción atómica, la superpoblación y el desastre ecológico. La gran mayoría de ejercicios proyectivos estuvieron condicionados por ellos. La filmografía, activada históricamente por una condición dramática, privilegió la deriva distópica como crítica al modelo urbano y social, dejando la posibilidad de la utopía como una condición preliminar y efímera, como un punto de partida necesario para afrontar los terrores imaginarios.

De igual manera sucederá a finales de los años sesenta con el escepticismo que generaba la sociedad tecnocrática en el que los sueños utópicos de la modernidad derivaron en un "vacío esencial" (Rivera, 2022: 164). Resulta paradójico que una etapa tan ilusionante como la del final de los años sesenta produjera narrativas tendentes a evidenciar los impulsos de transformación en clave de fracaso o tragedia, incluso en las mismas producciones derivadas de la propia contracultura. No obstante, los planteamientos preambulares de las producciones cinematográficas lograron plasmar en numerosas ocasiones aquellos escenarios utópicos que, a lo largo de una década, ensancharon los límites de lo posible.

Este artículo propone un recorrido por fragmentos preliminares de la narrativa fílmica de la contracultura como modo, ciertamente de emergencia, de catalogar las diversas utopías que trataron de transformar la sociedad. Dicho recorrido se establece en una secuencia que se va a caracterizar por la pérdida del sentido de lo urbano y la búsqueda de paisajes no antropizados, estableciendo un ideal basado en los paisajes del vacío.

La transformación del imaginario utópico fue posible gracias a la irrupción de una industria independiente, consiguiendo articular un discurso muy alejado de la imaginería tecnocientífica realizada hasta entonces. Las nuevas producciones se alejaban de la poética tecnológica para adentrarse en el abismo de las relaciones sociales y de la nueva sensibilidad ecológica. Es a partir de este momento cuando la industria va a transitar por los caminos que iba señalando la contracultura y el momento en el que van a surgir jóvenes directores procedentes de la serie B, como Martin Scorsese, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, George Lucas o Brian De Palma. Dichos autores abordarán los tránsitos del abandono de la ciudad y su posterior regreso, tejiendo una relación indiscernible entre las ideas de la ciudad, la tecnología y la violencia. La juventud, tanto en su condición temática como en su dimensión de clase consumidora, capitalizó de modo constante la gran mayoría de las producciones cinematográficas (Biskind, 2017).

2. El espacio público como escenario del *homo politicus*

A finales de los años sesenta se asistió a una revitalización del espacio público promovido por las incipientes inquietudes de la generación *baby boom*. Frente a la criticada pasividad de la “mayoría silenciosa” de sus progenitores, la juventud se enfrentó radicalmente al pensamiento moderno, mostrando un rechazo respecto al modelo que había producido el sistema tecnocrático. La asepsia urbana que había propiciado la Carta de Atenas privilegiaba el tráfico rodado y relegaba al peatón a una dimensión residual. Esta situación fue combatida desde posiciones urbanas (Jacobs, 2011; Mumford, 2012) que denunciaban la pérdida multifuncional que había caracterizado canónicamente el espacio público y presagiaban, desde diferentes ópticas, la muerte de las ciudades.

El modo de sentir y concebir el espacio estuvo muy determinado por las visiones neomarxistas divulgadas desde la sociología urbana, que reclamaban el derecho de los ciudadanos a reapropiarse de la ciudad. *El derecho a la ciudad* (Lefebvre, 1968) constituyó un texto fundamental para la interpretación del espacio público. El texto arrojaba una crítica de la ciudad funcionalista y zonificada, en la que se reprochaba el olvido de los tecnócratas de cuestiones inherentes a la condición humana —como el deseo, lo lúdico, lo simbólico o lo imaginativo—, desplazadas por las aspiraciones tecnológicas. El autor, incidiendo en la crítica de la ciudad capitalista entendida en su doble dimensión como “lugar de consumo” y “consumo de lugar”, reclamaba la jerarquía del ciudadano respecto al espacio:

El derecho a la ciudad se manifiesta como forma superior de los derechos: el derecho a la libertad, a la individualización en la socialización, al hábitat y al habitar. El derecho a la *obra* (a la actividad participante) y el derecho a la *apropiación* (muy diferente al derecho a la propiedad) están imbricados en el derecho a la ciudad. (Lefebvre, 1968: 159)

El modo de “producir” el espacio se mostraba íntimamente ligado a los ciclos económicos del sistema capitalista (Lefebvre, 2013; Castells, 1976; Harvey, 1977). Este proceso generaba una cierta obsolescencia programada del espacio, que fluctuaba entre el éxito y el abandono en función de sus condiciones de productividad, con las obvias consecuencias sociales que estos ciclos procuraban. Los espacios del estado del bienestar se consideraron producto de la abstracción moderna y racionalista, impulsados por el movimiento moderno. Frente al relato único dispuesto por el movimiento moderno, el período que transcurre desde 1968 hasta 1973 asistió a una convulsión cultural que tuvo su reflejo en el espacio público, un lapso breve que inició con la irrupción urbana del descontento generacional, vehiculizado estéticamente por la contracultura, y finalizó con

la primera crisis del petróleo, poniendo fin a tres décadas del estado del bienestar (García Vázquez, 2016).

