

Cine y representación de la regeneración urbana. Miradas, usos y apropiaciones de un espacio urbano rehabilitado

(Film and representation of urban regeneration. Gazes, uses and appropriations of a rehabilitated urban space)

Lorente Bilbao, José I.

Univ. del País Vasco (UPV/EHU). Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Bº Sarriena, s/n. 48940 Leioa
eneko.lorente@ehu.es

Recep.: 19.11.2012

BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2443-9940 (2013), 36; 345-375] Acep.: 19.02.2014

La ciudad es un campo de significación resultante de una doble construcción. Su configuración urbana es el producto de una forma de planificar y construir la ciudad. Pero también es el resultado de una forma simbólica, intersubjetiva, de compartir esos espacios. Construir la ciudad y sus espacios públicos consiste entonces en atribuirles sentido y hacer que circule en la sociedad.

Palabras Clave: Ciudad. Espacio público. Regeneración urbana. Discurso. Cine.

Hiria eraikuntza bikoitz batetik suertatzen den adiera-eremua da. Bere hiri-egituraketa, hiriaren antolaketa eta eraikuntza forma baten produktua da. Baina, forma sinboliko baten emaitza ere bada, inter-subjektiboa, espazio horiek partekatzeko. Hiria eta bere espazio publikoak eraikitzea, orduan, zentzua ematean eta gizaratean abiatu dadin eragitean datza.

Giltza-Hitzak: Hiria. Espazio publikoa. Hiri-berreskurapena. Diskurtsoa. Zinea.

La ville est un domaine plein de signification, résultat d'une construction double. Sa configuration urbaine est menée à partir des projets de planification et de construction de la ville. Mais elle est aussi le résultat d'une forme symbolique, intersubjective, et du partage des espaces. Construire la ville et les espaces publics, il en résulte du sens donné, lequel on doit mettre en circulation au sein de la société.

Mots-Clés : Ville. Espace public. Régénération urbaine. Discours. Cinéma.

1. INTRODUCCIÓN

La ciudad no es solo el resultado de una construcción material, sino también una forma simbólica, cultural e intersubjetiva de apropiarse significativamente y de compartir los espacios construidos. La construcción de la ciudad requiere en consecuencia un doble trabajo consistente en dotar de sentido a los espacios urbanos, junto con la puesta en circulación de dicho sentido mediante las más diversas prácticas comunicativas.

El espacio urbano construido es el producto del modo histórico y cultural de pensar las intervenciones urbanísticas y arquitectónicas, las cuales determinan su morfogénesis y proporcionan la forma material a la ciudad, mediante su inscripción en complejos procesos de construcción y destrucción urbana. Desde una perspectiva estrictamente constructiva, el espacio urbano se presenta como un objeto en constante transformación, el cual guarda memoria del pensamiento y del trabajo que lo han modelado y también de las tensiones y conflictos que lo configuran como un producto social. La ciudad resulta así el espacio físico y material de la experiencia urbana, un espacio producido, habitado y socializado a través de una gran diversidad de prácticas ciudadanas.

Pero la ciudad es también un espacio de sentido, una forma de atribuir significado al hecho de habitarla. La propia forma de la ciudad, los diversos modos de utilizar sus espacios, junto con sus imaginarios y representaciones privilegiadas, constituyen otras tantas formas de configurar lo urbano como el encuentro, tenso y variable, entre una forma del pensamiento y una forma de practicar la ciudad, entre una forma de concebir las prácticas y relaciones ciudadanas y una forma de construir y de habitar la ciudad. Y lo que a lo largo de las últimas décadas ha venido en denominarse "regeneración urbana", no representa otra cosa que una de las tantas estrategias posibles destinadas a poner en circulación la producción y el sentido de la ciudad.

Los medios de comunicación, el marketing urbano, junto con las representaciones y narrativas destinadas a movilizar el sentido de la ciudad, se han involucrado de una u otra forma, a lo largo de los últimos años, en el proyecto de construir el relato de las ciudades en proceso de regeneración y revitalización urbana. Pero el relato de la nueva ciudad no se constituye únicamente sobre la organización narrativa de series de eventos relacionados con la transformación urbana, sino en la proyección sobre ese proceso de valores y expectativas asociados a la transformación, inscritos en un cronotopo o configuración espacio-temporal determinado. La ciudad se transforma así en un espacio narrativo, un escenario de acciones relevantes en torno a las cuales se dirime el sentido de la regeneración urbana, la expectativa y el valor de la nueva ciudad, así como la competencia de los sujetos llamados a participar en ella. De esta forma, el relato de la ciudad y los imaginarios que despliega trabajan en la doble dirección de representación de la "fábrica" de la ciudad y de la propia ciudadanía destinada a habitarla.

