

La imagen cinematográfica de la ciudad en transformación. Bilbao, espacio de comunicación y reconstrucción urbana

(Cinematic images of the city in transformation. Bilbao, communication space and urban reconstruction)

Lorente Bilbao, José I.¹; Antolín Iria, José E.²;
Fernández Sobrado, José M.³
Univ. del País Vasco (UPV/EHU). Bº Sarriena, s/n. 48940 Leioa
eneko.lorente@ehu.es¹; joseenrique.antolin@ehu.es²; josemanuel.fernandez@ehu.es³

BIBLID [1137-4438 (2013, 8; 125-150]

Recep.: 19.07.2013
Acep.: 21.12.2013

Este trabajo aborda una indagación de la forma visual de la ciudad resultante de la transformación urbana y de su lectura cinematográfica en términos de cohesión social y participación ciudadana, tomando como referentes tres momentos de la creación documental vasca sobre la temática común de la ciudad, con Bilbao como objeto de la representación fílmica.

Palabras Clave: Cine. Ciudad. Comunicación. Regeneración urbana. Ciudadanía.

Hiri-eraldatzetik eta bere irakurketa zinematografikotik –kohesio sozial eta hiritar parte hartze gisa ulertua– ondorioztatutako hiriaren ikus-formaren ikerketari ekiten dio lan honek; hain zuzen ere, Bilbo film irudikapenaren objektu izanik, hiriaren gai komunari buruzko euskal sorkuntza dokumentalaren hiru une erreferente bezala hartuta.

Giltza-Hitzak: Zinema. Hiria. Komunikazioa. Hiri-birsortzea. Hiritartasuna.

Cet article propose une analyse de la forme visuelle de la ville dans le processus de transformation urbaine et sa lecture cinématographique en matière de cohésion sociale et de la participation citoyenne. A cet effet, l'analyse prend comme référence trois moments de la création documentaire Basque sur le thème commun de la ville, avec Bilbao comme objet de représentation cinématographique.

Mots-Clés : Filme. Ville. Communication. Régénération urbaine. Citoyenneté.

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo del pasado siglo, las metrópolis europeas inmersas en procesos de industrialización sufrieron profundos procesos de transformación de su configuración urbana y del horizonte de significados atribuidos a la ciudad. Los procesos migratorios y las crecientes necesidades de infraestructuras y equipamientos urbanos, la destrucción causada por las guerras y su posterior reconstrucción, la crisis del modelo de desarrollo, la globalización y los procesos de desindustrialización han sumido a la ciudad en intensos procesos de cambio e incertidumbre, los cuales han tenido su correlato en la imagen y en el significado de la ciudad y de la condición ciudadana.

La ciudad, además de su dimensión urbana y construida, es un espacio de relación con la alteridad y de negociación intersubjetiva de significados, a través de los cuales el sujeto urbano se perfila como ciudadano. Por esta razón, ser ciudadano no consiste únicamente en habitar el espacio urbano, sino también en reconocer en el derecho a la ciudad¹ la competencia y capacidad para actuar en ella y para gestionar el encuentro con los demás.

La ciudad moderna, resultante de la revolución industrial, inscribió este programa en sus tramas y configuraciones a través del planeamiento urbano, proporcionándole un carácter textual, legible, de tal forma que sus usos y funciones fueran inteligibles y susceptibles de diversas atribuciones de sentido como experiencia urbana. A este objetivo contribuyeron diferentes dispositivos comunicativos y de expresión del pensamiento urbano, desde la arquitectura y el urbanismo hasta el cine o la artes plásticas y visuales.

El cine ha acompañado este proceso de transformación urbana comprometiéndose el propio dispositivo fílmico en la exploración del cambio incesante de las ciudades y haciendo del mismo su objeto privilegiado de representación. El cine ha explorado la escena urbana, sus configuraciones espaciales y temporales, ejerciendo un intenso trabajo de reescritura de sus tramas y de su memoria, como si de un inmenso palimpsesto se tratara. Y ha indagado también las formas de intervención en esos espacios por parte del sujeto urbano, actualizando en cada filme una mirada, un modo específico de observar y de apreciar el encuentro siempre cambiante entre el pensamiento urbano y la forma fílmica.

Como resultado de esta intimidad con la transformación urbana, el dispositivo fílmico ha contribuido a la construcción del régimen de visibilidad de la ciudad, en ocasiones solidario con el pensamiento urbano que daba forma a la ciudad construida, en ocasiones confrontándolo y extrañando sus realizaciones. Pero tanto en un caso como en otro, el cine ha contribuido a la legibilidad de la ciudad, ha proyectado un texto a través del cual el espectador ha ensayado las diversas lecturas de la complejidad en la ciudad moderna.

1. LEFEBVRE, Henry. *El derecho a la ciudad*. 1ª ed. Barcelona: Península, 1969.

Sin embargo, tras la crisis estructural de los años setenta, muchas ciudades industriales en declive acometieron profundas transformaciones del programa urbano, las cuales afectaron por igual tanto a su forma construida, como a su percepción y significado. Si el programa urbano moderno aspiraba al sentido global, integrador y cohesionador de la complejidad, el resultante de la última regeneración urbana se presenta fragmentario y disperso, inmerso en la deriva propiciada por la idea de "oportunidad" en torno a la cual se ha construido la nueva ciudad.

2. LA TRANSFORMACIÓN Y REGENERACIÓN URBANA

El criterio de oportunidad ha orientado la estrategia dominante en los procesos de revitalización urbana, privilegiando el enfoque económico y de mercado en detrimento de otras formas más integradoras de afrontar la complejidad de los problemas urbanos. Así, en tanto que el criterio de oportunidad resultaba pertinente para la puesta en valor de la ciudad en el mercado global de ciudades, con el fin de alcanzar liderazgo y atraer recursos, los efectos de la planificación urbana resultante ha sido la fragmentación del espacio urbano y social. Como han puesto de relieve diversos estudios del ámbito tanto internacional², como nacional³ y local⁴, la búsqueda e identificación de oportunidades ha fragmentado el proyecto urbano en un mosaico diferenciado de espacios en los que se han focalizado las intervenciones urbanísticas, pero no con el propósito de una mayor cohesión y articulación social, sino con el objetivo de que determinados lotes o paquetes urbanos alcancen visibilidad y relevancia en la escena internacional, en concurrencia con otras ofertas urbanas, pero con el consiguiente menoscabo de otros espacios menos favorecidos. De esta forma, pese a que los procesos de regeneración urbana han contribuido, por lo general, a la mejora de los espacios y equipamientos urbanos, el proceso de mejora no ha seguido velocidades semejantes ni ha respondido a las necesidades, a menudo acuciantes, de las diferentes zonas de la ciudad.

De forma sintomática, la fractura del territorio urbano y del proyecto de cohesión social sobre el que se asentaba el principio de derecho a la ciudad y el planeamiento urbano clásico, se ha visto así mismo reflejada y retroalimentada por la fractura en lo simbólico, apreciable tanto en el texto urbano, en sus arquitecturas, tramas y espacios públicos, como en las narrativas que se han ocupado de la comunicación del proyecto regenerador. Ambas fracturas,

2. SASSEN, Saskia. "Novel Spatial Formats For Urban Inclusion. Megaregions and Global Cities", En: *Urban Planning Overseas*, nº 2, 2011. Ontario: Oriprobe Information Services; pp. 34-43.

3. BORJA, Jordi; MUXÍ, Zaida (eds.) *Urbanismo en el siglo XXI, Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*. 1ª ed. Barcelona: Ediciones UPC-Arquitecta, 2004.

4. LORENTE BILBAO, José I.; ANTOLÍN IRIA, José E.; FERNÁNDEZ SOBRADO, José M. "The image of Urban Regeneration Concerning Bilbao: The City as Narrative and Experience", *ZER Revista de Estudios de Comunicación*, Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2007; pp. 141-166.

urbanística y simbólica, han afectado profundamente a la idea de ciudadanía y a la práctica y participación ciudadanas en la gestión de los procesos de rehabilitación. Así, mientras que el principio de oportunidad ponía en manos de la racionalidad técnica (economía y finanzas, urbanismo y marketing urbano) la conducción de ese proceso, su gestión democrática y los valores asociados a la ciudad eran puestos al servicio de la primera, en detrimento de la deliberación pública de las diferentes formas de pensar y de habitar la ciudad.

El desplazamiento del espacio político y participativo a favor de la razón técnica ha producido un ciudadano con capacidad para apreciar y reconocer las nuevas realizaciones urbanas y el horizonte global de referencias en el que se inscriben. Este nuevo sujeto urbano se configura como una mirada competente para recorrer los espacios regenerados, identificando sus arquitecturas y las realizaciones que han transformado los espacios industriales obsoletos, sus autores, estilos y tecnologías. También se le reconoce la competencia para valorar la inscripción de todas estas realizaciones en el marco de realizaciones urbanas de carácter internacional, homologando la propia ciudad con el palmarés de ciudades que han alcanzado el reconocimiento y liderazgo en los circuitos económicos, tecnológicos y culturales. Pero este nuevo *flâneur* urbano configura también como un mero punto de vista móvil, disponible para la fruición de las imágenes de la nueva ciudad y dispuesto también para apreciar la novedad, lo que asalta su atención fluctuante y moviediza, pero a costa de renunciar a la continuidad, a la permanencia, a la sociabilidad en esos espacios que en el momento que se trata de ejercer en ellos otros usos, se tornan extraños, inhóspitos y exclusivos. Esta es la paradójica condición del ciudadano en el espacio urbano regenerado⁵. Al tiempo que es invitado insistentemente al consumo visual de la ciudad, resulta preventivamente relegado a la figura de mero observador del espectáculo urbano, capaz de dejarse sorprender aquiescentemente el programa visual de la nueva ciudad pero despojado, a través del mismo gesto, de la capacidad y de la competencia para participar en su gestión y desarrollo a favor de otro sujeto que se arroga la capacidad de planificar, de imaginar y proyectar la ciudad en términos de una racionalidad técnica, aparentemente exenta de política. La ciudad que es preciso hacer, la ciudad de la oportunidad, la ciudad cuyo programa busca su realización en otro lugar, en la escena internacional de los espectáculos urbanos, es una ciudad sin territorio y una ciudad en la que se ha impuesto el consenso sobre la tabla rasa de una ciudad obsoleta, sin texto y sin memoria.

