

## EL ÚLTIMO VIAJE DE LOS BABY BOOM. Vida y muerte del espacio público en el cine de los años 60-70.

## THE LAST TRIP OF THE BABY BOOMERS. Life and Death of Public Space in the cinema in the 1960s and 1970s.

**Ignacio Gravalos Lacambra**  
**Luis Miguel Lus Arana**  
**Lucía C. Pérez-Moreno**

### Resumen

La generación nacida al final de la II Guerra Mundial llegó a su juventud arrastrada por la inercia del optimismo tecnocrático que había desarrollado la generación anterior. En un contexto de bonanza económica, la juventud se rebeló contra el sistema generando una nueva sensibilidad que daría lugar a diferentes respuestas contraculturales. En estos intentos de cambiar la sociedad, las ciudades asistieron a una recodificación de los espacios públicos. El espacio urbano, desacreditado bajo los ecos de “la muerte de la calle” promulgada por Le Corbusier, se reactivó como escenario de protesta y acción. Sin embargo, este resurgir de lo público se diluyó rápidamente al compás del desencanto juvenil. Una vez confirmada la imposibilidad de transformar el sistema, se produjo una búsqueda de otros territorios que el cine interpretó bajo dos estrategias: por un lado, la producción de espacios urbanos totalmente inhóspitos y desolados; por otro lado, un repliegue hacia lo individual reflejado en nuevas formas de habitar. Pequeñas comunidades, comunas y la vuelta a una vida rural controlada serán respuestas que, lejos de construir un ámbito público, resultarán finalmente el argumento que estaba buscando el sistema para la destrucción y reconfiguración del dominio público. El cine de finales de los años sesenta y principios de los setenta muestra el desencanto del final de un deseo que acaba identificándose con una iconografía de la destrucción, desamparo y vacío.

### Abstract

The generation of those born at the end of the Second World War reached their youth carried by the inertia of the technocratic optimism developed by the previous generation. In a context of economic bonanza, the younger generation rebelled against the system, creating a new sensibility that would spawn different countercultural responses. Within these attempts to change society, cities witnessed a re-codification of public spaces. Urban space, discredited by the echoes of the ‘death of the street’ promoted by Le Corbusier, was reactivated as a stage for protest and action. However, this revival of public space was rapidly suffocated by the disenchantment of the youth. Once the impossibility to transform the system had been confirmed, a search for new territories started, which cinema interpreted following two strategies: on the one hand, through the production of definitely inhospitable and devastated urban spaces; on the other, by retreating to the individual sphere, which reflected on new modes of habitation. Small communities, communes, and the return to a controlled rural life would be responses which, far from building public realm, would ultimately provide the system with the argument it was looking for in order to destroy and reconfigure the public domain. The films of the late 1960s and early 1970s show the ultimate defeat of a desire which, in the end, was attached to an iconography of destruction, abandonment, and emptiness.

Boletín Académico.  
 Revista de investigación y arquitectura contemporánea.  
 Escola Técnica Superior de Arquitectura.  
 Universidade da Coruña.  
 ISSN 0213-3474  
 eISSN 2173-6723  
<http://revistas.udc.es/index.php/BAC>  
 Número 8 (2018) | Páginas 25-44  
 DOI: <https://doi.org/10.17979/bac.2018.8.0.3157>  
 Fecha de recepción 31.10.2017  
 Fecha de aceptación 07.02.2018

Este trabajo está autorizado por una Licencia de Atribución de Bienes Comunes Creativos (CC) 3.0

### Palabras clave

contracultura, imaginario urbano, iconografía del vacío, imagería del desastre.

### Keywords

counterculture, urban imagery, iconography of emptiness, imagination of disaster.

## Introducción.

La década norteamericana de los años sesenta está determinada por la irrupción de la denominada generación *baby boom*<sup>1</sup>. Esta llegó al final de la década con dos sólidas convicciones: por una parte, eran conscientes de la potencialidad inesperada de su propia juventud y, por otra, se enfrentaron de manera frontal al pensamiento moderno, científico y técnico heredado de la generación de sus progenitores. La irrupción de un nuevo modelo de pensamiento se tradujo en una concepción del espacio urbano que llevaba implícita una crítica y un rechazo a los espacios heredados de la modernidad. En estos años, el cine llegó a ser uno de los principales medios de representación de ese nuevo modo de sentir y percibir el espacio urbano, incorporando a través de la ficción los miedos y pesadillas de toda esta generación.

Numerosos autores han analizado esta relación generacional entre el cine y la ciudad. Las visiones formuladas a finales de los sesenta mostraron una fascinación por el vacío y la destrucción como fenómeno irruptivo de una generación que transmitía su descontento a través de la ocupación del espacio público. Susan Sontag<sup>2</sup>, en el contexto de la búsqueda de una nueva tactilidad de la experiencia artística, exploró una dimensión estética de la imaginación del desastre producida por el cine. Posteriormente, Reyner Banham<sup>3</sup> formuló los últimos intentos de supervivencia de la modernidad a través de las megaestructuras y la arquitectura brutalista, basándose en propuestas cinematográficas que igualmente ofrecían una poética del abandono y la ultraviolencia. Muchos de los ejemplos filmicos fueron permeables a las visiones antisistema impulsadas por diversos movimientos contraculturales, encontrando inspiración en autores como Debord<sup>4</sup> o Roszak<sup>5</sup>. Todos ellos analizaron una transformación de incierto futuro que se estaba gestando esos momentos.

Serán autores como David Harvey<sup>6</sup> y Fredric Jameson<sup>7</sup> los que, ya en los años ochenta, perciban un redireccionamiento de los movimientos del 68 hacia una eclosión de la ciudad

## Introduction.

The decade of the 1960s in America was determined by the emergence of the so-called *baby boom* generation<sup>1</sup>. The latter arrived at the end of the decade with two solid convictions: on the one hand, they were aware of the unexpected potentialities of their own youth; on the other, they directly opposed the modern, scientific and technological thought inherited from their parents' generation. The burst of a new model of thinking translated into an understanding of urban space that bore an implicit critique and rejection of the urban spaces provided by modernity. In those years, cinema became one of the main agents for the representation of this new way to feel and perceive urban space, bringing in, through fiction, the fears and nightmares of this whole generation.

Many authors have analyzed this generational relationship between cinema and the city. The visions engendered in the late Sixties showed a fascination with emptiness and destruction as an irruptive phenomenon belonging to a generation that channeled their disillusionment through the occupation of public space. Susan Sontag<sup>2</sup>, in the context of the search for a new tactility in an artistic experience, explored the aesthetic dimension of the imagination of disaster produced by the film. Later, Reyner Banham<sup>3</sup> outlined modernity's last attempts to survive through brutalist architecture and megastructures, using as a basis some cinematographic proposals that offered a similar poetics of abandonment and ultra-violence. Many filmic examples were permeable to the anti-system visions launched by different countercultural movements, finding their inspiration in authors such as Guy Debord<sup>4</sup> and Theodore Roszak<sup>5</sup>. All of them analyzed a transformation process that was being gestated at that point.

It would be authors such as David Harvey<sup>6</sup> and Fredric Jameson<sup>7</sup> who, already in the 1980s, perceived a re-routing of the May '68 movements towards the advent of the postmodern

posmoderna interpretada en clave tardocapitalista. Ambos recurrirán de nuevo a casos cinematográficos para ejemplificar sus tesis. La reflexión sobre la dimensión del vacío y del desastre en las propuestas filmicas será retomada por Sobchack<sup>8</sup>, estableciendo una serie de relaciones metafóricas que vincularan los desastres de la ficción con argumentos ideológicos y miedos colectivos. En los últimos años, y ya con una perspectiva histórica más amplia, diferentes estudios<sup>9</sup> han analizado el reflejo filmico de una concepción del espacio urbano que empezó a gestarse al final de los sesenta, y puso en crisis la idea de lo urbano a través de una escenificación del vacío y concluyó mostrando la imposibilidad de la utopía urbana a través de la destrucción. Muchas de estas cuestiones se escenificaron en diversas películas<sup>10</sup> que lograron construir un imaginario suficientemente fértil como para componer una memoria visual de los fenómenos urbanos y sociales que estaban produciéndose entre los años sesenta y setenta.

Sin embargo, existen otros ejemplos que derivados del cine de serie B, y con un carácter más alternativo, que completan y enriquecen desde posiciones marginales las visiones que se formularon desde la cultura popular sobre las transformaciones urbanas. Este artículo muestra diferentes casos que establecen una transición argumental del 'espacio protesta', al 'espacio desolado', y de este a la 'destrucción urbana'. Su análisis permite visualizar aquel agotamiento de la modernidad de manera más rica y completa.