El cine, desde sus orígenes en el umbral del siglo XX, ha tomado los procesos de transformación urbana relacionados con el desarrollo de la ciudad moder-

na e industrial como objeto privilegiado de la representación fílmica, poniendo en escena no solo sus enclaves y cambiantes configuraciones urbanas, sino también el modo en que los ciudadanos la perciben, actúan y participan en su transformación. Las narrativas cinematográficas al tiempo que han representado los procesos de cambio y transformación urbana, han construido la figura del espectador fílmico, inscrito en su relato bajo la forma de una mirada desde la que observar y apreciar la intensa destrucción y reconstrucción de las ciudades a lo largo del pasado siglo. Pero esa mirada, además de un punto de vista que propicia el acceso visual a la ciudad, representa también el reconocimiento de una competencia o su negación, para participar en el proyecto urbano. Desde esta perspectiva, en el proyecto de representación y de observación de la ciudad se halla involucrado un modelo de sujeto y de relación social en torno al cual se actualiza la condición ciudadana.

A propósito de esta doble construcción de la ciudad, el filósofo y sociólogo francés Henri Lefebvre, advierte que, frente a las teorías y disciplinas que él denomina "fragmentarias", una concepción más holística e integrada de la ciudad como espacio producido debe tomar en consideración tanto la ciudad construida, a la que el autor se refiere como la ciudad "percibida", como las "representaciones de ese espacio" y la propia ciudad como "espacio de la representación"¹. Así, junto al "espacio percibido", la representación del espacio urbano se refiere al espacio concebido, pensado y diseñado como proyecto de ciudad, en tanto que el espacio de la representación correspondería a la forma que la ciudadanía tiene de apropiarse de los espacios urbanos y de atribuirles sentido, en tanto que espacios en los que se inscriben las dramaturgias de la vida social. El proyecto y comunicación de la ciudad, incluida la representación fílmica, constituyen entonces un factor mediador y articulador de la percepción de la ciudad y de la forma de habitarla, lo que implica cuestiones no solo de índole estética o creativa, sino también una dimensión social, ética y política implicada en la misma representación. Como advierte Jacques Rancière, la percepción no depende únicamente de la relación sensorial y fenomenológica con lo percibido, sino que en el hecho de percibir hay inscrita una educación, una forma institucionalizada, social y culturalmente orientada de relacionarse con el objeto de la percepción, la cual constituye el sustento de todo imaginario social. Esta educación instituida de la percepción se configura, según el autor, como una "distribución política de lo sensible"², como un encuadre culturalmente mediado de aquello que es susceptible de apreciación sensorial. Y dado que sobre este marco sensorial, arbitrario y restringido, se erige lo inteligible, pertinente y significativo de una situación, las imágenes de la ciudad, entre ellas las difundidas por los medios de comunicación, el marketing urbano y el cine, adquieren una innegable fuerza performativa, instruyen los "actos de ver" a través de los cuales tanto la ciudad como las diversas formas de actuación en la misma se hacen perceptibles y legibles en términos de competencia y capacidad

1. LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing Ediciones, 2013: p. 99.

2. RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible: Esthétique et Politique*, Paris: La Fabrique, 2000; p. 9.

de participación en la misma. Tanto la condición ciudadana, como el repertorio de posibilidades de participación en la reconstrucción de la ciudad quedan así inscritas en la interpretación y lectura que los ciudadanos realizan del texto urbano, a través del imaginario de la regeneración.

Tras la crisis estructural de los 70, las ciudades industriales en declive acometieron profundas transformaciones del programa urbano, anteriormente definido a través de una visión integradora de usos y funciones, el cual será posteriormente rediseñado con vistas a un posicionamiento competitivo en el concurrente mercado global de ciudades. Sin embargo, como resultado de los procesos de regeneración urbana, lejos de proyectarse la nueva ciudad en términos de una mayor cohesión social y participación ciudadana, la ciudad se ha fragmentado y se han agudizado las desigualdades en términos de distribución espacial de los recursos urbanos y de diferenciación en el asentamiento socio-residencial.