Algunos de los síntomas insidiosos de este programa urbano pueden apreciarse en la práctica desaparición del patrimonio industrial y arquitectónico en los espacios regenerados, equivalente al borrado sistemático de la memoria del pasado siglo o su veladura y reificación en términos de vestigio ornamental de las nuevas escenografías arquitectónicas. Otro tanto puede apreciarse en lo que respecta al programa ciudadano de esos espacios de los que han desaparecido otros usos y funciones que no sean los relativos al tránsito y al consumo

5. SOJA, Edward. "Writing the city spatially", En: *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action* Vol. 7, nº3, London: University of London, 2003; pp. 269-280.

visual. Incluso los equipamientos culturales que podrían servir a la inscripción en el espacio público de nuevos usos ciudadanos, se ven afectados por ese proyecto visual que los emplaza como objetos de reconocimiento y contemplación, pero carentes del impulso necesario para generar nuevas lecturas, acaso disensuales y usos alternativos de la ciudad.

La ciudad en proceso de regeneración se configuraba así como una estrategia destinada a paliar la percepción y efectos de estas fracturas y derivas tecnocráticas en la gestión de la ciudad, de tal forma que los propios agentes responsables del impulso regenerador, por lo general consorcios de carácter público-privado animados por el modelo del emprendimiento constructor, financiero y mercantil, diseñaron una imagen de la ciudad en reconstrucción que trataba de convocar, bajo una misma mirada, tanto al visitante como al ciudadano, a la vez que se gestionaban desde ese mismo dispositivo comunicativo, las tensiones y conflictos asociados al proceso revitalizador. Desde esta perspectiva, la construcción tanto urbana como simbólica de la nueva ciudad respondía al doble cometido de producir un imaginario urbano con capacidad disuasoria tanto en el exterior, en el mercado de ciudades frente a otros competidores, como interior, en el propio espacio ciudadano, donde la fractura económica y social amenazaban le reconocimiento y la adhesión al nuevo proyecto urbano.

3. COHESIÓN, SEGREGACIÓN, FRAGMENTACIÓN URBANA Y VISIBILIDAD

La segregación es un fenómeno espacial resultante de la combinación de desigualdad social y diferenciación del espacio urbano⁶ la cual, pese a ser susceptible de manifestaciones diversas, frecuentemente se presenta como un reparto desigual del asentamiento de los grupos sociales en zonas determinadas del espacio urbano. Y pese a que la diferenciación de esos espacios y hábitats no conlleva necesariamente separaciones radicales y permanentes, debido a que existen zonas de transición, a medida que se acrecienta la distancia social se aprecia una mayor tendencia en los colectivos sociales a permanecer en su espacio y a hacerlo durante más tiempo que cuando se trata de colectivos y espacios urbanos más próximos. Esta tendencia y la persistencia de los factores que la propician son un obstáculo para la cohesión e integración social, así como para la realización del proyecto ciudadano entendido como encuentro con la diferencia y la alteridad⁷.

La pregnancia de este fenómeno es apreciable tras la crisis de las concepciones holísticas, históricas y lineales de la ciudad, características de los metarrelatos legitimadores de la modernidad, y muy especialmente, como resultado

6. LEAL MALDONADO, Jesús. "Segregación social y mercados de vivienda en las grandes ciudades". En: *Revista Española de Sociología*, nº2. Madrid: Federación Española de Sociología, 2002; pp. 57-76.

7. LANDOWSKI, Eric. *Presencias del Otro. Ensayos de socio-semiótica*. 1ª ed. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2007.

de la imposición de visiones desreguladas y fragmentarias para el abordaje de la complejidad y la heterogeneidad de las cuestiones urbanas⁸. Pero estas fracturas socio-espaciales no solo tienen su expresión en la distribución de las personas por el territorio urbano, sino que se reflejan también en el imaginario urbano y en el modo en que los ciudadanos atribuyen significado a la ciudad y a su experiencia en ella.

Desde una perspectiva comunicativa, estos imaginarios se configuran como constructos textuales, presentan una dimensión discursiva, a través de la cual se gestiona la percepción de la ciudad y las expectativas de acción y de participación en la misma. Así, de la misma forma que un determinado barrio o arrabal tiene “mala imagen” y se regula a través de ella la expectativa y la experiencia del mismo, como espacio peligroso, inquietante u objeto de prevención, otras zonas de la ciudad se presentan ante el ciudadano como espacios animados por la imagen de la oportunidad, de ocio, de negocio o de realización de las más diversas expectativas puestas en ellas, en torno a las cuales se construye un modelo de espectador que convoca tanto al residente como al visitante o transeúnte. Esta imagen diferenciada de unas y otras zonas de la ciudad tuvo su primera formulación en la contraposición del centro –histórico, comercial o financiero– y las periferias –aparentemente carentes de historia, de interés y de valor–, meros lugares de tránsito frente a la permanencia y densidad del centro. Pero, tras las sucesivas reconstrucciones urbanas y el desarrollo del transporte y la movilidad, algunos de estos arrabales y periferias comienzan a ser susceptibles de interés y valor para colectivos emergentes (profesionales, pequeñas empresas y comercios) que buscan espacios de oportunidad, dando lugar a procesos de *gentrificación*, una suerte de colonización de un espacio urbano por parte de las clases acomodadas que termina desplazando a los colectivos residentes.

Estos movimientos en el espacio urbano están asociados a cambios en el imaginario. Al igual que en otras ciudades, buena parte de las intervenciones en Bilbao, reales o meramente proyectadas sobre algunas zonas deterioradas de la ciudad, se han presentado asociadas a renovados imaginarios (Isozaki Atea, el *balcón* de Miribilla o el renovado *waterfront* de Abandoibarra), cuando no han sido directamente vinculadas a otros referentes urbanos, conocidos y compartidos, como los nuevos *Manhattan* (Zorrozaurre), *Montmartre* (Bilbao la Vieja) o la *Piazza di Spagna* (Uribitarte) locales.

Pero más allá de su pretendida dimensión referencial, esas imágenes de la ciudad son artefactos comunicativos con capacidad para movilizar su sentido, movilizando a su vez la percepción y construcción del mundo imaginado y a sus participantes. Las imágenes asociadas a los espacios segregados resultantes de la última regeneración urbana ponen en escena espacios privilegiados para la performance social, allí donde los sujetos están llamados a desarrollar ciertas formas de acción y de participación, poniendo en práctica las competencias

8. GARCÍA-VÁZQUEZ, Carlos. Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

que les son reconocidas o por el contrario, inhibiendo aquellas que les son proscritas. De esta forma, el programa urbano de los espacios regenerados y las imágenes de modernidad que se les proyectan invitan al paseo ocioso y a la admiración, transformando al ciudadano en observador privilegiado de las realizaciones e hitos arquitectónicos que los jalonan, al tiempo que advierten al paseante de la transitoriedad de su presencia y de la inconveniencia de cualquier otro tipo de actuación que no sea la fruición visual de los objetos que se le presentan. No hay nada en estos espacios diáfanos que anime a cobijarse en ellos, a presentarse sin cierta corrección formal, a menos que la circunstancia autorice un cambio de rol en el espectáculo social dispuesto para que allí acontezca (noches blancas, conciertos temáticos, carnavales y fiestas urbanas).

Así, mientras que el programa urbano discrimina espacios y el acceso ciudadano a los mismos, la visibilidad estructura las relaciones sociales en los nuevos espacios públicos⁹, diferenciando entre quien tiene la capacidad de escenificar roles apropiados para la dramaturgia pública y entre quienes carecen de las aptitudes necesarias para garantizarse el anonimato señalándose, a su pesar, como identidades problemáticas para ese espacio. Una de las funciones del nuevo urbanismo, incluso del urbanismo a pequeña escala practicado por la arquitectura regeneradora consiste precisamente en inscribir en el espacio esos juegos de la mirada a través de los cuales se regula y pauta la tensión y el riesgo implícitos en el encuentro con los demás. Resulta así que el espacio público no es solo el proscenio de la puesta en escena de la diferencia, sino también de las desigualdades¹⁰, un programa urbano cuya dramaturgia está destinada a contener la pobreza, la marginación y la desigualdad bajo la apariencia de una convivencia cívica institucionalizada que afecta a todos los que están allí, a la vista. Roland Barthes, en sus escritos sobre el teatro de Brecht y a propósito de su lectura de la dramaturgia del *gestus* social, refería una escena callejera de la que afirmaba haber sido espectador: “en verano, la gran playa de Tánger está muy vigilada; está prohibido quitarse la ropa, no por pudor sino más bien para obligar a los bañistas a utilizar las cabinas de pago, o lo que es lo mismo, para que los pobres no puedan tener acceso a la playa”¹¹. Esta visualidad normalizada proyecta y es a la vez el resultado de un orden social que regula el encuentro con el otro, con el “pobre”, con el extraño o el “desigual” a quien, si bien no se le niega explícitamente el acceso, se encuentra de hecho con diferentes formas de interdicción para tomar parte en el espectáculo público.