### **La reapropiación de los espacios de la modernidad como espacios de protesta.**

Roszack, uno de los grandes referentes intelectuales de la contracultura, detectó la brecha generacional producida a finales de los sesenta, afirmando que "un análisis marxista clásico nunca hubiera podido entrever que la tecnocrática América fuese capaz de producir un elemento potencialmente revolucionario entre su propia juventud. La burguesía, en lugar de descubrir a su enemigo de clase en las fábricas, lo encuentra al otro

city interpreted under a late-capitalist glance. Both of them resort to cinematographic case studies in order to illustrate their theses. The examination of the role of emptiness and disaster in filmic proposals was retaken by Vivian Sobchack<sup>8</sup>, who would establish a series of metaphorical relationships that link fictional disaster with ideological arguments and collective fears. In recent years, with the advantage of a wider historical perspective, different studies<sup>9</sup> have analyzed the filmic mirroring of an understanding of urban space that started taking shape in the late 1960s, and challenged ideas of urbanity through the staging of emptiness, ultimately showing the impossibility of urban utopia through images of destruction. Many of these questions were addressed in different films<sup>10</sup> that managed to build a collective imagination that was sufficiently fertile so as to construct a visual memory of the urban phenomena that were taking place in the 1960s and 1970s.

However, there are other examples, stemming from the 'B movie' realm, which, within a more alternative attitude and from marginal positions, complete and enrich the portrayal of urban transformations developed in popular culture. This article showcases some of these instances, which shape the discursive evolution from 'protest places' to 'desolated spaces', and from those to 'urban destruction'. Their analysis offers a richer, more complete visualization of the exhaustion of modernity that was taking place at that time.

### **The re-appropriation of the spaces of modernity as spaces of protest.**

Roszack, one of the main intellectual referents of counterculture, detected the generational gap that appeared in the late 1960s, stating that "by way of a dialectic Marx could never have imagined, technocratic America produces a potentially revolutionary element among its own youth. The bourgeoisie, instead of discovering the class enemy in its factories, finds it across the breakfast table

lado de la mesa llena de mantequilla y bistecs, encarnado en sus propios hijos mimados”<sup>11</sup>.

La tecnocracia, la Guerra del Vietnam, el *Watergate* o la lucha por los derechos civiles conformaron un escenario social que será alentado por la comunidad científica y documentos como el informe “The Limits of Growth”<sup>12</sup>, publicado por el MIT en 1972, alertando sobre el agotamiento de los recursos naturales. Dicho estudio generó la alarma en gran parte de la población, solo agravada por la posterior crisis energética.

Numerosas películas reflejan el estallido de la juventud como fuerza explosiva, rebelde y reivindicativa que en esos momentos empieza a ser considerada una seria amenaza contra el sistema<sup>13</sup>. En muchos de los casos, la calle se convirtió en el único espacio de expansión urbana para una juventud atrapada en la jungla del capital. En un primer momento, la expresión del espacio urbano en las propuestas filmicas refleja una ocupación masiva del espacio público que colapsa las calles y en la que resulta necesario recurrir a tomas aéreas para percibir la verdadera magnitud de la movilización. Los territorios conquistados a la ciudad eran los espacios heredados de la modernidad<sup>14</sup>. Sin embargo, en esa reapropiación se reconoce un descontento hacia la propia dimensión urbana que en ese momento era entendida como una traducción literal del pensamiento tecnocrático, en la que cualquier cuestión del ámbito humano era objeto de “examen puramente técnico”<sup>15</sup>.

La influencia autoritaria sobre los aspectos más íntimos como la sexualidad, la educación o la salud mental, incluía también una asfixia del sentido hedonístico que imbuía a toda esa generación. La zonificación científica de la ciudad, la eclosión de las corporaciones en el ámbito público sustituyendo cada vez más a la autoridad estatal, la regulación de la vida cotidiana o la despersonalización del centro histórico habían derivado en una ciudad inhumana que sumergía a la sociedad en una pasividad acuciante. La ocupación de las calles se entiende, con todo, como un deseo antiurbano y antitecnocrático,

in the person of its own pampered children”<sup>11</sup>.

Technocracy, the Vietnam War, the *Watergate*, or the Civil Rights Movement made up a social scenario that would be supported by the scientific community and by documents such as the report “The Limits of Growth”<sup>12</sup>, published by the MIT in 1972, which warned about the exhaustion of natural resources. This study caused an alarm in a big part of the population, only to be aggravated by the subsequent energy crisis.

Numerous films portray the burst of youth as an explosive, rebel and activist force which at that moment was starting to be considered as a serious threat to the system<sup>13</sup>. In many cases, the street became the only space for urban expansion for the youth, trapped as it was in the capitalist jungle. At first, the portrayal of urban space in filmic proposals depicted a massive occupation of public space where streets are collapsed, and aerial shots are required in order to apprehend the real magnitude of the mobilization. The territories snatched from the city were those spaces inherited from modernity<sup>14</sup>. However, in this re-appropriation, one could spot certain disenchantment with the very urban dimension, which at that point was understood as a literal translation of technocratic thought (where any issue pertaining to the human realm was subject to a “purely technical examination”<sup>15</sup>).

The authoritarian influence on the more intimate aspects of sexuality, education, and mental health, also included the asphyxiation of the hedonistic sense this whole generation was imbued with. The scientific zoning of the city, the blossoming of corporations in the public sphere that increasingly replace government authority, the regulation of daily life, or the depersonalization of the historic centers had resulted in an inhuman city that submerged society in a stifling passivity. The occupation of the streets can be understood as the result of an anti-urban and



que contiene una aspiración a renaturalizar la ciudad como medida de distanciamiento respecto al legado de la modernidad<sup>16</sup>.

El escenario público en estos años recobró, temporalmente, una vitalidad perdida desde que el movimiento moderno vaticinó “la muerte de la calle”<sup>17</sup>. Al final de la década de los sesenta, el espacio público se mostrará en las propuestas filmicas como un espacio hiperinflacionado, entendido como un escenario de movilización que traduce, en cierta medida, un desorden y un caos ligado indisolublemente a la figura del joven rebelde como principal protagonista de la metrópolis.

Las reivindicaciones y movilizaciones masivas construyeron un espectro visual a través del imaginario cinematográfico, como se muestra de manera elocuente en *El Presidente* (Barry Shear, 1968), película en la que la reactivación del espacio público recobra un especial protagonismo. En este caso, un ambicioso político con aspiraciones a la presidencia de los Estados Unidos decide incluir en sus mítines a un mediático grupo de rock para captar el ansiado voto joven<sup>18</sup>. Una de las promesas de su campaña electoral, consciente del poder incipiente de la juventud, consiste en rebajar la edad de voto a los 18 años. Max Frost, el líder del grupo musical, irrumpe en escena solicitando una inesperada rebaja de edad de voto a los 14 años. Como medida de presión, realiza un llamamiento a ocupar las calles por parte de la juventud que en ese momento dispone de una mayoría silenciosa. La televisión se convertirá en un segundo espacio público capaz de activar el espacio físico de diversas ciudades. El espacio urbano de Los Ángeles, y en especial el

anti-technocratic will, which hid an aspiration to re-naturalize the city as a means to detach oneself from the legacy of modernity<sup>16</sup>.

In those years the public scene recovered temporarily the vitality it had lost since the modern movement announced “the death of the street”<sup>17</sup>. At the end of the 1970s, public space will appear in filmic proposals as a hyper-inflated space, understood as a stage for mobilization that translates, to a certain extent, the disarray and the chaos indissolubly bound to the figure of the young rebel as the protagonist of the metropolis.

The vindications and massive mobilizations constructed a visual spectrum through cinematographic imagery, as eloquently shown by *Wild in the Streets* (Barry Shear, 1968), a film where the reactivation of public space gains a particular prominence. In this case, an ambitious politician with aspirations of becoming president of the United States decides to include a famous rock band in his public speeches in order to win the youth’s coveted votes<sup>18</sup>. Being aware of the rising power of young people, one of the promises he makes in his election campaign is lowering the voting age to 18. Max Frost, the leader of the music band, enters the scene asking for a reduction of the minimum voting age to 14. As a way of pressure, he makes a public appeal, requesting young people, who at this point represent a silent majority, to occupy the streets. Thus, television becomes a second public space capable to activate the physical space of several cities. The urban space of Los Angeles, and especially Sunset

01. “*El presidente*”  
Barry Shear, 1968.

01. “*Wild in the Streets.*”  
Barry Shear, 1968

Sunset Boulevard, empieza a ser tomado por millares de jóvenes que acuden a la convocatoria, desencadenando una reconquista expansiva de las calles que va sucediendo a lo largo de todo el país (Fig. 01). El despertar de la juventud representa un fenómeno irruptivo, “un arma escondida” afirma uno de los jóvenes. Mientras, uno de los personajes reaccionarios afirma: “Lástima que la juventud se haya convertido en una enfermedad, un virus extraño del que ni ustedes mismos podrán curarse”. En un proceso incontrolable por parte de la clase política, el líder del grupo musical alcanza la presidencia de los Estados Unidos. Con él, se inicia una serie de sorprendentes propuestas como la jubilación a los mayores de 25 años, eliminación de la policía, retirada del ejército o el reparto de excedentes alimentarios. Seguramente el elemento más radical es la supresión del mundo adulto de la escena tanto social como política. A este fin, se crean unos centros de internamiento, formalmente muy similares a los campos de concentración, en los que los adultos son recluidos y tratados con dosis diarias de LSD, subsumiéndolos en un estado de felicidad inducida.