El panorama político, socioeconómico y cultural vendrá determinado por unos años de profunda inestabilidad que arrojarán cierta sensación de derrota, derivada de las revoluciones de mayo del 68, la guerra de Vietnam, la Primavera de Praga, las guerrillas latinoamericanas y el declive soviético, y subrayada por la crisis del petróleo y los vaticinios del Club de Roma. Todo ello provocará una fuerte reacción contra el pensamiento tecnocrático, visibilizado en la nueva sensibilidad de la generación *baby boom*.

Durante este período se fueron produciendo numerosísimas manifestaciones de jóvenes comprometidos con una sensibilidad política *yippie* o seducidos por la contracultura *hippie*, dos visiones divergentes que acabarían convergiendo al final de la década. La calle, espacio aglutinador de conciencias, se erigía así como el escenario privilegiado en el que reprogramar la transformación social. La reactivación del espacio, determinado ahora por un sentido político y subversivo, resultó inspiradora para el imaginario urbano, teniendo una correlación directa con la renovación cultural y, muy especialmente, con la producción cinematográfica (Grávalos, Lus y Pérez, 2018). A finales de los años sesenta las narraciones fílmicas incidían en la reactivación masiva de la calle y señalaban el mito del joven rebelde como el nuevo protagonista emergente de la metrópoli. La experiencia urbana de la generación *baby boom* se fue introduciendo en diversas películas realizadas entre 1966 y 1969, fecha a partir de la cual se planteó el abandono de la ciudad. Las películas de la contracultura ilustraban la posibilidad de un nuevo paradigma urbano, de un realismo utópico, precursor de las actuales “tres erres” —reducir, reutilizar, reciclar—, que inicialmente planteó la reprogramación de los espacios existentes de la metrópoli.

La repentina agitación del espacio público, testigo de múltiples movilizaciones juveniles, instauró un sustrato visual con películas como *Blow Up* (Antonioni, 1966), *Privilegio* (Watkins, 1967), *Infierno en Sunset Strip* (Dreifuss, 1967), *El presidente* (Shear, 1968) (Fig. 1) o *Fresas y sangre* (Hangmann, 1970). En ellas, la exaltación de la juventud, la actitud contestataria, el sueño utópico, la dimensión política y la hedonista, así como todas sus contradicciones internas, van a confluir en el espacio público. Las calles se mostraron repletas de jóvenes reivindicativos, recuperando una aspiración social de la que la ciudad moderna había renegado. A partir de finales de los años sesenta, la ocupación urbana sirvió como aglutinadora y amplificadora de conciencias, mostrando una voluntad de expresión colectiva que aspiraba a la transformación radical de la sociedad.



Figura 1. *El presidente* (Shear, 1968)

El pensamiento lefebvriano se infiltró a través de los numerosos campus universitarios, resultando inspirador para multitud de jóvenes que experimentaban una gran aversión al mundo heredado del movimiento moderno y conformando un sustrato intelectual que influiría a toda una generación en el modo de proyectar sus inquietudes políticas, sociales y culturales. El espacio urbano, reconvertido en un espacio político, constituyó un medio de expresión colectiva y configuró una topología de la utopía contracultural. La figura del joven emergente exigía el principio de posibilidad como modo de ponderación del principio de realidad.

3. El parque como extensión del *homo ludens*

Junto con la recuperación de la calle como elemento fundamental de la nueva activación metropolitana, el parque constituyó otra de las grandes piezas urbanas que protagonizaron la revolución social. En la filmografía, el parque viene expresado como un *topos* de juego y diversión, como un lugar que permitía una reivindicación del estado infantil del individuo. Es allí donde se van a producir situaciones surrealistas, inspiradas por las numerosas *performances* realizadas por la Mime Troupe a lo largo de esos años en el Golden Gate Park de Haight-Ashbury. El parque, reivindicado como espacio capital de la ciudad, mostrará una metamorfosis en su tratamiento fílmico. Si en *La aventura* (1960) Antonioni presentaba la ciudad rodeada de un espacio natural, en *Blow Up* (1966) es el parque el que aparece rodeado de una ciudad (Easthope, 1997).