La exposición pública regulada no se distribuye de forma homogénea entre todos los participantes debido a que las desigualdades entre ciudadanos están inscritas en los espacios que ocupan. Hay una correspondencia estructural

9. INNERARITY GRAU, Daniel. *El nuevo espacio público*. 1ª ed. Madrid: Espasa, 2006; 96 p.

10. DELGADO RUIZ, Manuel. *El espacio público como ideología*. 1ª ed. Madrid: Catarata, 2011; 57 p.

11. BARTHES, Roland. *Escritos sobre el teatro*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 2009; 370 p.

entre la disposición física de las cosas en el orden espacial y las prácticas políticas asociadas a las relaciones entre el espacio construido y el espacio cívico. Por esta razón, el ambiente urbano es la expresión de cierto orden social, al tiempo que constituye, en buena medida, una estrategia de comunicación de la organización social, política y cultural de la ciudadanía.

4. LA CIUDAD COMO ESPACIO DE COMUNICACIÓN

La comunicación, en la perspectiva que aquí nos ocupa, es una forma de poner en movimiento la significación. Frente a la idea clásica de comunicación, en el paradigma informacional, entendida como un transvase de mensajes entre los dos polos del circuito comunicativo, la preocupación por la circulación del sentido inscrita en la relación comunicativa ha centrado la atención en el análisis del discurso en tanto que práctica, a través de la cual el hablante se hace cargo de las potencialidades de la lengua o de otros códigos expresivos, disponiendo estratégicamente el proceso de generación de la significación y su dinámica en relación con el interlocutor.

La disposición estratégica del discurso y su movilización, referida a la competencia de una figura o modelo de interlocutor, desborda la idea de la comunicación como mero intercambio y codificación/decodificación de mensajes, planteando la cuestión del sentido y de su circulación como un aspecto central de la indagación de los procesos comunicativos.

La comunicación puede ser entendida como “un retazo formal de la materia, de la expresión y del contenido, que produce una sustancia, de la expresión y del contenido”¹², por lo que cabe advertir que no hay categorías, ni partes de significado antes de la comunicación, las cuales se combinarían de una determinada forma después, en el momento de la comunicación. Llamamos comunicación precisamente al modo singular de producir el encuentro entre una forma de la expresión y una forma del contenido, lo que en nuestro caso, por lo que respecta a la ciudad como texto urbano, representa el encuentro entre una forma de construir la ciudad y una forma de pensar su cometido. Así, hacer la ciudad, construirla, implica también proporcionarle sentido y hacer que ese sentido circule a través de las más diversas prácticas discursivas y comunicativas.

Pero además, las imágenes y representaciones urbanas, entre ellas la cinematográfica, en tanto que discursos destinados a movilizar las atribuciones de sentido a la experiencia urbana, inscriben un proyecto de sujeto con el que el texto fílmico se dispone a dialogar, construyendo a su vez una figura de interlocutor, de espectador y de ciudadano, dotados de competencias para la acción en ese cronotopo, la configuración espacial y temporal desplegada por el texto fílmico, como escenario privilegiado para las performances ciudadanas.

12. HJELMSLEV, Louis. *Prolegómenos de una teoría del lenguaje*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1974; 79 p.

El análisis de los filmes que toman por objeto la representación de la ciudad en proceso de cambio tiene como misión observar cómo se transforma el sentido en significación y cómo ese significado fluye intersubjetivamente entre nosotros.

Este enfoque de la comunicación permite advertir el modo en que el cine se hace cargo de una determinada formación discursiva¹³, variable a lo largo del tiempo y de las diversas transformaciones urbanas, entendida como la relación de una forma de la expresión, la forma en que la ciudad es representada por el filme, con una determinada forma del contenido, esto es, cierta forma de entender y pensar lo urbano, la ciudadanía y el encuentro con la alteridad, con el extraño, con la diferencia, como cuestión sustancial del sentido de la ciudad. Se trata, en consecuencia, de pensar la ciudad como un objeto, lugar de encuentro organizado de formas y de sustancias, de alguna manera preformadas¹⁴.

El cine recrea ese encuentro en cada proyecto de representación urbana, reconstruyendo la ciudad con sus propios materiales e inscribiendo en ellos el pensamiento fílmico, una determinada forma de entender y de hacer cine, en relación con la ciudad. Pero el cine, al igual que otras artes expresivas y narrativas genera una segunda inscripción, la de las huellas del trabajo que ha generado la representación fílmica de la ciudad y la estrategia a través de la cual se dispone a dialogar con el espectador. De esta forma, el cine de propósito documental pone en escena, antes que ciudad alguna, un proyecto discursivo, una estrategia específica de la representación, la cual se hará cargo, en un segundo momento de ese mismo proceso, del encuentro entre la forma urbana y la forma particular del pensamiento que la ha engendrado.

El cine documental reconstruye la ciudad en términos de documento, memoria y verosímil como estrategia destinada a hacer-ver y a la vez hacer-creer acerca de la veracidad del objeto de la representación. Las ciudades objeto de la mirada documental tienen ese doble carácter de ciudades reconstruidas para el espectáculo verosímil de lo urbano y de ciudades habitables, en tanto que espacio dispuesto para interpelar significativamente a su interlocutor. Si lo real tiene un carácter "insólito, único, singular, idiota e insignificante [...] indiferente a las significaciones que los hombres le atribuyen"¹⁵, el cine documental busca la inscripción discursiva de lo real, la elaboración de una representación basada en la confianza en la realidad empírica, en cierta ontología de la imagen cinematográfica¹⁶, pero tras la cual se esconde un vasto territorio ideológico, simbólico e imaginario que refuta la idea de que lo real se ofrece como algo dado, como el mundo hablando por sí mismo.

13. FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. 1ª ed. Madrid: Siglo XXI, 1998; pp. 50-65.

14. FABBRI, Paolo. *El giro semiótico. Los conceptos del signo a lo largo de la historia*. 1ª ed. Barcelona: Gedisa, 2004; 41 p.

15. ROSSET, Clément. *Lo real. Tratado de la idiotez*. 1ª ed. Valencia: Pretextos, 2004.

16. BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. 1ª ed. Madrid: Rialp, 2008; 23 p.

Lo real preformado, la realidad urbana que hacemos nuestra como ciudad requiere “tomar en consideración las condiciones bajo las cuales aquélla se ha ido construyendo históricamente”¹⁷. El cine denominado documental se caracteriza por un primer procedimiento, de carácter realista, asociado al carácter mostrativo de los enunciados cinematográficos que, negando la distancia referencial entre la imagen y el mundo en base a su aparente isomorfismo crean un “efecto de realidad”¹⁸. Este efecto de realidad produce un desplazamiento de la forma del contenido, precisamente la forma que adquiere el imaginario y pensamiento urbano, a favor de una supuesta a la vez que utópica alusión directa a la ciudad empírica, construida, que constituiría su referente.

La operación de naturalización por la que la imagen realista parece “tocar” su objeto, la urbe física, se ve complementada con un segundo procedimiento, de carácter discursivo, por el cual se dispone ese desplazamiento en términos de estrategia interlocutiva y pragmática, quedando implicados los aspectos ideológicos y éticos asociados a la forma del pensamiento urbano asumido consciente o inadvertidamente por el filme.

El cine documental es una práctica fílmica adscrita a los denominados “discursos de sobriedad”, compuestos en torno una serie de reglas o normas de género¹⁹ referidas convencionalmente al tratamiento verosímil del contenido²⁰ que, si bien pueden dar lugar a diversas estrategias y modalidades²¹, al tiempo que lo identifican y caracterizan, censuran y coartan sus posibilidades expresivas²². Las películas documentales operan sobre esa doble tensión: la que trata de dar a ver el mundo y la ciudad como un objeto evidente, capaz de expresarse por sí mismo, en virtud de la pretendida sobriedad referencial y paralelamente, la que trata de cegar y ocultar el imaginario a través del cual el cine documental representa la ciudad, bajo la convención discursiva de la verosimilitud y la transparencia. La ciudad representada por el cine documental participa de este doble gesto, a través del cual la ciudad en tanto que es exhibida, esconde y naturaliza las condiciones éticas y políticas del pensamiento que la ha erigido como imaginario fílmico.

17. MONTERDE LOZOYA, José E. “Realidad, realismo y documental en el cine español”. En: CATALÁ, Josep M., CERDÁN, Josetxo, TORREIRO, Casimiro. *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, 1ª ed. Madrid: Ocho y Medio, 2001; pp. 15-27.

18. BARTHES, Roland. “El efecto de realidad”, En: *Lo verosímil*. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. 1972; pp. 95-101.

19. ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*, 1ª ed. Barcelona: Paidós, 2000; 130 p.

20. TODOROV, Tzvetan. “Lo verosímil que no se podría evitar”. En: *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. 1968; pp. 175-178.

21. NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 2004.

22. METZ, Christian. “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?”. En: *Lo verosímil*. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. 1968; pp. 17-30.