La película en su momento generó incompreensión, si bien era reflejo de las obsesiones colectivas de la juventud de finales de los sesenta<sup>19</sup>. El empoderamiento de la juventud, la reconquista de las calles, el cuestionamiento de los partidos clásicos y la resistencia de éstos últimos para desaparecer de la escena política, el adormecimiento de parte de la sociedad o el enfrentamiento generacional son ejes temáticos que articulaban el discurso fílmico y que constituyeron elementos vertebradores del imaginario social de la generación *baby boom*.

### **La pérdida del sentido urbano. Hacia una re-naturalización imposible de la ciudad.**

A partir del 68, la utopía del cambio presenta síntomas de agotamiento<sup>20</sup> y esa condición se manifestó en la concepción del espacio público que en las visiones cinematográficas variará considerablemente. La vitalidad optimista de la ocupación urbana dio paso al

Boulevard, starts being taken over by thousands of young people who respond to the call, unleashing an expansive re-conquering of the streets that spreads all throughout the country (Fig. 01). The awakening of the young represents an irruptive phenomenon, “America’s secret weapon”, a young woman states. Meanwhile, one of the reactionary characters states: “Youth is not only wasted on the young. It has become a disease. (...)It is a disease from which you will all recover”. In a process that becomes uncontrollable for the political powers, the leader of the band becomes president of the United States. With him in office, a series of surprising new proposals start to arise, such as obligatory retirement for those above 25 years old, the elimination of police force, the retreat of the army, or the re-distribution of food surplus. Possibly the most radical element is the proscription of the adults from both the social and political scene. To this end, they create internment centers, formally very similar to concentration camps, where adults are imprisoned and treated with daily doses of LSD, confining them to an induced state of happiness.

When it came out, the film faced a lack of appreciation, even though it reflected the collective obsessions of the young people of the late 1960s<sup>19</sup>. The empowerment of the young, the re-conquering of the streets, the questioning of traditional political parties, as well as the resistance of the latter to disappear from the public scene, the numbness of a part of the population, or the generational clash are thematic threads that articulated the filmic discourse, and were the backbone of the social imagination of the *baby boom* generation.

### **The loss of the urban sense. Towards an impossible re-naturalization of the city.**

From 1968 onwards, the utopia of change started showing signs of exhaustion<sup>20</sup>, and this condition transpired into the concept of public space, which would witness a remarkable shift in films. The optimistic vitality exuded by the urban occupation portrayed by earlier films

vaciado de las ciudades. Los intentos de una re-naturalización del espacio público van a derivar en una huida escapist a través de la ficción en la que se van a ir eliminando las referencias urbanas<sup>21</sup>. El imaginario cinematográfico se va a cimentar sobre la devastación de las ciudades hasta el punto de eliminarlas literalmente de la escena fílmica.

El espacio urbano, antes congestionado, pasará a mostrarse de repente vacío y desactivado. Se manifestó una depreciación del sentido de lo público reflejada a través del silencio y la desolación que fue manifestada mediante una extrañación del contexto urbano<sup>22</sup>. En una primera fase se incidió en la destrucción total de las ciudades que serán reconocibles tan sólo por fragmentos de sus símbolos principales, que irán desapareciendo en una fase posterior. Las narraciones visuales mostrarán una exploración en busca de paraísos edénicos muy alejados del sentido urbano, del progreso y de la civilización.

El paisaje urbano abandonado elaborado por el repertorio visual de la ciencia ficción fue elaborando metáforas sobre los diversos temores de la sociedad, experimentados desde diferentes ópticas en el transcurso de una sola generación. Así, continuando una tendencia iniciada en los años 50, reflejarán el pánico nuclear<sup>23</sup> derivado de la Guerra Fría y del temido advenimiento del comunismo bajo la abducción de la invasión extraterrestre. La difícilmente conceptualizable destrucción nuclear de Hiroshima generará un pánico real. El terror por el final de la civilización se convirtió en una posibilidad cada vez más factible, por lo que “generaciones enteras crecieron bajo la amenaza de un conflicto nuclear global que, tal y como creían muchos, podía estallar en cualquier momento y arrasarse a la humanidad”<sup>24</sup>.

Posteriormente eclosionarán tanto los excesos de la superpoblación como los de la contaminación y el agotamiento de los recursos naturales, en esta ocasión, representados en ambientaciones postapocalípticas<sup>25</sup>. En este sentido, se alternan tanto los espacios del abandono como los paisajes de la destrucción<sup>26</sup>. La

gave way to the emptying of cities. The attempts at a re-naturalization of public space would drift towards an escapist flight where urban references would be erased<sup>21</sup>. Cinematographic imagination would be built upon the destruction of the city to the point where they ultimately and literally disappeared from the filmic scene.

Urban spaces, formerly congested, would suddenly appear empty and devoid of activity. Public sense suffered some depreciation, portrayed by silence and devastation, which manifested through the estrangement of the urban context<sup>22</sup>. In a first phase, this was represented by the total destruction of the cities, which would only be recognizable through fragments of their main landmarks that would progressively disappear in the subsequent phase. Visual narratives would depict the search for Eden-like paradises located far away from the urban realm, progress, and civilization.

The abandoned urban landscape constructed by the visual repertoire of science fiction kept producing metaphors for the different fears of society, which were experimented from different perspectives throughout the span of a single generation. Thus, following a trend that had started in the 1950s, they reflected the nuclear fear<sup>23</sup> spawned by the Cold War and the feared advent of communism through the metaphor of alien invasions. The problematic conceptualization of the destruction caused by the Hiroshima bombing caused a real panic. The fear of the end of civilization became an increasingly plausible possibility; therefore “[e]ntire generations grew up under the shadow of global nuclear battles which, it was widely believed, could break out at any moment, and devastate humanity”<sup>24</sup>.

Later, it would be the excesses of overpopulation and the exhaustion of natural resources that would appear, on this occasion represented by post-apocalyptic settings<sup>25</sup>. Thus, spaces of abandonment alternate with those of destruction<sup>26</sup>. Disaster fiction would impregnate a large

ficción del desastre impregnará una gran cantidad de producciones derivadas de las artes populares y que tendrá tanto una dimensión estética como una componente terapéutica tendente a “normalizar lo psicológicamente insoportable”<sup>27</sup>.

El cine, a través del desastre, reflejará la imposibilidad de la re-naturalización de la ciudad. Es el caso de numerosas películas que muestran metrópolis abandonadas que retratan el paisaje urbano en un momento post-humano, proporcionando fascinantes imágenes de una arquitectura sin su *raison-d'être* fundamental. Nuevamente, aparecen como perfecta metáfora del fracaso de una modernidad arquitectónico-urbana que, no por casualidad, siempre ha sido presentada por sus autores en obstinada desnudez, tanto como la del propio fracaso de las revoluciones del período.

Así, en el contexto de la destrucción urbana, se mostró un Londres<sup>28</sup> futuro convertido en un paisaje de ruinas que denotaban el fin de una civilización en *Doctor Who y los Daleks* (Gordon Flemying, 1966) (Fig. 02). Las imágenes de los restos de la ciudad victoriana, de la cúpula de St. Paul o de la Battersea Power Station, contrastan con los artefactos provenientes del espacio exterior que se insertan como arquitecturas fuera de escala yuxtapuestas con un estilo *streamline*, aerodinámico, brillante y tecnológico<sup>29</sup>. Esta mezcla avanza algo de lo que posteriormente formulará el ciberpunk aunando la tecnología avanzada y la miseria social, imagen que se vinculará, ya en los ochenta, con el giro conservador de la era *reaganiana*<sup>30</sup>. La arquitectura moderna, con un marcado carácter expresionista e identificada con la invasión enemiga sobre los despojos de la *City* londinense reforzarán una visión nostálgica sobre una metrópolis corrompida por el progreso. Antes de que se emprendiera el camino hacia un territorio aborigen resultó necesario realizar un ejercicio catártico de destrucción sobre el que construir un nuevo discurso social.

La película británica *La sala de estar con cama* (Richard Lester, 1969) (Fig. 03) contenía el imaginario necesario de la destrucción, revisitando un Londres arrasado, en este caso apenas reconocible a través de

number of productions stemming from the popular arts, having both an aesthetical dimension and a therapeutic component aimed at “normaliz[ing] what is psychologically unbearable”<sup>27</sup>.