Esta aspiración lúdica resultó un aspecto consustancial de la generación contracultural y fue uno de los motivos que provocó su incompatibilidad con los espacios de la modernidad. Los *hippies*, a pesar de su débil potencial revolucionario, fueron capaces de encarnar una radical desafiliación, estableciéndose como figura de referencia para una juventud que quería crecer sin renunciar ni al juego ni a su infancia (Roszak, 1975). Emergía así la figura del *homo ludens* (Huizinga, 2013), legitimando la aspiración generacional de privilegiar los principios del placer sobre las estructuras

represivas. A través de una resignificación del juego, del hedonismo y frente a la condición dominante de la productividad, sintonizaba con la del *homo politicus* lefebvriano en la concepción de la condición humana. Lefebvre apuntaba que:

Si el organismo vivo capta, gasta y despilfarra un excedente energético es debido a que le está permitido por las leyes del Cosmos. El aspecto dionisiaco de la existencia (desmesura, embriaguez y riesgos —a veces mortales—) tiene su libertad y su valor. El organismo vivo, el cuerpo total, contiene la posibilidad del juego, de la violencia, de la fiesta y del amor (lo que no quiere decir necesariamente su realización ni su motivación). (2013: 225)

El juego se mostraba aquí como un elemento irrenunciable que determinaría la relación de la juventud con el espacio. La ciudad, de ese modo, daba respuesta a la condición dicotómica de la generación sesentayochista que combinaba el compromiso político con la búsqueda lúdica de una libertad ilimitada, ya fuera desde una lógica *hippie*, *digger* o *yippie*.

El parque, en este sentido, constituye un inicio y un final; es allí donde el movimiento *hippie* toma conciencia de sí mismo y, de la misma forma, donde pone fin a su aventura urbana. Por una parte, figuran las películas rodadas en el período de agitación juvenil, como *Blow Up* (Antonioni, 1966) (Fig. 2), *El presidente* (Shear, 1968), *Pasaporte a la locura* (Rush, 1968) o *Zabriskie Point* (Antonioni, 1966), donde el parque se muestra como el escenario de una revolución posible; por otra parte, en películas posteriores, como *Godspell* (Green, 1973) o *Hair* (Forman, 1979) (Fig. 3), adquiriría un carácter nostálgico, en el que se enfatizaba principalmente su dimensión lúdica. Si la calle se conceptualizó como un espacio de protesta y de negación, el parque se mostraría como un espacio de deseo y de proposición. El imaginario cultural los señaló como los elementos capaces de recodificar la vida urbana. Sin embargo, a partir de 1969, la ciudad empezaba a mostrar síntomas de no ser un escenario suficiente para la nueva utopía y se emprendió el camino para buscar nuevas fórmulas.



Figura 2. *Blow Up* (Antonioni, 1966)



Figura 3. *Hair* (Forman, 1979)

El parque introducía un sentido inclusivo en el ámbito urbano, entendido como un lugar para la biodiversidad, como un espacio de interacción y de sociabilidad. Tal y como afirma Sennett (2017), constituía un artificio concebido como activador de la *city*, de la vida urbana, a través de su naturalización. Muy inspirado en el sentido social de Frederick Law Olmsted, el parque era concebido como un espacio capaz de dejar en suspenso las hostilidades del mundo exterior y, por tanto, un espacio para las utopías cotidianas.

4. Comunidad y ecología. El espacio moderno como imposibilidad

A pesar de entender la ciudad como un espacio hostil, la generación contracultural, muy influenciada por las experiencias seminales realizadas en el barrio de Haight-Ashbury de San Francisco, exploró territorios urbanos en los que ensayar nuevas formas de convivencia en un último intento de habitarla. Dichas experiencias fueron relativamente breves dado que la ciudad de los *hippies* resultó insostenible, debido fundamentalmente a su inmersión en un sistema que ellos mismos habían pretendido combatir. Su epílogo fue escenificado el 6 de octubre de 1967 en una jornada que fue bautizada como “la muerte del hippie”, en la que, conscientes de la imposibilidad de habitar la ciudad capitalista, se alentaron al abandono del barrio en busca de nuevos territorios. Ante el fracaso de la experiencia californiana, la generación contracultural buscó otros modelos de convivencia en los que se ponía en crisis la ciudad como estructura adecuada para la vida cotidiana.

Estas propuestas se enmarcaron en lo que Jencks (1975) vino a denominar “tradición activista”, descrita como dispendiosa, revolucionaria, anarquista, de intereses de grupo, informal e ideológica. Estas agrupaciones, consideradas comunidades de intereses —amistosos, políticos, profesionales—, establecían criterios de proximidad, entrando en conflicto con la *urbs* existente en esos momentos. Se iniciaba así un proceso de rechazo hacia lo urbano, una negación de la metrópolis y un retorno hacia un estado primitivo y natural que la ciudad había eliminado. La búsqueda de

una conexión íntima con la naturaleza fue ensayada a través de dos actitudes diversas: la utopía metropolitana que todavía se aferraba a la renaturalización del espacio urbano y, en un sentido opuesto, la utopía edénica que promulgaba el denominado *drop out*, la exploración de nuevos territorios alejados de la ciudad (Santos, 2017).