Por todo ello, en el contexto de la actual crisis estructural, el objeto de este trabajo consiste en indagar el modo en que las narrativas fílmicas e imaginarios vinculados a la regeneración urbana han orientado su sentido, incidiendo de forma variable en los procesos de cohesión social y en la participación ciudadana en la definición y práctica de la nueva ciudad. El filme actualiza el encuentro de una forma expresiva, la fílmica, y de un imaginario, la ideología o red de valores institucionalizados e intersubjetivamente compartidos acerca de lo que una sociedad, un colectivo o un determinado sujeto social considera qué es una ciudad y busca compartirlo con otro sujeto, así mismo socialmente construido, que denominamos espectador. Este encuentro cambiante y particularizado en cada filme aleja la idea del cine como representación de la ciudad como objeto dado, la cual constituiría su referente y condición de verosimilitud, para adentrarse en el análisis del modo en que el filme representa un proyecto de ciudad, un imaginario, una forma de construir en lo simbólico, al mismo tiempo lo urbano y lo ciudadano.

Y ese encuentro cambiante entre una forma particular de manipular los materiales expresivos de la imagen y del montaje cinematográfico y el imaginario urbano, ha producido diversas miradas sobre la ciudad. Así, el primer cine y las vanguardias artísticas (futurismo, dadaísmo, constructivismo, surrealismo) al tiempo que pusieron en escena la ideología del proyecto moderno, confrontaron el elogio de las nuevas metrópolis con la sospecha de la ciudad dual, bajo la forma de una urbe escindida, a la vez tecnificada e inhumana, plagada de máquinas, grandes rascacielos, tráfico y movimiento pero sumida en profundas sombras, desigualdades y espacios inquietantes, como subsuelos, suburbios y solares baldíos. Tras las utopías urbanas de entreguerras, la segunda contienda mundial produjo una mirada desolada de las ciudades europeas destruidas y de la ruina tanto urbana como moral (*Europa*, 51, Roberto Rosellini, 1952). Las distopías urbanas posbélicas y los nuevos realismos tuvieron su continuidad en el cine de la modernidad de los años sesenta y setenta que advertían en las ciudades reconstruidas la forma fría y el brillo de los espacios creados *ex novo* (*Play Time*, Jacques Tati, 1967), carentes de historia, de memoria y de un tejido social que los dotara de sentido ciudadano. Los realizadores de las nuevas olas cinematográficas toman la ciudad como un espacio ambivalente (*París vu par...*, Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean Daniel Pollet, Eric Rohmer, Jean Rouch, 1965) en el que al tiempo que se realizan en ella formas inéditas de apropiación ciudadana y de realización del nuevo sujeto urbano, se presenta como una estructura laberíntica y hojaldrada, un espacio de derivas, pérdidas y erráticas deambulaciones en el que los encuentros casuales, azarosos y frecuentemente traumáticos abren grietas en la experiencia urbana por las que se cuele el pasado negado, reprimido o colapsado. Este cine que ha renunciado a la globalidad del relato, a la imposición de una dramaturgia coherente y lógicamente articulada de la experiencia urbana se proyecta sobre las nuevas fracturas y dispersiones del programa urbano de la crisis estructural de los años setenta. El cine de la denominada postmodernidad pone en escena a través de la fragmentación y dispersión de su forma expresiva, la fractura y disgregación del imaginario urbano en crisis.

En la actualidad, el cine que ha tomado a su cargo la representación de la ciudad inmersa en procesos de regeneración urbana, lo ha hecho ejerciendo una mirada sobre las nuevas construcciones y realizaciones arquitectónicas, pero a costa de difuminar tras su imagen institucionalizada, aquella resultante del marketing urbano y del diseño estratégico de ciudades, la intensa fragmentación y diferenciación social eclipsada por el afán regenerador.

5. LA REPRESENTACIÓN FÍLMICA DE LA CIUDAD EN TRANSFORMACIÓN

El cine ha dado cuenta de las convulsiones y transformaciones de las ciudades occidentales, desde su nacimiento, en las postrimerías del siglo XIX. El cinematógrafo finisecular no era solo un aparato dispuesto para el registro de imágenes en movimiento, sino que participaba plenamente en la visualidad impresionista de la época, interesada por la captación sensible, expresiva y documentada del mundo en proceso de cambio y transformación. De la misma forma que los pintores impresionistas salieron al mundo para captar ese proceso en la naturaleza a través del cambio de la luz, de los fenómenos naturales o sociales, el cinematógrafo sale al mundo con el mismo propósito de captación del proceso de transformación de las metrópolis europeas.

Con todo, es preciso advertir que no se trata del registro de los cambios, del producto de las transformaciones una vez acaecidas, sino de un interés incesantemente renovado de documentar el proceso mismo de cambio, en su duración. El giro manual de la manivela del cinematógrafo implica que el ojo, la mano y la duración del rollo de película se acompañen a la duración de ese proceso, implicando en esa misma operación el registro de un movimiento y de un tiempo propios de la representación fílmica.

Pero ya desde las primeras películas de los hermanos Lumière se aprecia la necesidad de inscribir todo ello en una estructura narrativa, en un nuevo proceso preformado por la experiencia del espectador de otros relatos, cuyo desarrollo reclama un inicio, un desarrollo y un desenlace. Esta dramaturgia se impone al registro del mundo en su duración, reconfigurándolo con el propósito de hacerlo legible e inteligible, orientándolo en un determinado sentido.

El registro fílmico de la ciudad en transformación participa plenamente de esta dramaturgia, ya sea como el objeto privilegiado del espectáculo urbano, ya sea como sujeto que se da a ver a través de ese espectáculo. Los primeros filmes exploran insistentemente la ciudad, sus espacios, calles y nuevos símbolos urbanos (movimiento, avenidas, fábricas, estaciones de ferrocarril) recorriéndola y emulando el punto de vista móvil de sus transeúntes. Pero pronto, con el crecimiento desmesurado de las capitales industriales y de su población, a menudo sin experiencia previa de la ciudad, ésta se tornó extraña y caótica, sometida al riesgo de pérdida y confusión del sentido. Y es en ese momento en el que el cine de las denominadas “sinfonías urbanas” (*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, Walter Ruttmann, 1927) inscribe su propio programa de lectura de la aparente saturación de estímulos y de la caótica profusión de experiencias que proporciona la ciudad. Las sinfonías urbanas transforman el objeto urbano en sujeto de la representación transfiriendo al relato fílmico la experiencia

perceptiva de la ciudad a lo largo de una jornada y regulando su progresión como un biorritmo a través del cual el texto fílmico discurre como si de un organismo vivo se tratara. Esta experiencia urbana impostada toma cuerpo en la narración fílmica para filtrar a través de ese cuerpo sensible la diversidad, heterogeneidad y aleatoriedad del acontecer urbano. El referente sinfónico tiene precisamente este sentido, el de proporcionar una dramaturgia y una partitura a la coreografía musical del ecléctico espectáculo urbano, mediante una serie de movimientos dotados de su propio tempo y estructura, a través de la cual se trata de armonizar y de proporcionar coherencia formal a la diversidad de percepciones que caracterizan la experiencia urbana.

El cine de los años veinte, anterior al sonoro, transformó la forma orquestal en una forma visual a través de la cual educó la experiencia de la ciudad. Este dispositivo visual animó el proyecto cinematográfico de documentar los procesos de cambio en la ciudad, preformando el encuentro entre la forma del pensamiento de lo urbano y la forma urbana construida, a través de una reconstrucción, la fílmica, que proyecta ese encuentro sobre el espectador. Para éste, la experiencia fílmica de la ciudad, de su apariencia y dramaturgia, adquiere tal consistencia que, frecuentemente, manifiesta una profunda impresión de paramnesia, de *déjà vu*, de haber estado allí.

Se trata ahora de analizar cómo ese dispositivo cinematográfico ha operado en la ciudad de Bilbao, poniendo en escena sus cambios y transformaciones, desde el desarrollo industrial hasta el proceso de regeneración urbana postindustrial, en el umbral del siglo XXI, a través de dos cortometrajes y un medimetraje documental titulados *Bilbao* (Mauro Azcona, 1927), *Ikuska 3* (Antton Merikaetxebarria, 1979) y *La ciudad viva* (Enrique Portocarrero y Ricardo Basterra, 2003) respectivamente.

5.1. Bilbao (Mauro Azcona)

El cortometraje documental rodado en Bilbao por los hermanos Mauro y Víctor Azcona, tenía como antecedentes los trabajos documentales de Fructuoso Gelabert “Bilbao, Portugalete y Altos Hornos” (1906) y otros rodajes de los mismos Azcona, como “Puerto de Bilbao” (1924) donde se incide en el carácter industrial, cosmopolita y mercantil, asociado a la metrópoli.

El *Bilbao* de Azcona puede considerarse la primera mirada documental sobre la capital bizkaina. Precedido por un escueto prologo, cuyo texto advierte del programa urbano exhibido por el filme, éste desarrolla un itinerario visual por la ciudad industrial. El prólogo ofrece un breve relato histórico de la villa, desde su fundación hasta su posterior desarrollo, gracias al comercio y a la construcción naval, y su confirmación como “gran ciudad moderna, llena de energía y entusiasmo, futura metrópoli industrial y marítima de España”. Bilbao se perfila, bajo la mirada de los Azcona, como una urbe densa y abigarrada, en contraposición con el entorno rural diseminado que la rodea, en una primera imagen que despliega ante el espectador una vista diáfana de la Villa, desde uno de los altos que flanquean la ciudad.