Cinema, through disaster, would reflect the impossibility of the re-naturalization of the city. That is the case with the numerous movies that show abandoned metropolises depicting the urban landscape in a post-human moment, which displayed fascinating images of architecture devoid of its basic *raison-d'être*. Again, they appear as a metaphor of the failure of an architectural/urban modernity which, not by chance, has always been presented by its authors in an obstinate bareness. At the same time, they appear as a metaphor for the very failure of the revolutions of the period where they were filmed in.

Thus, within the context of urban destruction, *Daleks –Invasion Earth: 2150 A.D.* (Gordon Flemying, 1966) (Fig. 02) shows a future London<sup>28</sup> turned into a ruinous landscape that denotes the end of a civilization. The images of the remains of the Victorian city, St. Paul's dome, or the Battersea Power Station contrast the artifacts coming from outer space, which are inserted as out of scale architectures built in an aerodynamic, shiny and technological *streamline* style<sup>29</sup>. This mixture foresaw a little of what cyberpunk would later encode by pairing ‘hi-tech’ and ‘low life’, an image that would be linked, already in the 1980s, with the conservative turn of the Reagan era<sup>30</sup>. Modern architecture, with a marked expressionistic character, identified with the enemy invasion and standing on top of the remains of the *City* of London, reinforced nostalgic views of a metropolis corrupted by progress. Before the path to an aboriginal territory was taken, it was necessary to make an exercise of cathartic destruction on top of which a new social discourse could be built.

The British film *The Bed Sitting Room* (Richard Lester, 1969) (Fig. 03) included the necessary imagination of disaster, revisiting a devastated London, barely recognizable through its





sus despojos y convertido en un paisaje delirante y surrealista de fragmentos sin sentido. Ofrecía imágenes de la cúpula de St. Paul, otra vez más, semienterrada en mitad del desierto en una descontextualización que será retomada posteriormente en otro contexto por el proyecto *Italia Vostra. Salviamo i centri storici italiani*<sup>31</sup>. La idea de la destrucción de la ciudad, entendida ahora como una liberación necesaria, como única posibilidad para una nueva creación estará, pues, presente en diversos ámbitos culturales. Pero no sólo asocia la ruina con la arquitectura monumental, sino que aparecen numerosos restos de la sociedad de consumo (televisores, carros de la compra, coches...) así como fragmentos descontextualizados de los no-lugares (túneles de metro, escaleras de aeropuertos...) que van completando un mosaico de una vida cotidiana que ha ido despojándose de sus símbolos principales y confirmando la deriva que tanto el ámbito situacionista como el de la contracultura habían denunciado<sup>32</sup>.

Esta transformación de la tecnología futurista del pasado en algo repulsivo visualmente será una de las características que Sobchack atribuirá a las representaciones distópicas del futuro, introduciendo un elemento nuevo en el repertorio visual: “*la basura del desastre*”<sup>33</sup>. La conciencia ecológica insistió en una vuelta a la naturaleza del entorno urbano que se había deshumanizado

remains, which had been transformed into a delirious, surrealistic landscape made of nonsensical fragments. Again, it featured images of the dome of St. Paul, half buried in the middle of the desert in a de-contextualist move that would be later reused, in a different context, by the project *Italia Vostra. Salviamo i centri storici italiani*<sup>31</sup>. The idea of the destruction of the city, now approached as a needed liberation that offered the only possibility for a new creation, would appear in different cultural contexts. However, the ruin is not only associated with monumental architecture; remains of consumer society (TV sets, shopping carts, cars...), as well as decontextualized fragments of non-places (subway tunnels, airstairs...) complete the mosaic of a daily life that has progressively got rid of its main symbols, confirming the drift that both the Situationist scene and counter-culture at large had denounced<sup>32</sup>.

This transformation of past futuristic technology into something visually repulsive is one of the features that Vivian Sobchack identifies in dystopian depictions of the future, introducing a new element in their visual repertoire: the “*garbage of disaster*”<sup>33</sup>. Ecological awareness insisted on the return to nature of the dehumanized urban environment,

02. “*Doctor Who y los Daleks*”  
Gordon Flemyng, 1966.

03. “*La sala de estar con cama*”  
Richard Lester, 1969.

02. “*Daleks – Invasion Earth: 2150 A.D.*” Gordon Flemyng, 1966.

03. “*The Bed Sitting Room.*”  
Richard Lester, 1969.

y en el que tanto la industrialización como la carrera atómica amenazaban con romper su equilibrio. Los diversos informes publicados en esos años sobre la contaminación<sup>34</sup> o la lluvia ácida<sup>35</sup> conformaron un caldo de cultivo para la instauración del imaginario de un mundo químico y desnaturalizado que tuvo como principal consecuencia el colapso de las ciudades y la consecuente migración en busca de un paraíso aborígen.

En el ámbito de lo real, e impulsado principalmente por algunos movimientos de la contracultura, este fenómeno se reflejó con la reducción del sentimiento colectivo hacia espacios más reducidos de convivencia, protagonizados por el abandono de las ciudades<sup>36</sup> hacia zonas rurales, el reuso de edificios por parte de grupos hippies, el establecimiento de comunas o la creación de microcomunidades urbanas. En todas estas formas de vida subyacía un deseo nostálgico de recuperar un estado de convivencia perdido tras la Revolución Industrial. Este tránsito que narración fílmica sostuvo de manera radical, en la realidad se mostró más moderado, si bien hubo algunos ejemplos, como *Drop City* (1965-1972) en los que se intentó experimentarlo de una forma radical.

Una de las consecuencias del desencanto y fracaso de la generación del 68 fue el nacimiento de una hiperindividualidad<sup>37</sup>. El sentimiento de comunidad y el repliegue hacia grupos más reducidos, paradójicamente, desafió al sentido urbano colectivo. Fue entonces cuando se emprendió una búsqueda por recuperar el ámbito familiar perdido. Surgieron así nuevos modelos de convivencia basados en arquitecturas vernaculares y que eclosionaron posteriormente con las propuestas nostálgicas del *New Urbanism*.

La representación del vacío llegará a su máxima expresión con la desaparición total de la ciudad, sustituida por la representación de extensos territorios desertizados. La huida de las ciudades y su sustitución por extensiones paisajísticas ilimitadas<sup>38</sup>, donde nada de lo urbano permanece, caracterizarán una segunda fase en el que el vacío se manifiesta con mayor rotundidad.

where both industrialization and the atomic escalation threatened to break its balance. The different reports published in those years regarding pollution<sup>34</sup> or acid rain<sup>35</sup> offered a breeding ground for the instauration of the image of a chemical, denaturalized world, which had as its main result the collapse of cities and the subsequent migration in search of an aboriginal paradise.

In the realm of reality this phenomenon, mainly propelled by some countercultural movements, reflected on the migration of the collective sense towards smaller cohabitating spaces, which resulted in the abandonment of cities<sup>36</sup> in favor of rural areas, the reuse of buildings by city groups, and the creation of commune and urban micro-communities. In all these living styles there was an underlying nostalgic desire to recover a state of cohabitation that had been lost after the Industrial Revolution. This transition, which filmic narratives maintained portrayed in radical ways, was more moderate in reality, even though there were some examples, such as *Drop City* (1965-1972), which tried to experience it in such a radical way.

One of the consequences of the disenchantment and the failure of the '68 generation was the birth of hyper-individualism<sup>37</sup>. Community feeling and the retreat towards smaller groups paradoxically defied collective urban sense. It was at this point where a search to recover the lost family realm was launched. Thus, new cohabitation models based on vernacular architectures appeared, subsequently blossoming in the nostalgic proposals of *New Urbanism*.

The depiction of emptiness reached its maximum expression with the complete disappearance of the city itself, substituted for the portrayal of vast deserted territories. The escape from the cities and their substitution for limitless landscapes<sup>38</sup>, where nothing pertaining to the urban realm remains, will characterize a second period, where hollowness manifests



Los paisajes inabarcables se mostrarán jalonados de restos de un fracaso de la civilización articulados por pequeñas piezas que han sobrevivido a su propia banalidad como las gasolineras, moteles o almacenes. Abandonada la ciudad y cualquier posibilidad de recuperarla, la generación del *baby boom* migraría en la ficción a espacios deshabitados: la carretera y el desierto, donde se solapan los sueños de vida comunitaria con el romanticismo que la literatura y el periodismo de estos años insuflarían en la dramática oposición entre el asfalto y el inhóspito Mid-West americano (Fig. 04).