La utopía metropolitana remitía a la posibilidad de reocupar espacios abandonados para establecer pequeñas comunidades en torno a un contexto renaturalizado, inspirado románticamente en un “bucolismo urbano” (Sontag, 1996: 359). El *best seller* publicado en 1960 *Growing Up Absurd: Problems of Youth in the Organized Society* (Goodman, 2011) proponía el establecimiento de pequeñas comunidades frente al monolítico modelo de las grandes planificaciones. En este influyente texto, el autor promulgaba estrategias basadas en la descentralización, la vida comunitaria, el ecologismo, la participación ciudadana o el escepticismo ante el sistema, anticipando cuestiones que capitalizarán las inquietudes juveniles a lo largo de los años sesenta. A la ya mencionada reapropiación de la ciudad se le añadía la exigencia de su renaturalización, entendida entonces como un signo de resistencia. Surgirá así la ocupación espontánea de solares baldíos y su conversión en huertos urbanos que constituirán un elemento simbólico en la narración fílmica.

A finales de los años sesenta, en las propuestas cinematográficas el parque todavía contiene la posibilidad de una utopía, sin embargo, a partir de los años setenta la renaturalización urbana se concibe en clave de fracaso y las denuncias a la ciudad tecnocrática se ven escenificadas por los diversos imaginarios del terror: la exterminación nuclear, la contaminación o la superpoblación. Frente a las consecuencias de un crecimiento desmedido, surgirá una sensibilidad ecológica, muy comprometida con los recursos del planeta, que dará lugar al surgimiento del denominado poshumanismo. En 1971 se publicó *El círculo que se cierra*, de Barry Commoner, fundando una visión ecosocialista que bien podría considerarse el inicio del movimiento ecologista. Del mismo modo, en 1972 y ya en puertas a la inminente crisis del petróleo, el Club de Roma publicó el muy influyente informe *The Limits to Growth*, elaborado por el MIT, que alertaba del peligro real del agotamiento de recursos. Esto dará lugar a producciones distópicas que mostrarán el abandono y la decadencia absoluta de la ciudad, que será interpretada en la filmografía como una ruina moderna.

Aun tratándose de una propuesta tardía, resulta especialmente representativa *Nueva York, año 2012* (Clouse, 1975) (Fig. 4), película que ilustra el agotamiento de la utopía urbana. La ciudad, devastada por una pandemia, se presenta vacía y abandonada. En dicho contexto se recurre al comunitarismo como el único modelo de convivencia heroica y el huerto urbano se señala como símbolo de supervivencia, aunque muy alejado de

las arcologías planteadas por Paolo Soleri unos años antes. Manhattan se mostraba constituido por islas fortificadas y vigiladas, como una incipiente *gated community* de ascendencia ecologista. El espacio extramuros, tan solo transitado puntualmente por bandas criminales, aparecía convertido en un escenario ultraviolento, donde se había eliminado cualquier actividad pública. La especulación distópica de Nueva York no solo hacía referencia a las diversas imagerías del desastre (Sontag, 1996), abundantes en la filmografía de la época, sino que reflejaban a su vez los crecientes temores sobre el abandono de los centros, propiciado a partir de los años setenta por las lógicas posfordistas.

Sin embargo, en ese contexto aparece la figura del huerto comunitario como elemento que articula la actividad de esa pequeña sociedad. En este caso, y bajo una óptica ecologista, tiene la condición del bien máspreciado de la comunidad y se manifiesta como elemento indispensable para la supervivencia. El huerto, aquí todavía bajo una perspectiva urbana, va apoderándose del imaginario utópico, desdibujando la presencia de la ciudad y privilegiando una inevitable vuelta a la tierra. El cultivo novedoso de especies comestibles sirve de nexo para el sector científico, que ensaya nuevos sistemas de producción, y el comunitario, que lo conserva consciente de su trascendencia. Se aúnan así dos mundos que habían quedado divididos en el modelo aristotélico como dos formas diferenciadas de afrontar la realidad y que el movimiento moderno, a través de los tecnócratas, había acentuado. El relato propone una reconciliación de estos dos sectores que se manifestaban en la realidad cotidiana profundamente escindidos y que volvían a integrarse bajo la revelación ecológica.