La actitud enunciativa y el posicionamiento espectral que revela esta primera imagen del filme continúa la tradición de las vistas urbanas inaugurada por el *Bilvao* de Braun y Hogemberg (1575), recogida en la *Civitatibus Orbis Terrarum*, un proyecto editorial pensado como complemento visual al *Theatrum Orbis Terrarum*, de Ortelius, en el que, al igual que el filme, inscribe una leyenda acerca de la historia, la sociedad y la economía, a través de las cuales el observador debía apreciar la ciudad. Cabe destacar la idea de teatro, en su etimología "lugar de la mirada", y de representación en el interior de la misma imagen del sujeto de esa mirada, junto con su actitud, revelada por la leyenda que advierte y dispone al observador sobre lo observado. En este sentido, imaginar la ciudad consiste en posicionar la mirada. la competencia y la actividad del observador sobre lo que le es expuesto a la mirada, lo que no debe confundirse con la imagen en sí, sino que se refiere más bien a un ideario que se proyecta sobre la ciudad a través de las leyendas iniciales. Y el documental de los Azcona al igual que las vistas de Braun, si algo documentan no es precisamente la ciudad construida, sino un imaginario, una idea de la ciudad y del sujeto privilegiado para habitarla. En definitiva, un proyecto ideológico inscrito como forma del contenido de la gran ciudad que va a encuentro de una forma de la expresión, la fílmica. Un proyecto asentado en la idea de globalidad y cohesión de la ciudad en torno a sus monumentos, a la memoria de hitos históricos observados en su continuidad y progresión temporal y proyectados hacia un futuro que se atisba coherente y colmado de los valores burgueses que el filme afirma y expresa.

Sin embargo, a continuación, la cámara gira hacia la izquierda descubriendo un nuevo paisaje urbano, el de su ría plena de embarcaciones y de actividad industrial, complemento necesario de la capital burguesa. Ambos paisajes, industrial y comercial, inauguran el proyecto visual de la ciudad moderna, a la vez que constituyen los umbrales entre los que se instala el régimen de visibilidad de la ciudad. A lo largo del cortometraje documental, los hermanos Azcona no abandonarán este dispositivo ostensivo e ideológico de la ciudad, un espacio privilegiado para la producción y la actividad financiera y comercial que, como se verá, encuentra en la imagen fílmica su adecuada forma expresiva.

Tras el plano inicial, el montaje cinematográfico intercala un cartelón que señala el centro comercial de la villa, la Plaza de Arriaga. Aquí el dispositivo se concreta en torno a una mirada inmersa en la ciudad, a pie de calle y rodeada de su bullicio, atenta a la circulación y al movimiento de vehículos y personas, paradigma de la nueva ciudad y también del propio cine.

El cine pertenece de lleno a una concepción moderna del movimiento. Así, en tanto que la concepción clásica del tiempo suponía un todo dado a través del cual se trataba de pensar lo eterno, la idea moderna del movimiento reclama pensar la producción de lo nuevo, donde el todo dado y acabado ya no puede darse. El movimiento expresa ahora el cambio en la duración y un cambio cualitativo en el todo. El todo pasa a definirse por la relación, "que no es una propiedad de los objetos, sino que siempre es

exterior a sus términos”²³. El cine de esta época se funda en la relación, en la puesta en relación o montaje de partes que hace que el todo se transforme o cambie de cualidad a medida que esas relaciones de montaje son articuladas por el filme.

En el montaje cinematográfico, las imágenes, los planos y demás elementos que lo componen, entran en relación recíproca unos con otros reconfigurando su potencial significado y sumiéndolo en una serie de relaciones que al tiempo que reclaman una lectura retrospectiva de cada nueva imagen, también avanza nuevas expectativas acerca de lo que está por venir. La lectura de un filme solo puede entenderse a través de este ejercicio por el que la interpretación de las imágenes en curso queda en suspenso, a la espera de otras que confirmen o refuten las expectativas abiertas por las relaciones anteriormente establecidas, de tal forma que la lectura global del texto fílmico, como totalidad, queda a expensas de las relaciones que el montaje privilegia y que el espectador actualiza, entre otras muchas posibles.

El cine-movimiento apunta hacia esa capacidad del montaje cinematográfico, ya sea interno al cuadro, mediante la articulación de una composición y un punto de vista, ya se trate de la relación entre planos, mediante la creación de relaciones inéditas entre las imágenes, para poner en discurso no solo una representación de la ciudad, sino también y paralelamente un pensamiento y un sentido atribuible a la misma.

El montaje cinematográfico del *Bilbao* de los Azcona presenta los síntomas de esta forma moderna de entender el movimiento que, a la vez que lo muestra saturando el encuadre cinematográfico, también lo expresa como una puesta en escena y una puesta en relación inédita de elementos urbanos. Los edificios comerciales y religiosos, los espacios públicos y equipamientos urbanos diversos, vehículos y personas son articulados mediante un montaje cada vez más rítmico y dinámico, a medida que avanza el filme, para poner en escena el programa urbano implícito, la ciudad pujante como expresión y síntoma del movimiento, del cambio y de la transformación que anticipan la realización del proyecto moderno. Frente a la ciudad histórica, apenas vislumbrada, contenedora de un pasado colapsado e inamovible, recluida en sus estrictos confines como patrimonio, como un todo detenido y encerrado en sí mismo, la ciudad moderna se afirma, en contraposición, por su constante acontecer y devenir, por el incesante movimiento que fluye por sus calles y por sus recién inauguradas avenidas, incluida la ría industrial y su parque naviero y los puentes que sirven al tráfico entre ambas orillas. Pero esta reconstrucción fílmica de la ciudad productiva y moderna, configurada como una tupida malla de vías de circulación, equipamientos urbanos y monumentos, excluye sin embargo la vida cotidiana propia del programa productivo, las actividades fabriles y las condiciones de trabajo, la precariedad de la vivienda y la degradación del entorno periurbano y suburbial. El imaginario que el *Bilbao* de los Azcona pone en

23. DELEUZE, Gilles. *La imagen movimiento. Estudios sobre el cine I*. 2ª ed. Barcelona: Paidós, 2001; pp. 24-28.

escena consiste en una cosmovisión encuadrada en un cronotopo limitado, el de los días de fiesta y de ocio, el de los espacios públicos del nuevo ensanche burgués y sus usos privilegiados, de los cuales ha quedado desplazada a un inmenso espacio fuera de campo, más allá del encuadre cinematográfico, cualquier presencia discordante, extraña al proyecto de visibilidad de la nueva ciudad.

Como fondo de este movimiento, los enclaves mineros y proletarios de la ciudad aparecen borrosos y desdibujados, inmersos en un espacio segregado, de actividades indiferenciadas, en las que el filme no repara siquiera para establecer los más mínimos vínculos entre el allí-entonces elíptico (casco antiguo, arrabales, industrias extractivas) y el aquí-ahora, en acto, del movimiento urbano (viandantes, tráfico, comercio, tecnología). En el régimen de visibilidad de la urbe moderna, industrial y cosmopolita, los escenarios privilegiados del acontecer de la vida cotidiana burguesa acaparan la imagen de la ciudad dejando fuera de foco los espacios inciertos, escindidos y segregados del imaginario urbano, constituidos por una alteridad irreductible, ya se trate de aquella que ostenta los signos del pasado histórico, ya se trate, por el contrario, de aquella otra que, a pie de obra, incorpora los síntomas inefables, incoherentes y contradictorios de la modernidad. En los planos de los Azcona, las iglesias y su legado patrimonial proporcionan el fondo, tan solo reconocible por sus siluetas, contra el que se hace contrastar el tráfico y la actividad mercantil, en primer plano. De la misma manera, el arrabal minero de la ciudad tan solo aparece aludido por los perfiles indefinidos de grúas y chimeneas.

Finalmente, todo ese movimiento se remansa en el último tramo del montaje, dedicado a una competición ociosa y deportiva de traineras, con la que el filme cierra este elogio de la ciudad moderna.

Construido al estilo de una escueta “sinfonía urbana” de la época, el cortometraje documental de los Azcona presenta una disposición pedagógica para la mirada poco experta sobre la ciudad. Este *Bilbao* actualiza el proyecto expresivo y narrativo de la agitación y la complejidad urbanas, con el fin de educar la mirada y armonizar la compleja experiencia de las crecientes metrópolis industriales. Ciudades que requerían del dispositivo fílmico el relato de los buenos usos y funciones de la urbe desmesurada. Y el cine de los Azcona cumplió ese doble requerimiento, el de la puesta en escena, al mismo tiempo, de una ideología de la ciudad y de una pedagogía ciudadana, mediante el relato de un día en la vida de la ciudad. Un día en el que se dan cita, armonizados precariamente bajo la metáfora visual de una composición sinfónica, los diferentes movimientos y ritmos ciudadanos, símbolo de la alianza futurista del hombre y de la máquina, pero a costa de erigir escenarios segregados del espectáculo urbano.

De esta forma, la urbe moderna, pese a que aspiraba a un planeamiento integrado de usos y funciones, acarrea los síntomas de una fragmentación que horadaba los cimientos de la idea de la ciudad como lugar de encuentro con el otro. La imagen cinematográfica de la ciudad se ponía así al servicio del proyecto burgués de una gestión eficiente de la segregación y del ocultamiento

de la alteridad, enfrentando a la búsqueda de cohesión social y de participación ciudadana, la construcción de un imaginario urbano segregado.