### **Regreso a la ciudad. Congestión y conflicto.**

Tras una travesía por un paisaje sin atributos urbanos, a partir de los años setenta la ciudad vuelve a ser recuperada por numerosas propuestas fílmicas. Sin embargo, esa ciudad ya no es la misma. El regreso a la realidad urbana, ahora entendida como un espacio de criminalidad, fue abordado bajo la perspectiva de la ficción distópica. En muchos casos, las periferias serán las que representarán las grandes ciudades en las que se ha perdido cualquier atisbo de personalidad y pasan a ser entendidas como ciudades genéricas o anónimas, repletas de no-lugares y despojadas de cualquier anclaje simbólico. El centro urbano, en esos momentos convertido en un lugar inestable debido a las transformaciones del modelo productivo, se convirtió en un elemento a la espera de ser recodificado por los símbolos del capitalismo, que expulsará a todo el tejido productivo y residencial a la periferia de la ciudad y creando una tensión entre las fuerzas centrífugas y centrípetas de la ciudad<sup>39</sup>. La desaparición del centro,

itself more emphatically. The vast landscapes will show the sparse remains of a failed civilization, represented by small constructions that have survived their own banality, such as gas stations, motels, and warehouses. With the city, or any possibility to get it back, left behind, the *baby boom* generation migrated in fiction towards other uninhabited spaces: the road and the desert, where the dreams of community life overlap with the romanticism that the literature and journalism of the period breathed in the dramatic opposition of the asphalt and the American Mid-West (Fig. 04).

### **The return to the city. Congestion and Conflict.**

After the journey through these landscapes without urban features, the seventies witnessed the recovery of the city in many filmic installments. However, this new city is not what it used to be. The return to urban reality, now understood as a criminalized space, was approached from a dystopian perspective. In many cases big cities were represented by urban peripheries represented where any trace of distinct personality has been lost, thus becoming generic or anonymous towns, full of non-places, and devoid of any symbolic anchor. The urban centre, turned at this point in an unstable place due to the transformations in the production models, became an element waiting to be re-coded by the symbols of capitalism, which would relocate the whole residential and industrial tissue on the city's periphery, creating a tension between centrifugal and centripetal forces inside the city<sup>39</sup>. Therefore, the vanishing of the

04. "Walkabout"  
Nicolas Roeg, 1970.

04. "Walkabout"  
Nicolas Roeg, 1970.

por tanto, refleja una elipsis en el paisaje urbano que el cine transmitirá como una realidad interrumpida o en ocasiones inexistente.

Es el caso de *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971) (Fig. 05), en el que Londres viene definido por el denominado *Stage I* del conjunto de *Thamesmead* que en la versión filmica de Kubrick enfatiza su filiación con el imaginario megaestructural, apareciendo como un doppelganger habitacional de esa otra megaestructura construida, el centro cívico de Cumbernauld, de Geoffrey Copcutt. En este punto la utopía moderna muestra la metamorfosis de los “paraísos melancólicos”<sup>40</sup> en escenarios de ultraviolencia y alienación. Kubrick es especialmente severo en la representación social de estos espacios, anticipándose, tal y como señala Rivera<sup>41</sup>, a construir un sustrato psicológico sobre la conflictividad de estos espacios antes de que se manifestara en la realidad y mostrando la cara oculta de aquellos espacios pensados científicamente para el bienestar<sup>42</sup>. Las propuestas filmicas se infiltrarán en el discurso teórico, como en el caso de Banham<sup>43</sup>, que dedicará parte de sus reflexiones a la visión del director británico. Banham asociará el fracaso de *Thamesmead* al intento megaestructural de dar solución a toda la complejidad de la ciudad con un sistema arquitectónico único. El fin del sueño megaestructural resultaba inminente. Después del 68, los mismos jóvenes que lo habían defendido lo van a denostar.

El movimiento megaestructural no fue sino el canto del cisne de la utopía moderna: el sueño de control total de la realidad a través de la arquitectura, transformando la ciudad en un enorme edificio. La tan aplaudida flexibilidad no fue sino un aderezo necesario para hacer pasar como renovador lo que no fueron en muchos casos sino propuestas estrictamente conservadoras. La superposición entre brutalismo y megaestructuras no hizo sino subrayar esto y el hecho de que aparecieran como elementos impositivos, antihumanos y absolutamente pertenecientes al *establishment* que se quería combatir.

centre creates an ellipsis in the urban landscape that cinema will translate as an interrupted, or occasionally non-existent reality.

This is the case with *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971) (Fig. 05), where London is defined by the so-called *Stage I* of the *Thamesmead* development, whose filiations with the megastructural imagination is emphasized in Kubrick's version, appearing as a housing complex doppelganger of that other built megastructure, Geoffrey Copcutt's Cumbernauld Town Centre. At this point, the Modernists' utopia portrays the metamorphosis of “melancholic paradises”<sup>40</sup> into stages for ultra-violence and alienation. Kubrick is particularly gritty when addressing the social effect of these spaces. As David Rivera notes<sup>41</sup>, he constructed a psychological substrate regarding their potential for conflict, even before it manifested in reality, showing the dark side of those spaces scientifically designed for well-being<sup>42</sup>. The filmic proposals would penetrate the theoretical discourse in cases such as Reyner Banham's<sup>43</sup>, who would devote some of his critical comments to Kubrick's vision. Banham would tie *Thamesmead's* failure to the megastructural attempt to solve the complexity of an entire city with a single architectural system. The end of the megastructural dream was inevitably coming, and, after 1968, the same youngsters who had advocated it would revile it.

The megastructural movement was but the swan's song of the modern utopia: the dream of the total control of reality through architecture, by transforming the city into a gigantic building. The much celebrated stress on flexibility was just a cosmetic addition needed to present as groundbreaking proposals which were often definitely conservative. The overlap of brutalism and megastructures did nothing but underline this. It also stressed their nature as imposing and inhuman structures that belonged to that *establishment* which was to be challenged.



En el escenario distópico la ciudad se manifestó con sus principales referencias urbanas en sus ámbitos de centralidad-poder. La defamiliarización se produjo por la desactivación de la vida cotidiana<sup>44</sup>. Ciudades enteras abandonadas, evacuadas o destruidas que irán construyendo un modo de percibir lo urbano que oscilará entre la pérdida de entusiasmo por lo colectivo y una cierta fascinación por lo que Sontag denomina la “imagería de la destrucción”<sup>45</sup>(Fig. 06). La extinción y aniquilación del sentido urbano queda patente en numerosas películas que darán lugar a fascinantes expresiones del vacío<sup>46</sup>.

Paralelamente, se produjeron propuestas como *Cuando el destino nos alcance*<sup>47</sup> (Richard Fleischer, 1973) que escenificaban una ciudad colapsada, con visiones de espacios sobresaturados e hiperpoblados.

In the dystopian scene, the city displayed its main urban referents in its spaces of centrality/power. Here, defamiliarization was introduced through the deactivation of urban life<sup>44</sup>. Entire cities in a state of abandonment, evacuated or destroyed, would progressively construct a way of perceiving urban reality that would alternate between the loss of enthusiasm for collectiveness, and a certain fascination with that which Sontag refers to as “imagination of disaster”<sup>45</sup> (Fig. 06). The extinction and annihilation of the urban sense became evident in many films that would engender fascinating depictions of emptiness<sup>46</sup>.

At the same time, films such as *Soylent Green*<sup>47</sup>(Richard Fleischer, 1973) presented a paralyzed city, with views of over-saturated, overpopulated spaces. It is particularly interesting

05. “*La naranja mecánica*”  
Stanley Kubrick, 1971.

06. “*El último hombre...vivo*”  
Boris Sagal, 1971.

07. “*Cuando el destino nos alcance*”  
Richard Fleischer, 1973.

05. “*A Clockwork Orange.*”  
Stanley Kubrick, 1971.

06. “*The Omega Man.*”  
Boris Sagal, 1971.

07. “*Soylent Green.*”  
Richard Fleischer, 1973.

Resulta particularmente interesante por ofrecer una vívida metáfora visual de la polaridad provocada por la ciudad megaestructural: mientras la calle está ocupada por seres humanos e inservibles automóviles apilados, al fondo pueden distinguirse los *membra disjecta*, en palabras de Banham, de la fiebre megaestructural: reliquias de un sueño fallido entre los que se distinguen, entre otras, parte de las edificaciones diseñadas por Kenzo Tange para la Bahía de Tokio (1960) (Fig. 07). La misma película ofrecía asimismo una fascinante visión de la ciudad como un desolado paisaje megaestructural en varios fotogramas, en los que las matte paintings de Matthew Yuricich ofrecían al espectador vistas de unas Chelsea Towers integradas en un paisaje de rascacielos, o la desértica plaza del 'Going Home Center' en el que un terminal Edward G. Robinson ha decidido someterse a eutanasia voluntaria.