Por otra parte, y frente a la corriente tecnoutópica, se redescubrió la poética ecológica del ciudadano *bricoleur*. La juventud renunció a la utopía tecnológica sustituyéndola por el sueño ecológico, en una vuelta a un estado inicial, a un "código edénico" (Barthes, 2011: 143). El retorno a la ruralización y al contacto directo con la naturaleza fue promovido por la revista *Whole Earth Catalog*, publicada a partir de 1968 y posteriormente en 1971 en forma de libro, llegando a ser un *best seller* nacional. La publicación, que impulsaba una ruta de retorno al mito del buen salvaje, constituyó un prontuario que ponía en valor el concepto "do it yourself", repleto de consejos y técnicas de supervivencia, un ideario ecologista que facilitaba la huida de la civilización urbana. El objetivo real de la publicación era convertirse en un catálogo de acceso a la vida comunal. La sensibilidad transmitida por esta revista facilitó la irrupción de técnicas de autoconstrucción en el levantamiento de comunas complementadas, en algún caso, con una serie de sistemas tecnológicos. Lejos de constituir una tendencia aislada, el retorno a una vida primitiva constituyó una preocupación muy extendida, llegando a infiltrarse en diversas instituciones, como en los nuevos programas de la Universidad de Berkeley o en los

idearios del Underground Press Syndicate, en los que se promulgaba, entre otros objetivos, “advertir al mundo civilizado que su colapso final está próximo” o “preparar al pueblo americano para la vida salvaje” (Melville, 1975: 75).



Figura 4. Nueva York, año 2012 (Clouse, 1975)

De este modo, las utopías dejaron de proyectarse al futuro y se vieron fascinadas por una atracción nostálgica hacia el pasado. Como afirma Francescutti (2002), era el recuerdo y no la expectativa de donde se obtuvo la energía para surcar el espacio-tiempo.

5. *No man's land*. Los paisajes del vacío

Tras los intentos fallidos de reprogramar la ciudad, la generación juvenil se enfrentó a un dilema urbano que generó una división interna dentro del tejido contracultural, entre aquellos jóvenes que pretendían la transformación desde las estructuras del sistema y aquellos que decidieron huir e iniciar una vida alejada de la ciudad en busca de un paraíso aborigen. Los primeros, imbuidos de un fuerte compromiso político, adquirieron una posición de resistencia, mientras que los segundos, convencidos de su imposibilidad, propusieron un alejamiento de la historia mostrando una actitud de renuncia.

Esta segunda vía, inmersa en la lógica de la utopía edénica, rechazó definitivamente el entorno construido y emprendió una búsqueda de terrenos vírgenes no civilizados en los que poder iniciar un modelo social no contaminado por los argumentos de la modernidad. Para ello se recurrió a un cierto primitivismo inspirado en las “utopías prepolíticas” (López Aranguren, 1984: 31) y entendido como una forma de disidencia. El cine, a partir del 68, elaboró numerosos registros visuales del viaje hacia paraísos perdidos, hacia nuevos territorios en los que proyectar el pensamiento antiurbano.

El rechazo de la ciudad contenía implícitamente el rechazo a la autoridad y muy específicamente a la jerarquía familiar. Este aspecto fue rescatado por la generación juvenil de las teorías de Wilhelm Reich elaboradas en 1945. La tesis principal de Reich, en la que se sostenía el concepto rousseauniano de la bondad natural del ser y su posterior corrupción por el modelo autoritario y represivo establecido por la institución familiar, sintonizaba con las nuevas inquietudes sociales. La institución comunal, en ese sentido, tenía dos objetivos principales: la libertad sexual como medio de liberación moral, de inspiración freudiana, y la abolición de la estructura familiar como generadora de ideologías autoritarias, de inspiración marxista. Reich incidía en el rol de la familia como formadora de sujetos pasivos, entendiendo esta institución como una delegación que producía el sistema capitalista para poder conformar individuos moldeables, formando, alterando y reprimiendo sus necesidades humanas. En consecuencia, el abandono de la escena urbana representaba en gran medida la disidencia de un modelo social.

El rechazo de las ciudades, tanto en su dimensión real como en la imaginaria futurística, dio paso a la búsqueda del nuevo mito de la vida comunal. El desierto, vinculado a través de la generación *beat* al imaginario contracultural californiano, estuvo cada vez más presente en la escena cinematográfica. Del mismo modo, la búsqueda de paraísos inexplorados constituyó una de las inquietudes principales de las narraciones visuales. El movimiento *hippie*, habiendo renegado de las ciudades, buscó refugio en otros territorios que aseguraran cierto aislamiento y un alejamiento de todos aquellos riesgos que habían desvirtuado la experiencia de Haight-Ashbury.

Durante este periodo, la sistematización del espacio constituyó una de las inquietudes fundamentales, arrojando visiones interdisciplinarias desde el urbanismo, la sociología, la geografía y la psicología. Abraham Moles y Elisabeth Rhomer, en el ensayo *Psicología del espacio* publicado en 1972, clasificaron la superficie terrestre en cuatro categorías fundamentales: mi casa —o país—, la casa —o el país— de los otros, el espacio del poder público y el *no man's land* (el desierto, el bosque, espacio ilimitado, espacio que no ha sido apropiado). Esta última categoría se correspondía con las inquietudes de aventura y exploración ansiadas por la generación juvenil. Era el espacio de la posibilidad y la sorpresa, el de la desregularización. El *no man's land* no solo se refería a una tipología espacial, sino que conllevaba inherente una nueva "ecología de las relaciones interindividuales" (Moles y Rohmer, 1992: 29) caracterizada por el desarraigo y la refutación de la cultura de la propiedad.