5.2. *Ikuska 3* (Antton Merikaetxebarria, 1979)

Producida por Antonio Eceiza y Luis Iriondo para la serie *Ikuska*, con música de Antón Larrauri sobre composiciones de Gustav Holst, el cortometraje documental *Ikuska 3* dirigido por Antton Merikaetxebarria, se centra en el tema de la especulación inmobiliaria en Bilbao, bajo la imagen de una ciudad apocalíptica, caótica y delirante, sumida en la sinrazón resultante del crecimiento exacerbado y desordenado, asociado a la pujanza industrial y a la expansión urbanística. Este Bilbao de la transición es la antítesis de la celebración urbana de Azcona. *Ikuska 3* pone en escena una ciudad sumida en la suciedad y en la contaminación que exhibe en sus fachadas y espacios públicos el hacinamiento desordenado y los síntomas del agotamiento de un modelo de desarrollo que reclama perentoriamente un cambio de programa urbano. La ciudad colapsada exhibida por este cortometraje documental refuta el ideario moderno para reivindicar el derecho a la ciudad y una ciudad para los ciudadanos.

Siguiendo el precedente de *Ama Lur* (Basterrechea y Larruquert, 1966) y de las escasas experiencias documentales anteriores a la guerra civil, como *Euzkadi* (Teodoro Ernardorena, 1933), el Bilbao de Merikaetxebarria se inscribe en el proyecto de un “cine vasco, hablado en nuestro idioma, que sea memoria y vanguardia de nuestra expresión, testimonio de nuestra historia, e instrumento de nuestro caminar hacia la realidad plena de nuestra identidad”²⁴, todo ello en el contexto de un encendido debate en torno a una pretendida especificidad del cine vasco y a la formación de la bases creativas y profesionales de la futura televisión vasca.

Paradójicamente, el cortometraje documental de Merikaetxebarria se inicia con unos títulos de crédito sobreimpresos en imágenes fijas de la época del Bilbao de los Azcona, anacrónicas con el momento en que se desarrolla el relato de la especulación urbana que articula este filme. La mirada retrospectiva parece querer poner el acento en aquel momento de giro, de movilización del imaginario de una ciudad en proceso de transformación hacia un nuevo tiempo marcado por la expectativa del progreso económico e industrial.

Sin embargo, estas imágenes aparentemente nostálgicas de un Bilbao pasado, perdido, son confrontadas con la ciudad contemporánea del momento de realización del filme. Este se inicia con un *travelling* a lo largo de la ría, desde el puente del Ayuntamiento, justamente donde concluye el filme de los Azcona, desde el que, en contrapicado, la cámara va desvelando progresivamente las construcciones que jalonan las dos riveras. La imagen, en claroscuro, discurre a lo largo de las fachadas de los edificios de estilo ecléctico del

24. EZEIZA SANSINENEA, Antxon. “Bases para la creación de un cine vasco”. En *Egin*. 22/10/1978, Hernani: Orain, 1978.

distrito de Abando, sobre los que una voz *en off* narra los orígenes de la especulación inmobiliaria que han dado al traste con el desarrollo equilibrado de la ciudad. Desagües, suciedad y un insistente tratamiento decadente de los materiales expresivos, desde el color de las imágenes, predominantemente gris y apagado, hasta la música, en tonos graves, oscura y enigmática, ponen un contrapunto desolador al elogio encendido de la ciudad burguesa e industrial del filme anterior.

La ciudad construida se revela en el filme de Merikaetxebarria como una acumulación densa y desordenada de edificios que ciegan el cauce de la ría, mientras el narrador da cuenta del crecimiento exponencial de la población de la villa desde principios de siglo hasta la actualidad, principalmente inmigrante y obrera, a la que el planeamiento urbano no proporcionó una respuesta ordenada, acorde con los requerimientos de vivienda e infraestructuras. Súbitamente, se produce un cambio de perspectiva. La cámara abandona el cauce de la ría y se coloca en el alto de Miraflores, cerca del punto de vista adoptado por Braun y Hogenberg, para mostrar una vista expresionista de una ciudad hacinada, inhumana y sumida en un ambiente abigarrado, contaminado y patético, para dar paso, sin solución de continuidad, a un nuevo *travelling*, éste tomado desde un vehículo rodado, con el que la cámara continúa la exhibición del desorden urbanístico y la degradación ambiental que parecen ahogar el sueño de la próspera y prometedor ciudad moderna.

Estas imágenes parecen querer tocar los muros de los edificios, en tanto que la mirada que las sostiene alcanza también, por su inmediatez, la posición del espectador. En este caso, no son los objetos urbanos representados los que se exhiben ante la mirada del observador, sino que son composiciones plásticas de texturas, formas y contrastes las que le interpelan. Esas composiciones suponen el tránsito de unas imágenes que representan un pensamiento e idea de la ciudad, características de las imágenes-movimiento de los Azcona, hacia unas imágenes que, renunciando a la representación, presentan más bien la sensación de un mundo inefable, indescriptible e inenarrable, que es ofrecido en su real, singular, carente de lenguaje, a la mirada del espectador. Estas imágenes esquivas a una lectura que permita saturarlas de un sentido apropiado, recto, se presentan como un interrogante que conmueve y reclama un ejercicio reflexivo a partir de su simple percepción. Estas imágenes renuncian a la representación para actualizarse como presencias que inician un movimiento sin llegar a desarrollarlo. Movilizan la mirada pero sin conducirla hacia expectativa de significado alguna, si no es hacia el vacío de sentido que el filme proyecta sobre la forma urbana. Tan solo la insistente voz *en off* parece tratar de asegurar un anclaje, previamente diseñado, entre las imágenes y el sentido.

En el plano estético, las imágenes de la ciudad densificada hasta el extremo como resultado de la segunda oleada de inmigración, en los años 50, cede la visión de conjunto, coherente y armónica del proyecto fílmico anterior, a la presentación de unas imágenes de la ciudad desprovistas de programa urbano, reducida a la superposición de formas geométricas, agudizadas e hipertrofiadas, hilvanadas por un montaje cinematográfico sumido en la deriva

visual de las intrincadas tramas urbanas y edificaciones, a las que el relato verbal apenas logra imponer el orden del discurso. Algunas imágenes alegóricas contraponen, de forma adversativa, el pasado prometedor con la fría geometría de las eclécticas edificaciones residenciales, comerciales e industriales, a las que el filme atribuye la deriva urbana.

El Bilbao de la especulación inmobiliaria se clausura en el extrarradio, donde un grupo de niños celebran un ritual de fuego en el fondo de un estercolero, justo al pie de un grupo de nuevas edificaciones, última expresión de la expansión urbana. Un miembro de una de las múltiples asociaciones de vecinos de la ciudad pone voz, donde cede la música, a las imágenes de la desoladora realidad de los barrios que se prolongan en vertederos, allí donde la ciudad deposita las excrescencias de su crecimiento desmesurado, carente de sentido, de pensamiento y de razón.

El reportaje documental finaliza con un grupo de personas, primeros y aparentemente últimos pobladores de esta ciudad imaginada, reconstruida por el filme, a los que la cámara acompaña bajo el cielo de hormigón de un tramo de autovía que serpentea entre las edificaciones, a la altura de las ventanas de las viviendas. Este grupo de personas deambula erráticamente por el paraje abrupto de un espacio extraño en el que se superponen de forma inhóspita y desordenada precarias construcciones residenciales, pabellones industriales, viaductos y solares vacíos. Un espacio al que estos sujetos extraviados, desde su extrañeza y silencio, no alcanzan a proporcionar sentido alguno.

El filme concluye encuadrando el rostro de una anciana cuya mirada se dirige directamente a cámara, interpellando la mirada del espectador. Se trata de una mirada que devuelve, desde el espacio de la diégesis, aquello que con insistencia es observado en el deteriorado espacio urbano, pero rompiendo con ese mismo gesto la posibilidad de asistencia a un mero espectáculo de la precariedad urbana y social. La mirada interpelada del espectador se vuelve entonces reflexiva, una vez espejada en la superficie de la imagen que, impenetrable, responde, señalándolo, al deseo de ver expectante, distante y carente de implicación del observador.

El espectador, interpelado por el planteamiento estético del filme, en la dimensión sensible de las imágenes, y por el cuestionamiento ético de las presencias que apenas lo pueblan, resulta conmovido y perturbado ante la ausencia de un proyecto significativo en el abismo urbano en que se sumerge el filme.

La película finaliza con la imagen de un árbol, aparentemente seco, que busca la luz contra el techo de hormigón para, a continuación, dar paso a una serie de imágenes expresionistas, algunas de las cuales parecen dialogar con el imaginario inaugural del Bilbao de los Azcona, pero sometido ahora, cincuenta años después, por el peso de una devastadora experiencia urbana.

El cortometraje documental de Merikaetxebarria, pese al relato verbal y a la banda sonora con los que trata de suturar las imágenes de la ciudad en

descomposición, apelando a la razón y a la experiencia del espectador, transforma la deriva urbana en una deriva patémica que es transferida a éste como la incoación de un proceso emocional que corre paralelo a la errática evolución de la ciudad, cuya configuración confusa y laberíntica el relato verbal impuesto no alcanza a conducir hacia final resolutorio alguno. El imaginario urbano se presenta aquí como una distopía, la imaginación de un lugar inhabitable, una utopía negativa que el filme propone como el reverso del sueño moderno.