De forma coherente con el cambio de perspectiva en el pensamiento urbano, la comunicación de los proyectos de regeneración urbana se ha orientado hacia temáticas fundamentalmente constructivas (modernización de infraestructuras, grandes proyectos urbanísticos, intervenciones arquitectónicas localizadas) enmarcadas en configuraciones espaciales y temporales específicas, que a la vez que delimitan el ámbito urbano de actuación, identifican el perfil y las competencias de los agentes llamados a la acción. Técnicos, urbanistas, arquitectos y especialistas en marketing de ciudades, integrados en sociedades público-privadas de marcado sesgo mercantil, serán los encargados de orientar las políticas regeneradoras diseñadas en términos de estrategia y de oportunidad, pero con la vista puesta no tanto en la cohesión y participación ciudadana, como en la visibilidad y en las *city options* en el dinámico mercado internacional de ciudades.

El engarce comunicativo de los proyectos localizados en la ciudad, desconectados unos de otros y del conjunto de la problemática urbana, acordes con los escenarios regionales e internacionales donde deben competir por el liderazgo y la atracción de recursos en concurrencia con otras ciudades de la escena global, se ha producido mediante la elaboración de narrativas escalares. Estas narrativas disponen configuraciones espacio-temporales específicas y ámbitos de actuación a través de los cuales se orienta el sentido de la ciudad en reconstrucción, junto con el marco político de actuación. De esta manera, la ciudad reconstruida de los nuevos enclaves urbanos se orienta hacia el objetivo de generar atención y expectativas en la escena internacional, siguiendo el criterio de competencia, relevancia y visibilidad frente a otras ciudades con las que rivaliza, pero a costa de dejar en segundo plano los problemas específicos de la ciudad habitada y la planificación acorde con los mismos.

La estrategia privilegiada por estas ciudades en concurrencia ha consistido en la creación de grandes eventos, desde las capitalidades culturales (Sevilla) hasta las olimpiadas (Barcelona), siguiendo el modelo experimentado con éxito en otras ciudades de la escena internacional. En otros casos, se ha optado por

la búsqueda de visibilidad a través de la gestión y promoción del patrimonio cultural existente (Santiago) o por la creación y proyección de una nueva imagen de marca, como ha sido el caso de aquellas ciudades que debido al declive industrial y a la obsolescencia de sus infraestructuras, han rediseñado su imagen mediante la creación de un nuevo *skyline* urbano, homologable a otros presentes y reconocibles en los circuitos globales (Bilbao)³. La creación de una imagen de marca de la ciudad, como relevo de la deteriorada pujanza industrial, ha dado lugar a la inversión intensiva en la construcción de nuevos enclaves urbanos, dotados de arquitecturas de diseño, una cuidada calidad del entorno y redes de comunicaciones con el atractivo suficiente como para atraer la atención de las grandes corporaciones internacionales, nuevos sectores productivos y flujos de información, culturales y de negocio.

La imagen de la ciudad en transformación se orienta hacia la creación de escenarios de futuro que llevan en su lógica interna la articulación de un reparto político de lo visible, un proyecto icónico que es a la vez un proyecto social⁴.

En ciudades como Bilbao se da la paradoja de que la recuperación de los espacios industriales e instalaciones portuarias y de transporte que ocupaban los terrenos contiguos a la ría, añadiendo al curso fluvial una barrera de infraestructuras y servicios asociados a la actividad industrial, ha dado lugar a la edificación de un pasillo coherente de nuevas arquitecturas singulares que, si bien han contribuido decisivamente a la transformación de la imagen de la ciudad, no lo han hecho en la misma medida en relación con la paliación de los problemas ciudadanos, esto es, en términos de mayor cohesión y justicia social re-distributiva de los costes y beneficios de la regeneración urbana.

Con todo, el desigual proceso de regeneración urbana se ha realizado en ausencia de una contestación social significativa atribuible, en buena medida, al modo en que el marketing urbano y los medios de comunicación social han contribuido a la producción y difusión de narrativas que proyectaban los nuevos espacios públicos como escenarios disponibles para múltiples expectativas y apropiaciones de sentido. A través de estas narrativas y relatos de la regeneración urbana se han gestionado eficazmente las tensiones y conflictos asociados al proceso regenerador, tejiendo nuevamente en el imaginario urbano las rasgaduras generadas en el tejido social.