La juventud contracultural se sintió muy identificada con esta última acepción espacial. No se trataba tanto de una peregrinación física como de una disidencia psicológica. La escenificación de la huida se realizará desde

diversas aproximaciones: contraculturales en *Buscando mi destino* (Hopper, 1969) (Fig. 5), nihilistas en *Zabriskie Point* (Antonioni, 1970), anticapitalistas en *Weekend* (Godard, 1967), ecologistas en *Contaminación* (Wilde, 1970), apocalípticas en *The End of August at the Hotel Ozone* (Schmidt, 1967) y satíricas en *Gas-s-s-s* (Corman, 1970) (Fig. 6). En todas ellas se produce un exilio de la ciudad, convertida ya en un elemento denostado en la imaginería fílmica. Será sustituida por parajes naturales inabarcables, carentes por completo de atributos urbanos. Son los paisajes del vacío, que irrumpen en el panorama cinematográfico como la traducción visual tanto del fracaso de la civilización como de alternativa.



Figura 5. *Buscando mi destino* (Hopper, 1969)



Figura 6. *Gas-s-s-s* (Corman, 1970)

Zabriskie Point (Antonioni, 1970) (Fig. 7) reflejaba bien este proceso de huida. El desierto se muestra como un espacio libre de normas, un lugar carente de censuras. Resulta una traducción literal del sentido etimológico de la utopía —en ningún lugar—, un espacio que, a pesar de resultar específico en su situación, se interpretaba como deslocalizado debido a su gran abstracción y a la ausencia de signos. Como en el resto de su filmografía, para Antonioni el viaje a través del paisaje se corresponde con la búsqueda de una identidad en un entorno caótico que tiene mucho de abandono y de rechazo. Aquí (Fig. 8) se concibe el desierto como un espacio de libertad, como un refugio en el que aislarse de la sociedad de consumo, muy identificada en la película, y en la filmografía en general, con los múltiples códigos del pop formados por señales, letreros, neones, etc. (Schwarzer, 2000). El alejamiento voluntario del optimismo moderno, tecnocrático y tecnológico, que fue señalado expresamente como causante

de múltiples crisis, desastres y temores, inauguraba una etapa en la que la utopía moderna era sustituida por un imaginario del no-futuro.



Figura 7. *Zabriskie Point* (Antonioni, 1970)



Figura 8. *Zabriskie Point* (Antonioni, 1970)

6. Utopías edénicas

Las consecuencias destructivas de la modernidad alimentaron numerosas propuestas ecodistópicas en las que las metrópolis aparecían devastadas por explosiones nucleares, abandonadas por efectos pandémicos o, en su sentido opuesto, hacinadas por los efectos de la superpoblación (Barber, 2006). Este proceso destructivo del paisaje urbano, ilustrado principalmente desde la ciencia ficción, tendrá un epílogo con la desaparición total de la ciudad de la visualidad fílmica en la que se instaurará un estado *poshippie* de la sociedad a través de territorios naturales desantropizados. En esta última fase no era el miedo, sino el desencanto y la búsqueda de nuevos inicios los que articulaban la narración del vacío.

Los nuevos paisajes de la no-ciudad conformaron parte del universo contracultural radical, como sucede en *El valle* (Schroeder, 1972) (Fig. 9), rodada en Nueva Guinea, que en ese momento constituía el único territorio del planeta donde aún quedaban regiones inexploradas y pobladas por tribus primitivas con una cultura próxima al neolítico. El paisaje se presentaba despojado de cualquier referencia urbana. Sin embargo, y en esto se diferencia de los ejemplos precedentes, aquí no se advierte la presencia de señales ni signos desperdigados que bajo la mirada del pop se había extendido por todo el territorio. La propuesta fílmica formula un llamamiento al regreso radical de un tribalismo arcaico en contraposición al crecimiento desbordado de la sociedad moderna. El rechazo de lo urbano en su totalidad no supuso una inquietud aislada, sino que impregnó la sensibilidad de gran parte del pensamiento contracultural. Un año antes,

Walkabout (Roeg, 1971) (Fig. 10) había planteado de igual modo la dialéctica civilización-primitivismo.