5.3. La ciudad viva (Enrique Portocarrero y Ricardo Basterra, 2003)

La ciudad viva es un reportaje documental patrocinado por Bilbao Ría 2000, la Sociedad para la Regeneración Urbanística de Bilbao y su entorno, y el Ayuntamiento de Bilbao, con dirección de Enrique Portocarrero y Ricardo Basterra.

A diferencia de los anteriores documentales, el reportaje documental es una forma audiovisual híbrida en la que se dan cita los presupuestos genéricos del documental y el requisito de inmediatez y actualidad de los formatos televisivos que abordan el acontecer informativo. Pero esta conjunción del verosímil documental, con la inscripción discursiva del acontecer a través del reportaje documental, hacen de éste una forma contemporánea de intervención en la controvertida socialización del proceso de regeneración urbana. El reportaje documental, de la misma forma que el elogio documental de la ciudad moderna de los Azcona o que la mirada apocalíptica de Merikaetxebarría, pone en escena el particular encuentro fílmico entre una forma expresiva y un ideario urbano, el cual trata de naturalizar como algo preexistente al filme, presente en la propia ciudad y en la naturaleza misma de las imágenes que se exhiben. El reportaje documental resulta así una estrategia discursiva más, entre otras posibles, para hacer pasar por ciudad lo que no es sino ideología y actualización de un determinado pensamiento sobre lo urbano, en confrontación con otras formas de pensar y de concebir la ciudad. Paolo Fabbri advierte del carácter polémico del discurso al señalar que éste se halla organizado como “defensas tácticas ante refutaciones que pudieran poner en cuestión la existencia del objeto”²⁵, esto es, como una serie de advertencias, de asunciones y presunciones por las que el hablante se dispone a rivalizar con otras formas de definir y de reconstruir ese objeto complejo y polémico que denominamos ciudad. Desde esta perspectiva discursiva, el reportaje es un instrumento de intervención ante la realidad poliédrica y el sentido en fuga de la ciudad colapsada.

La ciudad viva se inicia con un prólogo en el que el alcalde de la villa rememora el pasado de la ciudad industrial, citando las palabras de Ernest Hemingway “Bilbao era una ciudad rica, sucia y fea” a las que contesta el propio regidor advirtiendo que la crisis industrial de finales del pasado siglo vino a añadir el riesgo de exclusión social, pobreza y desempleo. En este sentido, el reportaje responde a una estrategia comunicativa de *city marketing* destinada

25. FABBRI, Paolo. *Tácticas de los signos*. 1ª ed. Barcelona: Gedisa, 1995; 265 p.

a dar a conocer los principales logros de la regeneración urbana, incorporando el discurso institucional a la misma con el fin de refutar los malos augurios del pasado con la exhibición de las realizaciones del presente. De esta forma, el reportaje pone en imágenes un régimen de visibilidad de la ciudad a través del cual se dan a ver ciertos logros y realizaciones urbanas, en tanto que otras realidades son silenciadas y desplazadas fuera del campo visual y cognitivo de la ciudad.

“El riesgo hizo que la ciudad asumiera la necesidad de transformación”, continúa el reportaje, una transformación que se concreta en iniciativas regeneradoras, institucionales y privadas, como la que representa la misma sociedad para la regeneración que patrocina el programa, junto con algunos de los hitos arquitectónicos más reconocibles de la ciudad, como el museo Guggenheim y el Palacio Euskalduna de Congresos y de la Música.

El prólogo desgrana el relato del proceso de regeneración urbana de Bilbao, un proceso que se inicia en una situación de crisis y obsolescencia que afecta a toda la ciudad y que requiere un esfuerzo público-privado para acometer las transformaciones necesarias a fin de evitar los riesgos señalados y ante cuyo proyecto, el propio alcalde manifiesta que los municipales se mostraban escépticos y renuentes a aceptar. Tras varias secuencias adversativas y cambios de sujeto-agente del proyecto regenerador, el regidor de la villa concluye anticipando el relato documental de la ciudad antigua, la nueva ciudad y la ciudad del futuro.

El prólogo tiene la finalidad de orientar pedagógicamente la interpretación del relato que le sigue. En este caso, esa orientación se concreta en tres ideas principales. En primer lugar, la regeneración realizada era necesaria debido a la obsolescencia de la ciudad industrial y ante el riesgo de exclusión social. En segundo lugar, los logros arquitectónicos han satisfecho esa necesidad dotando a la ciudad de nuevos equipamientos. Y finalmente, pese a que los ciudadanos se mostraban escépticos, “hemos” –en expresión del alcalde– realizado la ciudad proyectada. Estas tres ideas ciernen el relato documental, pero a costa de dejar fuera del mismo las líneas de tensión que las alimentan. De un lado, la obsolescencia del modelo industrial y productivo desarrollado a lo largo del pasado siglo es proyectado, con el concurso de la sinécdoque, *pars pro toto*, sobre el conjunto de la ciudad, englobando en ella tanto cuestiones de índole productiva, como urbanística, constructiva y social. Esta figura retórica lleva a identificar en el “carácter” bilbaíno un apilamiento de rasgos que van desde el emprendimiento y la actividad industrial, hasta la propia condición ciudadana de pertenencia a la ciudad, pasando por la decisión y el empeño para acometer grandes proyectos. Curiosamente, este “carácter” vuelve a renacer en el documental, asociado al metal (Museo Guggenheim y Palacio de Congresos), a un espacio urbano restringido al centro de la ciudad, al nuevo *waterfront* de Abandoibarra y a una nueva condición ciudadana, la del espectador reunido en torno al reconocimiento de unos hitos urbanos de cuya gestación y realización no ha participado. Y todo ello justificado por el riesgo de exclusión social, lo que debiera haber supuesto un especial cuidado en que la regeneración urbana redundara en

una mayor cohesión e integración social. Estas líneas de tensión, retóricamente gestionadas por el discurso institucional, constituyen la penumbra de las luces que, en este reportaje, iluminan la actualidad de la nueva ciudad. El círculo retórico que identifica la nueva ciudad con el espacio central en el que se han realizado las mayores y más costosas intervenciones urbanísticas deja fuera de la misma aquellos otros espacios urbanos que pese a tener necesidades más acuciantes y verdadero riesgo de exclusión social, no se han beneficiado sin embargo ni de las mismas oportunidades, ni las intervenciones allí realizadas han contribuido a la paliación de las mismas.

El reportaje comienza con el mismo tópico visual y narrativo que empleaban las sinfonías urbanas, junto con guiños visuales a los dos documentales anteriores. El amanecer en la ciudad se presenta como la metáfora inicial del despertar y de la luz, tras el tiempo de oscuridad e incertidumbre pasado. La ciudad es observada desde lo alto, como el objeto de una mirada omnisciente, capaz de escrutar sus más recónditos lugares. La imagen de la ciudad que despierta e inicia un nuevo tiempo pleno de expectativas y oportunidades, constituye el argumento central que el relato audiovisual trata de proyectar sobre el conjunto de la ciudad. “Ciudad vieja, pero reformada y renovada, metrópoli moderna aunque también urbe con historia” afirma la voz *en off*, para preguntarse a continuación si las realizaciones arquitectónicas que representan el Bilbao revitalizado, la ciudad del futuro, “responden únicamente a una moda pasajera [o reflejan] el talante liberal, abierto, transparente y participativo” de la nueva ciudad.

A continuación, un reconocido arquitecto relata el pasado histórico de la villa desde su fundación retomando, como anteriormente lo hicieron los hermanos Azcona, el argumento de su proyección naval, financiera y mercantil. El relato, continuado por la voz *en off* con profusión de planos y material gráfico diverso, narra el desarrollo de la ciudad hasta la actualidad, pero focalizando la atención en el centro histórico y comercial y en el ensanche financiero y burgués, los cuales, junto con la actividad industrial, constituyen el fundamento de los recientes logros y el emblema de la ciudad moderna. Nuevos personajes toman la palabra para hilvanar un relato coral de la nueva ciudad: músicos, diseñadores o los propios arquitectos comparan sus realizaciones con la labor de los Medici en Florencia, inmersos en un sueño en el que se funde el pasado y el presente, el cual no dudan en calificar de milagroso, fascinante, emocionante. En el límite, una conocida diseñadora llega a manifestar el deseo de que en “la lucha entre el bien y el mal, la arquitectura –el bien– venza a la política –el mal–”. Esta confianza ciega en la arquitectura como paradigma de la lucha entre el bien y el mal actualiza el programa finisecular de la ciudad bella, según la cual, los males sociales serían combatidos por la belleza formal del entorno urbano, el cual inspiraría la dignidad cívica y la rectitud moral. Pero este planteamiento expresa también la condición post-política que encierra el proyecto regenerador, al margen de la confianza y de la participación ciudadana que ya se advertía en la desconfianza de los ciudadanos expresada al inicio del reportaje. La nueva ciudad construida sin la confianza ni la participación ciudadana representa el desplazamiento de la posibilidad de discrepancia y de disenso en favor del conocimiento técnico experto, un conocimiento

aparentemente exento de política²⁶ en el que las diferencias entre las concepciones enfrentadas acerca de la futura ciudad queda subsumida en una serie de opciones definidas por la racionalidad técnica²⁷ y por el objetivo de la vuelta a la normalidad, a aquel destino que el primer documental definía como la metrópoli comercial, expansiva y de referencia en el contexto internacional. De esta forma, el consenso acerca de la necesidad urgente e ineludible de regenerar la ciudad representa lo que ha sido excluido de antemano en virtud de la inexorable necesidad de dar respuestas eficientes a un objetivo que no ha sido objeto de discusión, ni de la búsqueda de soluciones alternativas.