2. CIUDADES EN CRISIS, CIUDADES EN TRANSFORMACIÓN

Lo característico de lo urbano es su constante transformación. La ciudad moderna, desde el umbral del pasado siglo, se ha caracterizado por sus sucesivas crisis y transformaciones. Crisis derivadas de los procesos demográficos,

3. ÁLVAREZ, Alfonso. "Bilbao. La definición de una imagen de marca como reclamo competitivo. Crónica de un proceso iniciado". En: *Ciudades* nº 5, 1999, pp. 152-178.

4. ABRIL, Gonzalo. "Cultura visual y espacio público". En: *Cuadernos de Información y Comunicación*, nº 15, 2010, pp. 21-36.

económicos, tecnológicos o bélicos. Pero lo que en todas esas crisis subyace es su capacidad de regeneración, la capacidad de adaptación y de transformación en contacto con los problemas que han afectado tanto a la forma de la ciudad, como al pensamiento acerca de la misma. Sin embargo, la crisis urbana y de pensamiento en que se sumergen las ciudades industriales a lo largo del último tercio del pasado siglo, ha provocado un giro significativo en la idea de ciudad. Como consecuencia de este giro, tras la crisis de las concepciones holísticas, históricas y lineales, características de los meta-relatos legitimadores de la modernidad, se han impuesto visiones des-reguladas y fragmentarias para el abordaje de la complejidad y heterogeneidad de las cuestiones urbanas⁵.

A lo largo de las últimas décadas, las metrópolis industriales se ha sumido en un profundo proceso de regeneración urbana derivado del desmantelamiento industrial y de su orientación hacia un mercado global de oportunidades, en el que las ciudades concurren para lograr posiciones ventajosas para la atracción de recursos financieros, nodos de información, flujos productivos y visibilidad en los circuitos turísticos y culturales. Pero el urbanismo por proyectos que se realiza en diversas ciudades españolas, como Barcelona, Madrid, Sevilla o Bilbao, siguiendo el modelo de otras políticas de regeneración urbana de la escena internacional, como Glasgow, Rotterdam o Pittsburgh “abandona las premisas del urbanismo ciudadano para favorecer el urbanismo de los negocios inmobiliarios”⁶. El resultado de esos proyectos regeneradores guiados por la idea de oportunidad ha sido una acusada fragmentación del espacio urbano y una mayor diferenciación y segregación social, todo ello en detrimento de la cohesión y participación ciudadana.

En Bilbao, el Plan General de Ordenación Urbana, elaborado a finales de los años ochenta y aprobado en 1994, perfilaba el mecanismo general de la transformación de la ciudad. Se trataba de utilizar las plusvalías de los terrenos liberados por la industria, para intervenir en otras áreas de la ciudad, buscando con ello un efecto cohesionador de las desigualdades que la crisis de los 80 había provocado en el tejido social. Pero, las propias políticas del planeamiento urbano estaban derivando en esos años hacia una des-regularización y alejamiento del compromiso holístico, integrado y social con la ciudad en su conjunto. Esa desregulación traía asociadas nuevas formas de desarrollar el planeamiento urbano, el cual pasó a definirse en términos de oportunidad, no para el conjunto de la ciudad, sino en función de la identificación, selección y promoción intensiva de ciertos paquetes urbanos, para intervenir en los mismos con el objetivo de lograr visibilidad y presencia en el concurrente mercado global de ciudades. El foco de las intervenciones se pone en la realización de grandes proyectos urbanísticos capaces de transformar el *skayline* de ciertos enclaves, en detrimento de otros con menos oportunidades para proyectar la imagen de la ciudad en el mercado global.

5. GARCÍA, Carlos. *Ciudad hojaldré. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004; p. 70

6. BORJA, Jordi; MUXÍ, Zaida. *Urbanismo en el siglo XXI. Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*. Barcelona: Ediciones UPC, 2004; p. 12.