Figura 9. *El valle* (Schroeder, 1972)



Figura 10. *Walkabout* (Roeg, 1971)

La arquitectura desapareció de la escena cinematográfica. La asociación del binomio progreso-autoritarismo frente al de primitivismo-democracia ponía de manifiesto una corriente de pensamiento que a finales de los sesenta cuestionaba el progreso y la humanidad de las ciudades y dio lugar a obras emblemáticas como *Arquitectura sin arquitectos*, publicada en 1964 por Bernard Rudofsky. La recuperación de la arquitectura vernácula y la innecesidad del arquitecto y del urbanista supondrán un contrapunto al movimiento moderno, que acusará su agónica posición en esos años. Si en las propuestas cinematográficas de finales de los años sesenta se había señalado expresamente a la figura del científico como responsable del desastre, la figura del arquitecto será puesta en evidencia de igual modo y, muy concretamente, su dimensión técnica, tecnológica y racionalista.

La producción filmica había sustituido la realidad urbana por una naturaleza envolvente y primitiva, tal y como se había ensayado en los experimentos comunales. La exploración del vacío, que en ambas películas adquiere una dimensión mística, manifestaba la idealización de aquellos territorios que no habían sido modificados todavía por el ser humano y, por tanto, capaces de albergar “utopías regresivas o paleoutopías” (Santos, 2017: 151). La desintegración de lo urbano llega aquí a su límite máximo, a su grado cero y, al mismo tiempo, a un callejón sin salida, a un punto en el que a la utopía contracultural le será difícil evolucionar. Alcanzado este estado catártico coincidente con el final del sueño contracultural, la filmografía

regresará a la ciudad, que reaparecerá con una condición decididamente posmoderna.

7. Conclusiones

La filmografía, a través de numerosas visiones introducidas por minorías antes silenciadas, creó un sustrato cultural que provocó la eclosión de maneras alternativas de interpretar la ciudad y el paisaje. La contracultura introdujo nuevas narraciones a partir de una multiplicidad de visiones, estableciendo un modelo cultural que desencadenó una serie de transferencias entre el deseo y la realidad y permitió reconfigurar el imaginario urbano. Del estudio detallado de la filmografía producida en dicho período se ha decantado una secuencia del desarrollo del tratamiento utópico que no en vano está íntimamente relacionado con las aspiraciones y los acontecimientos producidos a finales de la década de los años sesenta y comienzos de los setenta en el contexto occidental.

El itinerario parte de una concienciación política que se tradujo en una voluntad de apropiación del espacio urbano y que convivió con una reivindicación del espíritu lúdico que se escenificó en los parques urbanos. La búsqueda de nuevos modos de convivencia se manifestó en las múltiples formas de vida comunitaria que pretendieron transformar las jerarquías familiares. A todas estas convulsiones les sucedió un período de necesaria catarsis, coincidente con la crisis de la condición urbana y que se manifestó fundamentalmente en la expresión fílmica de los paisajes del vacío y en la búsqueda de otros territorios, dando paso a una sucesión de utopías edénicas que protagonizaron otras fórmulas de habitar.

Inicialmente, el escenario urbano adquirió un rol fundamental en la narrativa fílmica. Las oscilaciones del espacio público no hacen sino ilustrar un paisaje social y cultural que se estaba descomponiendo a finales de los años sesenta. La muerte de la calle preconizada por el movimiento moderno y aceptada implícitamente por la "mayoría silenciosa" manifestó una revitalización a través de la masiva ocupación del espacio por multitud de jóvenes, movidos por fuertes convicciones políticas y nuevas motivaciones lúdicas.

A pesar de un breve renacer del espacio público, el escepticismo en el progreso se escenificó en el paulatino rechazo de la sociedad urbana que manifestaba enormes contradicciones entre la *urbs* y la *civitas*. La eliminación del paisaje urbano del imaginario cinematográfico traduce literalmente la desconfianza en la ciencia, en el crecimiento y en el futuro, que dejaron de constituir escenarios consistentes. Las propuestas fílmicas sustituyeron la imagen tecnológica y aséptica del laboratorio moderno por los territorios primitivos y tribales de la contracultura, en una búsqueda

hacia una *tabula rasa* en la que asentar una nueva sociedad. Incluso en su vertiente espacial, como sucede paradigmáticamente en *El planeta de los simios* (Schaffner, 1968), la utopía espacial vuelve irremediabilmente al escenario primigenio terrestre.

Finalmente, el vacío se mostrará en un estado natural libre de atributos antrópicos y como la cara reversa de la sociedad de consumo. Este vacío, referido tanto al paisaje como a una condición existencial, constituyó un referente iconológico de la transformación que se estaba produciendo y que se refería alegóricamente a la cesura entre los modos de concebir la ciudad moderna, que acusaba síntomas de agotamiento, y la nueva ciudad posfordista, que el cine relataría bajo los códigos de la posmodernidad.