### Conclusión

Todos los ejemplos mencionados forman parte de un discurso visual que expone el desencanto generacional con respecto a la ciudad de la modernidad, un tránsito desde lo urbano a lo natural, desde la tecnocracia hacia interpretaciones menos científicas de la sociedad. Recuperando aquellas visiones producidas en el sueño de una nueva utopía es fácil detectar elementos que vuelven a presentarse hoy día con una insospechada actualidad. Se podrían establecer paralelismos entre cuestiones escenificadas por los movimientos del 68 y los movimientos de indignación recientes. El resurgir de lo público, la reactivación del espacio urbano, la concienciación sobre otros modos de pensar la ciudad, el sentimiento de reivindicación o la reconsideración del sentido político como vertebrador social hacen pensar que nos encontramos ante preguntas que cincuenta años después, se manifiestan con la misma intensidad. Sin embargo, en esta ocasión, el final no está todavía escrito.

because it offers a compelling visual metaphor of the polarization caused by the megastructural approach to the city: while the streets burst with human beings and piles of useless cars, in the background we can distinguish, quoting Banham, the *membra disjecta* of the megastructural fever: relics of a broken dream where we can spot, for instance, some of the buildings designed by Kenzo Tange for the Bay of Tokyo (1960) (Fig. 07). The same film offered as well a fascinating vision of the city as a devastated megastructural landscape in other shots, where Matthew Yuricich's matte paintings presented the spectator with a vision of the 'Chelsea Towers West' amidst a sea of skyscrapers, or the deserted square in front of the 'Going Home Center' where a terminal Edward G. Robinson has decided to undergo voluntary euthanasia.

### Conclusion

All the aforementioned examples make part of a visual discourse that presents the disenchantment of the younger generation with the city emanated from modernity. They trace a journey from the urban environment to nature, from technocracy to less scientific ways of understanding society. When recovering those visions produced within the dream of a new utopia, one can easily detect elements that reappear today with an unexpected contemporaneity. One could find similarities between the issues raised by the '68 movements and the recent '15-M' and 'Occupy Wall Street' movements. The resurgence of the public sphere, the reactivation of urban space, the raising awareness on the existence of other ways to think the city, vindictive feelings, or the reconsideration of political consciousness as a social structuring device makes us wonder whether, fifty years later, we are not facing the same questions, manifested with equal intensity. However, on this occasion, the ending has not been written yet.

## Notas

1. La generación *baby boom* está considerada como la formada por las personas que nacieron entre 1946 y 1964. Este artículo se centra en la primera década de esta generación, compuesta por aquellos que alcanzaron su juventud a finales de los 60. Se trata de la generación más amplia (66 millones de nacimientos), más rica, mejor educada y con mayor influencia en la historia de los EEUU. Ver L. Y. Jones, *Great Expectations: America and the baby boom generation* (New York: Coward, McCann and Geoghegan, 1982).
2. Susan Sontag, *Contra la interpretación* (Madrid: Alfaguara, 1996), 274-95.
3. Reyner Banham, *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978).
4. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Valencia: Pre-Textos, 2002).
5. Theodore Roszak, *El nacimiento de una contracultura* (Barcelona: Kairós, 1976).
6. David Harvey, *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998).
7. Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. (Barcelona: Paidós, 1991).
8. Vivian Sobchack, *Screening Space* (New Brunswick, New Jersey and London: Ungar Press, 1987).
9. Autores como Nezar AlSayyad, Mark Shiel o Juan Antonio Cabezas Garrido han analizado la relación de estos fenómenos cine-espacio urbano, estableciendo un hilo conductor que desemboca en la concepción de la metrópolis actual. Véase: Nezar AlSayyad *Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Real* (London and New York: Routledge, 2007); Mark Shiel, "A Nostalgia for Modernity: New York, Los Angeles and American Cinema in the 1970s", in *Screening the City*, ed. Mark Shiel and Tony Fitzmaurice (New York, London: Verso, 2003); Juan Antonio Cabezas Garrido, "La arquitectura en el cine de ciencia ficción", PhD diss, Universidad de Sevilla, 2013.
10. Películas como *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968), *Buscando mi destino* (Dennis Hopper, 1969), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971), *El último hombre...vivo* (Boris Sagal, 1971) o *La fuga de Logan* (Michael Anderson, 1976) han sido ejemplos recurrentes en los estudios sobre la relación cine y ciudad en el período estudiado.
11. Roszak, *El nacimiento de una contracultura*, 49.
12. "The Limits of Growth" fue elaborado por el MIT y publicado por el Club de Roma. Las previsiones del informe consiguieron alarmar a una gran parte de la población, llegando a venderse unos 12 millones de ejemplares en 37 idiomas. Véase: Pablo Francescutti, *Historia del futuro*, La Coruña: La voz de Galicia, 2002, 18.
13. Largometrajes como *Privilegio* (Peter Watkins,

## Notas

1. The *baby boom* generation is generally considered as the one comprising those born from 1946 to 1964. This article is focused on the first decade of this generation, which consists of those who reached their twenties by the late 1960s. This one is the biggest generation in terms of population (66 million births), the richest, best educated, and with the biggest influence on the History of the USA. See L. Y. Jones, *Great Expectations: America and the baby boom generation* (New York: Coward, McCann and Geoghegan, 1982).
2. See Susan Sontag, *Against interpretation, and other essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966, 209-225.
3. Reyner Banham, *Megastructure. Urban Futures of the Recent Past* (London: Harper and Row, 1976).
4. Guy Debord, *La Société du Spectacle*. Paris: Buchet/Chastel, 1967.
5. Theodore Roszak, *The making of a counter culture*: (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1969).
6. David Harvey, *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*. (Oxford [England]; Cambridge, Mass., USA: Blackwell, 1989).
7. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. (Durham: Duke University Press, 1991)
8. Vivian Sobchack, *Screening Space* (New Brunswick, New Jersey and London: Ungar Press, 1987).
9. Authors such as Nezar AlSayyad, Mark Shiel, and Juan Antonio Cabezas Garrido have analyzed the relationship of these phenomena linking cinema and urban space, tracing a connection that leads to today's conception of the current metropolis. See, for instance: Nezar AlSayyad, *Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Real* (London and New York: Routledge, 2007); Mark Shiel, "A Nostalgia for Modernity: New York, Los Angeles and American Cinema in the 1970s", in *Screening the City*, ed. Mark Shiel and Tony Fitz Maurice (New York, London: Verso, 2003); Juan Antonio Cabezas Garrido, "La arquitectura en el cine de ciencia ficción", PhD diss, Universidad de Sevilla, 2013.
10. Films such as *Planet of the Apes* (Franklin J. Schaffner, 1968), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), *The Omega Man* (Boris Sagal, 1971), and *Logan's Run* (Michael Anderson, 1976) have been recurrent examples in the studies that trace the relationships between city and cinema in our period of study.
11. Roszak, *The Making of a Counter Culture*, 34.
12. "The Limits of Growth" was developed by the MIT and published by the Club of Rome. Its predictions managed to frighten a big part of the population, selling about 12 million copies in 37 different languages. See: Pablo Francescutti, *Historia del futuro*, La Coruña: La voz de Galicia, 2002, 18.
13. Films such as *Privilege* (Peter Watkins, 1967),

1967), *Infierno en Sunset Street* (Arthur Dreifuss, 1967), *El presidente* (Barry Shear, 1968), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971) o *Juventud sin esperanza* (Milos Forman, 1971) plantean con mayor o menor virulencia el protagonismo de esta nueva generación ansiosa por movilizarse y hacer frente al mundo tecnocrático, al mercantilismo y a la sociedad de esta nueva generación ansiosa por movilizarse y hacer frente al mundo tecnocrático, al mercantilismo y a la sociedad de consumo.

14. En *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) se puede observar el fenómeno de “ocupación” de los espacios de la tardomodernidad reflejado en la escena en que la plaza de The Economist, de los Smithson, es tomada por un grupo de jóvenes en un sentido lúdico y hedonista que contrasta con la austeridad urbana.

15. Roszack, *El nacimiento de una contracultura*, 20.

16. El manifiesto de los Estudiantes por una Sociedad Democrática (SDS), realizado en 1962 y considerado uno de los gritos de rebeldía de la década, aseguraba actuar “guiados por el sentimiento de que podemos ser la última generación”. Véase: Francescutti, *Historia del futuro*, 125.

17. La “muerte de la calle” fue proclamada por Le Corbusier en un artículo publicado en 1929 en el periódico sindicalista francés *L'intransegeant*.

18. A finales de los sesenta existe una importante mayoría estudiantil capitalizada por Rennie Davis, Tom Hayden y David Dellinger que pretendía sustituir a Larry B. Johnson por Bobby Kennedy, candidato demócrata que supuestamente traería un equipo con aspiraciones pacifistas. Por contra, los yippies y los radicales resultaban más reacios ya que con una victoria, “se habrían quedado sin mercado para la indignación moral”, en Timothy Leary, *LSD Flashbacks. Una autobiografía* (Barcelona: Alpha Decay, 2004), 446.

19. Estas inquietudes también se plasmaron en diversas propuestas cinematográficas, como en *Gas-s-s-s* (Roger Corman, 1970) en la que un gas mortífero acaba con la población mayor de 30 años o *La fuga de Logan* (Michael Anderson, 1976) en la que los habitantes deben inmolarse al cumplir esa misma edad.

20. El “fracaso” del movimiento del 68 se ha considerado por ciertos autores, como Harvey, el elemento precursor político y cultural del surgimiento del posmodernismo, situándolo en algún momento entre 1968 y 1972. Véase: Harvey, *La condición de la posmodernidad*, 55.