Así, en el periodo que va de 1991 a 2001, un periodo de aparente bonanza económica, la ciudad se fragmenta no solo por la intervención selectiva y diferenciada de aquellos paquetes urbanos en los que se ha intervenido, sino también por la agudización de la segregación espacial, un fenómeno resultante de la combinación de desigualdad social y heterogeneidad en el espacio urbano que, si bien puede tener expresiones y manifestaciones diversas, la más frecuente pone de manifiesto el desigual reparto, elegido o impuesto, de los grupos y categorías sociales en unidades, barrios o distritos⁷.

En Bilbao, durante el periodo en que la ciudad transita del pasado industrial obsoleto a la nueva ciudad de las oportunidades, la distribución socio-espacial de la riqueza –y de la pobreza– se fragmenta, pasando de seis a ocho tipologías residenciales, con la particularidad añadida de que estas tipologías, al final de ese proceso, son más compactas, homogéneas e impermeables a la movilidad socio-económica que al comienzo, cuando la ciudad se hallaba sumida en una problemática crítica que las intervenciones urbanísticas vendrían a resolver. Pero, además, la distancia entre los extremos, entre el perfil socio-económico de las tipologías residenciales más ricas y más pobres, se ha acrecentado⁸.

Los nuevos espacios, fragmentados y desconectados del entorno urbano y ciudadano que les rodea, tienen el brillo de los productos de diseño, pero llevan inscritas también las rasgaduras producidas en el tejido social bajo la sintomática apariencia de unos lugares compartidos, aunque vacíos e inhóspitos para el encuentro social. En Bilbao, las construcciones-biombo del conjunto de Isozaki Atea, así como el programa urbano ideado por César Pelli para Abandoibarra, han formado una nueva centralidad, desplazando el centro de la ciudad hacia un espacio específico, codificado, de usos y apropiaciones que es, a su vez, un programa ciudadano, una estrategia espacial reguladora del encuentro y construcción del otro como alteridad irreductible. Un espacio que asigna al ciudadano el papel de transeúnte, sujeto de paso y consumidor del espectáculo arquitectónico que reclama insistentemente su atención.

El cine ha reconstruido la forma de la ciudad a lo largo del último siglo, dotando de visibilidad a las ciudades hechas de expectativas, de tensiones y de transformaciones, fruto del cambiante imaginario urbano. Pero el cine no solo habla de la ciudad como su objeto-enunciado, sino que más propiamente “habla” la ciudad, la construye y reconstruye como proyecto de sentido que en ocasiones llega a confrontarse y polemizar con la “realidad” urbana y social. De esta forma, se da la paradoja de que, si bien el proceso de regeneración urbana acometido en Bilbao a lo largo de los últimos veinte años, a semejanza de otras metrópolis industriales en crisis, ha tenido como resultado una mayor fragmen-

7. LEAL MALDONADO, Jesús. *La política de la vivienda en España*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias.

8. ANTOLÍN, J. Enrique; FERNÁNDEZ, J. Manuel; LORENTE, J. Ignacio. “Estrategias de regeneración urbana y segregación residencial en Bilbao”. En: *Ciudad y Territorio. Estudios territoriales*, nº 163, 2010; pp. 67-82.

tación y distanciamiento social, sin embargo ese proceso ha sido reescrito, en lo simbólico, como la revitalización de una ciudad obsoleta y agónica que ha encontrado en el nuevo *waterfront*, en los espacios emblemáticos de Urbitarte y Abandoibarra, el pulso de una identidad renovada. Aunque para ello se ha borrado de ese texto urbano todo vestigio significativo de cien años de historia convulsa y compleja, de tensión y de conflicto, en la formación de la ciudad.

La industrialización, primero, y las políticas desarrollistas de los años 60 determinaron la morfogénesis de la ciudad contemporánea al servicio del movimiento y la circulación, tanto en lo relativo a la configuración de sus espacios centrales (avenidas, bulevares, circunvalaciones), con la reserva del eje de la ría para la dispensa de servicios industriales (viarios, almacenaje y distribución de mercancías, aduanas...), como en su proyección metropolitana. Pero con la diferenciación y fragmentación resultante de las últimas estrategias regeneradoras, la circulación urbana ha adquirido un nuevo protagonismo. Ya no se trata tanto de la realización de un itinerario, del desplazamiento de un lugar a otro de la ciudad transitando sus paisajes urbanos, como de la realización de secuencias visuales a través de recorridos orientados por el consumo visual del espectáculo arquitectónico de los nuevos enclaves regenerados. La realización de esas secuencias visuales transforma el recorrido en una forma de exploración visual del nuevo imaginario urbano, compartida con otros transeúntes, pero disuasoria y exenta de vida social. La escenografía urbana de diseño practicada en estas ciudades que aspiran a la escena global se despliega como una estrategia orientada de consumo visual que proyecta sobre la experiencia y percepción ciudadana el orden construido en lo simbólico como imaginario urbano.