Bibliografía

- BARBER, Stephen. *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes: la generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.
- CASTELLS, Manuel. *La cuestión urbana*. Madrid: Siglo XXI, 1976.
- COMMONER, Barry. *El círculo que se cierra*. Barcelona: Plaza&Janés, 1973.
- EASTHOPE, Anthony. "Cinecities in the sixties" en CLARK, David B. (ed.). *The Cinematic City*. London, New York: Routledge, 1997.
- FRANCESCUTTI, Pablo. *Historia del futuro*. La Coruña: La voz de Galicia, 2002.
- GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- GOODMAN, Paul. *Growing Up Absurd*. Nueva York: NRB Classic, 2011.
- GRÁVALOS, Ignacio; LUS, Luis Miguel; PÉREZ, Lucía. "El último viaje de los Baby Boom. Vida y muerte del espacio público en el cine de los años 60-70" en *BAC. Boletín Académico*, vol. 8: 2018, pp. 25-44.
- HARVEY, David. *Urbanismo y desigualdad social*. Madrid: Siglo XXI, 1977.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza, 2012.
- JACOBS, Jane. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing, 2011.

JENCKS, Charles. *Arquitectura 2000. Predicciones y métodos*. Barcelona: Blume, 1975

LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1975.

_____ *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013.

LÓPEZ ARANGUREN, José Luis. "Utopía y libertad" en *Revista de Occidente*, n.º 33-34: 1984, pp. 27-36.

LÖWY, Michel y SAYRE, Robert. *Rebelión y melancolía: el romanticismo como contracorriente de la modernidad*. Madrid: Nueva Visión, 2009.

MEADOWS, Donella H. et al. *The Limits to Growth*. New York: Universe Books.

MELVILLE, Keity. *Las comunas en la contracultura*. Barcelona: Kairós, 1975.

MOLES, Abraham y RHOMER, Elisabeth. *Psicología del espacio*. Barcelona: Círculo de lectores, 1990.

MUMFORD, Lewis. *La ciudad en la historia*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2012.

_____ *Historia de las utopías*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2013.

REICH, Wilhelm. *La revolución sexual*. Barcelona: Planeta Agostini, 1993.

RIVERA, David. "Variaciones sobre el vacío. Los edificios del movimiento moderno como *dramatis personae*" en PIZZA, Antonio (ed.). *La ciudad en el cine. Recorridos, encuadres, secuencias, montajes*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2022, pp. 145-164.

ROSZAK, Theodore. *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós, 1976.

RUDOFISKY, Bernard. *Arquitectura sin arquitectos*. Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires, 1973.

SANTOS, Antonio. *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine*. Madrid: Cátedra, 2017.

SCHWARZER, Mitchel. "The Consuming Landscape: Architecture in the Films of Michelangelo Antonioni" en LAMSTER, Mark (ed.). *Architecture and Film*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2000.

SENNETT, Richard. *Construir y habitar*. Barcelona: Anagrama, 2009.

SONTAG, Susan. "La imaginación del desastre" en *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996, pp. 274-295.

Filmografía

ANTONIONI, Michelangelo. *Blow Up*. Bridge Films, Metro-Golwyn-Mayer, 1966.

_____ *Zabriskie Point*. Metro-Golwyn-Mayer 1966.

_____ *La aventura*. Cino del Duca, PCE, Société Cinematographique Lyre, 1960.

CLOUSE, Robert. *Nueva York, año 2012*. Warner Bros, 1975.

CORMAN, Roger. *Gas-s-s-s*. American International Productions, 1970.

DREIFUSS, Arthur. *Infierno en Sunset Street*. Four Leaf Productions, 1967.

FORMAN, Milos. *Hair*. CIP Filmproduktion GmbH, 1979.

GODARD, Jean-Luc. *Weekend*. Comacico, Les Films Copernic, Lira Films, Cinecidi, 1967.

GREEN, David. *Godspell*. Columbia Pictures, 1973.

HANGMANN, Stuart. *Fresas y sangre*. Metro-Golwyn-Mayer, 1970.

HOPPER, Dennis. *Buscando mi destino*. Columbia Pictures, Pando Company, Raybert Productions, 1969.

ROEG, Nicolas. *Walkabout*. 20th Century Fox, 1971.

RUSH, Richard. *Pasaporte a la locura*. Dick Clark, 1968.

SCHAFFNER, Franklin J. *El planeta de los simios*. 20th Century Fox, 1968.

SCHMIDT, Jan. *The End of August at the Hotel Ozone*. Československý Armádní Film, 1967.

SCHROEDER, Barbet. *El valle*. Les Films du Losange, 1972.

SHEAR, Barry. *El presidente*. American International Productions, 1968.

WATKINS, Peter. *Privilegio*. John Heyman/Peter Watkins Productions, World Film Services, Memorial Enterprises, 1967.

WILDE, Cornel. *Contaminación*. Theodora Productions, Metro-Golwyn-Mayer, 1970.