21. *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970) ilustra bien esta transición de la calle como escenario de protesta al desierto, como el espacio negativo de la sociedad de consumo.

22. Cabezas, *La arquitectura en el cine de ciencia ficción*, 33. El autor, basándose en el concepto de “desvío o extrañamiento” elaborado por el teórico Viktor Shklovski en el campo literario, analiza el

*Riot on Sunset Street* (Arthur Dreifuss, 1967), *Wild in the Streets* (Barry Shear, 1968), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), or *Taking Off* (Milos Forman, 1971) present, with varying degrees of virulence, the prominence of this new generation, eager to mobilize and confront the technocratic world, commercialism, and consumer society.

14. *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) shows the phenomenon of the occupation of the spaces of late modernity in a scene taking place in the plaza of The Economist's headquarters, designed by the Smithsons', which is taken over in a ludic, hedonistic manner by a group of young people, in stark contrast with the urban austerity of the site.

15. Roszack, *The age of extremes: The short twentieth century, 1914-1991*, 20.

16. The Port Huron Statement, written by the Students for a Democratic Society movement (SDS) on July, 15 1962, stated that their work “is guided by the sense that we may be the last generation in the experiment with living”. See: Francescutti, *Historia del futuro*, 125.

17. The “death of the street” was proclaimed by Le Corbusier in an article published in 1929 in the French newspaper *L'intransegeant*.

18. In the late 1960s there is a large majority of students, capitalized on by Rennie Davis, Tom Hayden, and David Dellinger, that wanted to substitute Larry B. Johnson for the Democrats' candidate, Bobby Kennedy, who would allegedly bring a team with pacifist leanings. On the other hand, both the yippies and the radicals were more reluctant, because a victory “would have meant that a loss of their space for ethical outrage”. See Timothy Leary, *Flashbacks: An autobiography*. Los Angeles: J.P. Tarcher; Boston: Distributed by Houghton Mifflin Co., c1983, 446.

19. These concerns were also captured by different cinematographic proposals, such as *Gas-s-s-s* (Roger Corman, 1970), where a deadly gas exterminated all above 30 years old, or *Logan's Run* (Michael Anderson, 1976), where citizens were required to sacrifice themselves when they reached that age.

20. The “failure” of the May '68 movement has been regarded by some authors, such as David Harvey, as the political and cultural precedent of postmodernism, whose advent can be located somewhere in between 1968 and 1972. See: Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 55.

21. *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970) offers a good depiction of this transition from the street as a space of protest to the desert, as the ‘negative’ of consumer culture's space.

22. Cabezas, *La arquitectura en el cine de ciencia ficción*, 33. The author, retaking theorist Viktor Shklovski's concept of “ostranenie” (estrangement) in literature, analyzes the mechanics of perceptive de-



mecanismo de desautomatización en la percepción, en un cierto distanciamiento de la realidad.

23. Uno de los ejemplos cinematográficos más rotundos sobre este tema lo realizaría Peter Watkins en 1966 con un falso documental, *El juego de la guerra*, en el que especuló con un ataque nuclear a un pequeño pueblo del condado de Kent, exhibiendo la destrucción real en toda su cruel dimensión y transgrediendo el límite tácito de lo representable. Jamás se había considerado un efecto destructivo de las armas nucleares en territorio europeo y la película, que mostraba el horror en un límite muy próximo a lo real, sería censurada por la BBC no pudiendo emitirse hasta veinte años después.

24. Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (Buenos Aires: Crítica), 230.

25. Domingo Andreu, *Descenso literario a los infiernos demográficos* (Barcelona: Anagrama, 2008).

26. En el contexto de los paisajes de la destrucción, véase la propuesta checa *The End of August at the Hotel Ozone* (Jan Schmidt, 1967), *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968), *2024: Apocalipsis nuclear* (L. Q. Jones, 1975) o *Callejón infernal* (Jack Smight, 1977).

27. Sontag, "La imaginación del desastre", 294.

28. Gorostiza realiza un recorrido cronológico a través de las diversas destrucciones de Londres aparecidas en las diversas películas de ficción, categorizándolas según su origen en distintos modos de destrucción. Véase: Jorge Gorostiza, "Londres en ruinas: Desde Soane hasta Hellgate", *La ventana indiscreta*, nº4 (October 2006):9-28.

29. Un contraste también presente en *La fuga de Logan* (Michael Anderson, 1976), que mostrará un Washington abandonado y marginal que aparece entre los intersticios de una naturaleza invasiva. Curiosamente, será esta última, redescubierta con un carácter nostálgico, como portadora de los valores de la libertad perdida. De nuevo aquí se establece una dialéctica entre la nueva ciudad, blanca, limpia y aséptica, contenida en una macrocúpula, heredera de la ideada por Buckminster Fuller en 1960 para cubrir Manhattan, que controla el clima y protege del exterior, y la ciudad tradicional que representa todo lo contrario, decadente y sucia, pero repleta de texturas y matices.

30. Mary McLeod, "La era de Reagan. Del posmoderno a la deconstrucción", *Arquitectura Viva*, nº 8 (October 1989): 7-19.

31. El proyecto *Italia Vostra. Salviamo i centri storici italiani* fue realizado por Superstudio en 1972, produciendo una serie de fotomontajes de monumentos florentinos inundados por el Arno.

32. Debord, *La sociedad del espectáculo*.

33. Vivian Sobchack, *Screening Space* (New Brunswick, New Jersey and London: Ungar Press, 1987), 246.

34. *Contaminación* (Cornel Wilde, 1970) incide en la contaminación de las ciudades (de nuevo Londres) y

automatización, a certain detachment from reality.

23. One of the most compelling cinematographic imaginings on this topic was possibly Peter Watkins's 1965 mockumentary *The War Game*, where he speculated with a nuclear attack on a small village in Kent County, showing destruction in its full and cruel dimension, and transgressing the unspoken limits of what was acceptable to show on screen. The destructive effects of nuclear weapons on European soil had never been addressed in film before, and the movie, which depicted horror with a crudeness very close to what it would look like in reality, was censored by the BBC, which prevented it from airing for 20 years.

24. Eric Hobsbawm, *The age of extremes* (New York: Vintage Books, 1994), 226.

25. Domingo Andreu, *Descenso literario a los infiernos demográficos* (Barcelona: Anagrama, 2008).

26. Within the context of the landscapes of destruction, see for instance, the Czech film *The End of August at the Hotel Ozone* (Jan Schmidt, 1967), as well as *Planet of the Apes* (Franklin J. Schaffner, 1968), *A Boy and his Dog* (L. Q. Jones, 1975), and *Damnation Alley* (Jack Smight, 1977), among many others.

27. Sontag, "The Imagination of Disaster", 42.

28. In "Londres en ruinas", Jorge Gorostiza traces a chronological itinerary through the several destructions of London depicted by different fiction films, categorizing them according to the different ways in which the city is destroyed. See: Jorge Gorostiza, "Londres en ruinas: Desde Soane hasta Hellgate", *La ventana indiscreta*, nº4 (October 2006):9-28.

29. This is a contrast that can also be found in *Logan's Run* (Michael Anderson, 1976), which shows Washington at its most abandoned and marginal, emerging from the cracks of an invasive nature. Curiously enough, it is the latter, rediscovered here in its nostalgic dimension, which will be the recipient of the values of the lost freedom. Again, here the film establishes the dialectical opposition of the new city and its traditional incarnation. The former, white, clean, and antiseptic, is a city covered by a gigantic dome, in line with the one conceived by Buckminster Fuller in 1960 to protect Manhattan from outer attacks and control its weather. The latter, on the contrary, is decadent and dirty, but also full with textures and nuances.

30. Mary McLeod, "Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism". *Assemblage*, nº 8 (February 1989): 22-59

31. The project *Italia Vostra. Salviamo i centri storici italiani* was designed by Superstudio in 1972. It consisted of a series of photomontages depicting some of Florence's monuments, flooded by the Arno.