El ciudadano se transforma en un observador ideal, una figura itinerante, una especie de *flâneur* contemporáneo que realiza en lo imaginario la gestión y control de las relaciones sociales, tensas y azarosas que depara la vida en común. El ciudadano, metamorfoseado en espectador y paseante callejero, una forma de vagabundeo urbano abierto a las vicisitudes y acontecimientos que le salen al paso, no era en un principio sino una realización del proyecto ciudadano en el contexto de la sociedad burguesa, que encontraba en la ciudad moderna el motivo inagotable de una apreciación estética. Este *flâneur* era relativamente libre de fijar su atención sobre cualquiera de las múltiples novedades que le deparaba el intenso proceso de destrucción y reconstrucción urbana que se produjo en el periodo finisecular, cuando se consolidan las principales metrópolis occidentales.

Pero este mismo proceso de destrucción y reconstrucción era precisamente lo que animaba y ponía en marcha la ciudad moderna como una máquina productiva, haciendo de esa actividad un mecanismo de circulación del capital. La mirada del *flâneur* baudeleriano era la realización de un sujeto y de una clase que concebía y tomaba literalmente la calle como escaparate de su propio proyecto económico y social. Ese *flâneur*, reunía en su mirada complacida la ciudad percibida, pensada y vivida a su imagen y semejanza, ajena a la presencia de los otros que pasaban desapercibidos. La ciudad de este *flâneur* es una ciudad dual, escindida por una distancia insalvable, entre quienes tenían la oportunidad

de un vagabundeo estético y diletante y quienes vagabundeaban en busca de los mínimos recursos de supervivencia. La mirada de ese *flaneur* es una mirada obscena, pues deja literalmente fuera de escena todo aquello que difiere de su pensamiento urbano y ciudadano.

No es este, sin embargo, el mismo *flaneur* que aquél del que habla Walter Benjamin. Para éste, el *flaneur* más que un diletante es un investigador social, un indagador de la alienación social y del capitalismo. No es un mirón, ni un mero observador, cuya mirada estaría ya preconstruida, inscrita en un discurso que la preforma, sino más bien una forma de mirar, una observación atenta, interesada por el modo en que el texto urbano se da a leer, a sus contradicciones y paradojas. El *flaneur* investigador social mira desde el extrañamiento y la distancia el modo en que la ciudad imprime una dramaturgia que guía al sujeto, al ciudadano, a través de ciertos gestos que no consisten tanto en comportamientos como en el ejercicio de una mirada, de una forma de escrutar el mundo.

3. LA CIUDAD COMO CAMPO DE SIGNIFICACIÓN Y DE ENCUENTRO CON LA ALTERIDAD

La semiótica aborda la ciudad como un texto, como un proyecto de sentido realizado a través de una actividad discursiva en la que es posible advertir las huellas del trabajo que lo ha producido, así como el rastro de las prácticas sociales en las que se inscribe. Estos textos, ya pertenezcan al arte o a los discursos cotidianos, actúan de mediadores en las relaciones sociales reales, si bien dichas relaciones no se dan entre iguales sociales⁹. Para el enfoque socio-semiótico, el texto urbano representa ante todo el posicionamiento de un sujeto inmerso en un proceso. Tiene una direccionalidad, un sentido y un valor, que puede ser tanto positivo como negativo. El sujeto se inscribe en el espacio urbano dotado de un programa de acción y por esta razón, desde la perspectiva del sujeto y de la significación, no hay un espacio objetivo-natural diferenciado de un espacio subjetivo-cultural, sino un espacio que habla de la sociedad y a través del cual, la sociedad se representa, se da a ver como realidad significante¹⁰. Así, percibir el espacio es hacerlo dentro de un programa de acción inscrito en un espacio cargado de valores para quien lo construye y lo habita, esto es, el reconocimiento de la ciudad como la proyección sobre el espacio de una determinada sociedad y de un pensamiento social.