La opción de la oportunidad constituye ese consenso no refrendado y el desplazamiento de la política en virtud de la razón técnica en la gestión de las tensiones y transformaciones urbanas. Con todo, la política no es la confrontación de posiciones enfrentadas, sino el reconocimiento de la posibilidad y de la competencia para definir e intervenir en los problemas enunciados. Sin embargo, la ciudad efectivamente construida y expuesta por el filme es la respuesta evidente a los riesgos e incertidumbres advertidos al comienzo del reportaje, así como la refutación de cualquiera otra posibilidad de enfocar el futuro de la nueva ciudad.

Por lo demás, el reportaje redonda en el esplendor de las realizaciones arquitectónicas del ensanche burgués, ahora limpias y remozadas, exentas de las sombras y claroscuros con que aparecían en el anterior cortometraje documental. Las brumas de otrora son ahora emuladas por el vapor de la “escultura de niebla”, de Fujiko Nakaya, en el balcón sobre la ría del museo Guggenheim. La misma niebla cubre las largas tomas que recogen la imagen del área metropolitana, a lo largo de la ría, resultante de la expansión urbana e industrial que tomó impulso como resultado del desarrollismo y de los flujos migratorios de los años 60. Sin embargo, pese a su enunciación, el reportaje apenas repara en las periferias fragmentadas, discontinuas y precariamente equipadas, donde se concentra la mayor parte de la población bilbaína. Y si bien el metro ha contribuido a proporcionar a los ciudadanos una visión más integrada y de pertenencia al área metropolitana, ha dejado fuera de su red paquetes urbanos (Rekalde, Otxarkoaga) y servicios (universidad pública) que por las características socio-económicas de sus habitantes y de la población que atienden, más lo necesitan.

El reportaje pone el énfasis en la obra realizada, tanto pasada como presente, sumiendo al espectador en el relato de una permanente reconstrucción. De esta forma, en tanto que los nuevos edificios dan la réplica a la singularidad y relevancia de la edificación moderna construida en la ciudad, el espectador permanece inmerso en un tiempo detenido por la expectativa constantemente relanzada de un futuro prometedor, de nuevos acontecimientos e hitos arquitectónicos, pero sometidos a la continua posposición de su efectiva realización.

26. RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible: Esthétique et Politique*. 1ª ed. Paris: La Fabrique, 2000.

27. ZIZEK, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. 1ª ed. Madrid: Sequitur, 2008.

La ciudad en obras es una ciudad sumergida en el suspense narrativo de una expectativa efectivamente afirmada (proyectos, maquetas, metáforas y simulaciones) y una realización en fuga, incesantemente diferida a un futuro cada vez más lejano que difumina la posibilidad de juicio y valoración. En términos narrativos, si el riesgo puede considerarse una profecía auto-cumplida, la regeneración es un argumento colapsado, carente de progreso y de final. Así, en tanto que la anticipación del riesgo de obsolescencia, pobreza y exclusión justifica cualesquiera acciones encaminadas a evitarlo, con lo que su misma acometida ya las legitima, el discurso de la regeneración contribuye a su continuada dilación y a la evitación de valoraciones acerca de la pertinencia del contenido del riesgo, de aquello que la sociedad decide cambiar o preservar y acerca de la idoneidad de las acciones emprendidas y de los efectos no deseados, colaterales o externalidades asociadas a las mismas.

En el reportaje, el responsable del plan rector de la remodelación del *waterfront* bilbaíno afirma que “la arquitectura y el urbanismo tienen unas responsabilidades básicas” que el arquitecto concreta en el objetivo de conexión de la trama urbana con la ría, en el tramo de Abandoibarra, pero sin hacer explícita ninguna otra responsabilidad sobre los usos y funciones de esa ampliación, en relación con el conjunto de la ciudad.

Sin embargo, el resultado de estas intervenciones y del modelo regenerador seguido a lo largo de estos años, desde la perspectiva de la ciudad en su conjunto, más que contribuir a la reconexión de las diferentes áreas de la ciudad, ha creado nuevas centralidades con una mayor distancia entre los extremos del mosaico urbano²⁸. Algunos de los espacios y solares anteriormente dedicados a la industria y a los requerimientos de infraestructuras y transportes han sido regenerados, pero una parte no menos significativa del deteriorado tejido urbano y social ha permanecido al margen del proyecto regenerador.

Con todo, el reportaje institucional pone en escena algunas de las estrategias y tópicos del discurso revitalizador. La idea de oportunidad vinculada a la transformación urbana realizada en Bilbao, al igual que en otras metrópolis occidentales, ha introducido un sesgo específico en el ideario urbanístico y social de la nueva ciudad.

Pensar la ciudad como oportunidad requería seleccionar aquellos espacios y entornos urbanos susceptibles de promocionar la presencia de la ciudad en los escenarios y mercados internacionales, con el fin de concurrir en ellos y así lograr posiciones competitivas y de liderazgo en los flujos económicos del comercio global. Esto se traducía en el propósito de atraer a la ciudad, dotada de un equipamiento urbano y calidad de vida envidiables, los centros de decisión de la actividad financiera, los nudos de comunicaciones o los circuitos de turismo cultural. Pero este objetivo requería también

28. ANTOLIN IRIA, José E.; FERNANDEZ SOBRADO, José M.; LORENTE BILBAO, José I. “Estrategias de regeneración urbana y segregación residencial en Bilbao”. En: *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales*, nº5, Madrid: Ministerio de Vivienda, 2010; pp. 67-81.

segregar del conjunto urbano determinados paquetes susceptibles de contribuir eficazmente a esa estrategia, con el resultado de una mayor fragmentación y diferenciación, no solo urbana, sino también social. Así, mientras los espacios regenerados incrementan exponencialmente su valor en el mercado, en especial en el de la vivienda, generando una gran cohesión y exclusividad entre sus residentes, al tiempo que actualizan el carácter cosmopolita y monopolizan la imagen de modernidad, otras zonas de la ciudad, en especial los barrios de acogida y recepción de los flujos migratorios, quedan relegados del impulso regenerador, a la espera de que sus resultados se difundan al conjunto metropolitano.

Entre tanto, una imagen del reportaje ilustra el lugar del ciudadano en la nueva ciudad: una mujer observa su propio reflejo en un muro de cristal, como si de un juego de espejos se tratara. Esta ciudadanía transformada en espectadora del nuevo espectáculo urbano, seducida por la imagen de los renovados iconos urbanos, actualiza en el filme el nuevo programa participativo sobre el que se sustenta la ciudad de las oportunidades. Un programa que se concreta en el reconocimiento y aquiescencia con las transformaciones operadas en la ciudad reconstruida, en detrimento de la de la deliberación ciudadana y de la participación activa en la toma de decisiones en el proyecto y realización de la ciudad.

6. CONCLUSIONES

El cine es un dispositivo de representación que ha contribuido activamente a la gestión del régimen de visibilidad de la ciudad en transformación. A lo largo del pasado siglo, las representaciones cinematográficas de la ciudad han puesto en escena los procesos de construcción, crisis y reconstrucción urbana. Pero el relato cinematográfico de la ciudad, incluso en su modalidad documental, no podría quedar reducido a una mera e hipotética plasmación de la configuración física de la ciudad construida. Estos relatos y narraciones fílmicas han reescrito el texto urbano en términos de un imaginario, de un proyecto de ciudad en el que se puede apreciar las huellas del encuentro cambiante, tenso y polémico, entre una forma de pensar y proyectar la ciudad como el lugar propio de la ciudadanía y de la diversidad de prácticas ciudadanas, y la forma de la ciudad efectivamente construida.

Tras un periodo de intensa actividad regeneradora, las ciudades imaginadas por el relato cinematográfico exhiben, en su propia forma fílmica, los desgarros producidos en el tejido urbano y social. La fragmentación y profundización de las desigualdades sociales y de su asentamiento residencial, junto con la compactación socio-económica de ciertos paquetes urbanos, ponen en escena, antes que cualquier otra realización arquitectónica, un sujeto social desplazado por la respuesta técnica, en términos constructivos, a problemas de índole histórica y social complejos, además de un programa urbano restrictivo y disuasorio de la realización del fundamento de lo urbano, la posibilidad del encuentro con el otro y de participación en la gestión ética y política de ese encuentro.

El cine reproduce ese desgarro a través del establecimiento, en el interior del filme, de un régimen de visibilidad de la ciudad coherente o por el contrario, confrontado con el programa urbano. Filmar la ciudad constituye entonces una práctica social entre otras prácticas sociales, sometida a las tensiones, determinaciones y conflictos que se dan tanto en el pensamiento de lo urbano, como en su constitución como forma visual. Así, se advierte en el plano cinematográfico un proyecto estético animado por un proyecto ético y político, gracias al cual la cámara encuadra y selecciona, al tiempo que relega fuera de campo la abigarrada complejidad de la realidad urbana. Y al mismo tiempo que a través del encuadre construye en el interior del plano un campo visual potencialmente organizado, legible y significativo de la ciudad, proyecta fuera del mismo un vasto territorio inefable e insignificante, disuasorio y acaso imperpiniente con el espacio urbano y social privilegiado y dispuesto para la apreciación del espectador.