32. Debord, *La Société du Spectacle*.

33. Vivian Sobchack, *Screening Space* (New Brunswick,

- su consecuente destrucción, lo que provoca un exilio por parte de un reducido grupo de personas en busca de un modo de vida diverso cuya meta será una fortificación aislada en mitad del paisaje como modelo de supervivencia.
35. La publicación en 1962 del libro *Silent Spring*, de Rachel Carson, en el que denunciaba los estragos ambientales originados por los contaminantes químicos tuvo una enorme difusión, iniciando así una campaña de concienciación que alimentaría los temores de una "lluvia radiactiva". Véase: Francescutti, *Historia del futuro*, 121.
36. Serán representadas tanto en clave contracultural, como en *Skidoo* (Otto Preminger, 1968), *El restaurante de Alicia* (Arthur Penn, 1969) o *Gas-s-s-s* (Roger Corman, 1970), como en un sentido distópico en el que la formación de pequeñas comunidades se debe tan sólo a una necesidad de supervivencia y autoprotección, como en Nueva York: año 2012 (Robert Clouse, 1975).
37. Richard Sennett, *El declive del hombre público* (Barcelona: Anagrama, 2011), 361.
38. Películas como *Los ángeles del infierno* (Roger Corman, 1966), *Buscando mi destino* (Dennis Hopper, 1969), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), *Walkabout* (Nicolas Roeg, 1971), *El valle* (Barbet Schroeder, 1972), *Alicia en las ciudades* (Wim Wenders, 1974) o *Im Lauf der Zeit* (Wenders, 1975) proponen una mirada hacia el paisaje no construido como escenario de una huida o simplemente de un viaje hacia la libertad, en el que el tránsito es un fin en sí mismo y en el que la propia naturaleza retoma un protagonismo perdido.
39. Alsayyad, *Cinematic Urbanism*, 33.
40. David Rivera, "Paraísos melancólicos. La utopía de los conjuntos megaestructurales", *Teatro Marittimo. Revista de Cine+Arquitectura*, nº1 (September 2011):67-99.
41. *Ibid.*, 89.
42. Cabezas Garrido, "La arquitectura en el cine de ciencia ficción".
43. Banham, *Megaestructuras*, 204.
44. La desfamiliarización en el cine de ciencia ficción ha sido un concepto estudiado por Sobchack, cuyo fin persigue incardinar una situación extraña en un elemento familiar de modo que no quede suspendida la credibilidad. Ver Vivian Carol Sobchack, *Screening Spaces* (New Jersey: Rutgers University Press, 1987): 87.
45. Susan Sontag, "La imaginación del desastre", 274-295. La autora examina diversas películas a partir de los años 50 incidiendo en su capacidad sensorial para evocar la muerte de las ciudades o la destrucción de la humanidad. Sontag detecta el factor de la deshumanización del hombre, del ser ausente de emociones en favor de un ser tecnocrático, como el motivo más fascinante de las propuestas de ciencia ficción.
46. En esa línea, se encuentra un antecedente en New Jersey and London: Ungar Press, 1987), 246.
34. *No Blade of Grass* (Cornel Wilde, 1970) deals again with the pollution of cities (again, focusing on London), and their subsequent destruction, which causes the exile of a small group who search for a different lifestyle. Their ultimate destination is a fortified settlement in the middle of a valley, as a proposed model for individual survival.
35. Rachel Carson's book *Silent Spring* (1962), where she denounced the environmental effects of chemical pesticides had a huge impact, originating a consciousness-raising campaign that would fuel the fear of "radioactive rain". See: Francescutti, *Historia del futuro*, 121.
36. This creation of smaller communities was depicted both as the result of a countercultural desire, in films such as *Skidoo* (Otto Preminger, 1968), *Alice's Restaurant* (Arthur Penn, 1969), or *Gas-s-s-s* (Roger Corman, 1970), and with a dystopian tint, in films where it responds to a basic search for survival and self-protection, such as *The Ultimate Warrior* (Robert Clouse, 1975).
37. Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (New York: Knopf. Distributed by Random House, 1977), 361.
38. Films such as *The Wild Angels* (Roger Corman, 1966), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), *Walkabout* (Nicolas Roeg, 1971), *La Vallée* (Barbet Schroeder, 1972), *Alice in den Städten* (Wim Wenders, 1974), and *Im Lauf der Zeit* (Wenders, 1975) glance at the non-built landscape as the stage for an escape, or a journey towards freedom where the trip is an end in itself, and nature recovers its lost prominence.
39. Alsayyad, *Cinematic Urbanism*, 33.
40. David Rivera, "Paraísos melancólicos. La utopía de los conjuntos megaestructurales", *Teatro Marittimo. Revista de Cine+Arquitectura*, nº1 (September 2011):67-99.
41. *Ibid.*, 89.
42. Cabezas Garrido, "La arquitectura en el cine de ciencia ficción".
43. Banham, *Megastructure*, 204.
44. Vivian Sobchack has studied the concept of defamiliarization in science fiction cinema, a technique whose goal is introducing a strange situation within a familiar situation so that suspension of disbelief is not broken. See Vivian Carol Sobchack, *Screening Space* (New Jersey: Rutgers University Press, 1987): 87.
45. See: Susan Sontag, "The Imagination of Disaster". Here, the author examines several films produced from the 1950s onwards, stressing their ability to evoke the death of cities or the destruction of mankind. Sontag singles mankind's dehumanization, its transformation in an emotionless, technocratic being, as the most fascinating motif of science-fictional narratives.
46. In this category, a precedent can be found in *The*

*El mundo, la carne y el diablo* (Ronald McDougall, 1959) en el que la historia transcurre en un Nueva York absolutamente devastado. Seguirán numerosas películas profundizando en esta visualidad de la desolación como en *El último hombre sobre la Tierra* (Sidney Salkow y Ubaldo Ragona, 1964) y su versión posterior en *El último hombre...vivo* (Boris Sagal, 1971), *Gass-s-s-s* (Roger Corman, 1970), *Nueva York, año 2012* (Robert Clouse, 1975) o *Zombi* (George A. Romero, 1978).

47. Basada en la fábula pro-control de la natalidad *Make Room! Make Room!* (1966) de Harry Harrison.

*World, the Flesh and the Devil* (Ronald McDougall, 1959), where the story takes place in a completely devastated New York. Many other films would keep deepening in this visualization of devastation, such as *The Last Man on Earth* (Sidney Salkow and Ubaldo Ragona, 1964) and its remake, *The Omega Man* (Boris Sagal, 1971), the aforementioned *Gass-s-s-s* and *The Ultimate Warrior, or Dawn of the Dead* (George A. Romero, 1978).

47. Based on Harry Harrison's pro-birth control fable *Make Room! Make Room!* (1966).

### Procedencia de las ilustraciones

Fig.01. "El presidente." Barry Shear, 1968. Distribuida por American International Pictures, USA

Fig.02. "Doctor Who y los Daleks." Gordon Flemyng, 1966. Distribuida por Amicus Productions, Reino Unido.

Fig.03. "La sala de estar con cama." Richard Lester, 1969. Distribuida por United Artists, Reino Unido.

Fig.04. "Walkabout." Nicolas Roeg, 1970. Distribuida por 20th Century Fox, Reino Unido & Australia.

Fig.05. "La naranja mecánica." Stanley Kubrick, 1971. Distribuida por Warner Bros. Pictures & Columbia-Warner distributor, USA & Reino Unido.

Fig.06. "El último hombre...vivo." Boris Sagal, 1971. Distribuida por Warner Bros. Pictures, USA.

Fig.07. "Cuando el destino nos alcance." Richard Fleischer, 1973. Distribuida por Metro-Goldwyn-Mayers, USA.

Créditos fotográficos: Todas las imágenes provienen de capturas de fotogramas de las películas mencionadas.

### Source of the illustrations

Fig.01. "Wild in the Streets." Barry Shear, 1968. Distributed by American International Pictures, USA

Fig.02. "Daleks – Invasion Earth: 2150 A.D." Gordon Flemyng, 1966. Distributed by Amicus Productions, United Kingdom.

Fig.03. "The Bed Sitting Room." Richard Lester, 1969. Distributed by United Artists, United Kingdom.

Fig.04. "Walkabout." Nicolas Roeg, 1970. Distributed by 20th Century Fox, United Kingdom & Australia.

Fig.05. "A Clockwork Orange." Stanley Kubrick, 1971. Distributed by Warner Bros. Pictures & Columbia-Warner distributor, USA & United Kingdom.

Fig.06. "The Omega Man." Boris Sagal, 1971. Distributed by Warner Bros. Pictures, USA.

Fig.07. "Soylent Green." Richard Fleischer, 1973. Distributed by Metro-Goldwyn-Mayer, USA.

Photographic credits: All images are screen captures of the aforementioned films.

### **Sobre los autores**

Ignacio Gravalos Lacambra  
Profesor Asociado, Proyectos Arquitectónicos,  
Universidad de San Jorge, Zaragoza.

Luis Miguel Lus Arana  
Profesor Ayudante Doctor, Composición  
Arquitectónica, Universidad de Zaragoza.

Lucía C. Pérez-Moreno  
Profesora Contratada Doctora, Composición  
Arquitectónica, Universidad de Zaragoza.

ignacio@gravalosdimonte.com  
koldolus@unizar.es  
lcperez@unizar.es

### **About the authors**

Ignacio Gravalos Lacambra  
Associated Professor, Architectural Design,  
Universidad de San Jorge, Zaragoza

Luis Miguel Lus Arana  
Lecturer, History and Theory of Architecture Area,  
Universidad de Zaragoza.

Lucía C. Pérez-Moreno  
Senior Lecturer, History and Theory of Architecture  
Area, Universidad de Zaragoza.

ignacio@gravalosdimonte.com  
koldolus@unizar.es  
lcperez@unizar.es