La ciudad es ante todo el lugar de encuentro con los otros, con lo diferente, lugar de integración de lo foráneo, de comunidad con los extraños, un espacio apropiado para “la experiencia social de la diversidad y de la complejidad de personas e intereses”¹¹. Los espacios públicos, esos “lugares donde los desconoci-

9. BAJTIN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1995; p. 75.

10. MARRONE, Gianfranco. *Corpi social*. Torino: Einaudi, 2001; p. 292.

11. SENNETT, Richard. *Vida urbana e identidad personal*. Barcelona: Ediciones 62, 2001; p. 132.

dos coinciden y, por tanto, condensan y compendian los rasgos característicos de la vida urbana”¹², representan un proyecto de convivencia no carente de tensiones, de deliberación, de disenso y de consensos en continua reformulación. El encuentro con lo diferente tiene esa cualidad imprecisa y tensa que provoca sensaciones ambivalentes, entre el orden y cierta irregularidad, “en busca de puntos de equilibrio que hagan aceptables las formas de convivencia”¹³, “una búsqueda de cierto orden local, como lo propio de toda interacción, una forma de acción cooperativa, socialmente situada, de gestión de la crisis que, a sus participantes, se les presenta como una cuestión cotidiana”¹⁴. Este encuentro cotidiano con la alteridad que se produce en la ciudad “nos protege de una idea demasiado selectiva del nosotros y tiende a desbordar las delimitaciones identitarias”¹⁵. El encuentro cotidiano con los extraños revela una “integración incompleta”, requiere cierta capacidad de retención y de gestión de la diferencia, pero sin llegar a suprimirla. En cada encuentro y situación hay algo diferente que “esconder o mostrar ostensiblemente, algo que negociar, diferencias que limar o que paliar o que, por el contrario, hay que agudizar o hacer más legibles”¹⁶. En este sentido, habitar la ciudad no consiste únicamente en una forma de residencia o de tránsito y apropiación de sus espacios. Significa también una suerte de gestión e interacción con los demás, con los otros que se presentan y representan en el espacio público.

Pero en las ciudades globales actuales, caracterizadas por la fragmentación, por la urbanización difusa y la aparición de nuevas centralidades en torno a los complejos financieros, administrativos y de ocio, frecuentados por poblaciones dispersas y transitorias, se ha desplazado el sentido del espacio público como marco de interacción y de regulación del encuentro con los extraños. Los nuevos enclaves y centralidades alternativas se asemejan a archipiélagos interconectados, con espacios intersticiales vagos e inconexos, propiciadores de una intimidad exacerbada (doméstica, individual, de actividades específicas), dispuesta para evitar nuevas y desconocidas relaciones. Se aprecia así un retraimiento de la complejidad cuyo tratamiento ha quedado a cargo de planificadores urbanos, quienes han operado “una transformación del espacio público en espacio de flujos, libre de política y de ética”¹⁷.

12. BAUMAN, Zygmunt. *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*. Barcelona: Arcadia, 2006; p. 56.

13. JIMÉNEZ, Rafael. *Convivir en la ciudad*. Madrid: Fundación Democracia y Gobierno Local, 2011; p. 61.

14. DAY, Dennis (et al.). (Eds.). *Cities and Crises*. Bilbao: University of Deusto, 2009; p. 166.

15. INNERARITY, Daniel. *El nuevo espacio público*. Madrid: Espasa, 2006; p. 99.

16. BAUMAN, Zygmunt. *Identidad*. Buenos Aires: Losada, 2010; p. 35.

17. SENNETT, Richard. *Op.cit.* p. 161.

4. EL ESPACIO PÚBLICO Y LA DRAMATURGIA DEL CUERPO SOCIAL

Lo público significa a través de la exposición a la mirada de la comunidad, a su juicio y consideración, entendido como un espacio cívico, del bien común, contrapuesto al espacio privado de intereses particulares. Pero la visibilidad generalizada hace también del espacio público un territorio expuesto al orden moral garantizado por múltiples normativas, tanto explícitas –ordenanzas municipales– como implícitas, bajo la forma de las buenas prácticas, el decoro o el civismo.

La visibilidad es el lazo que cierne las relaciones sociales en el espacio público, 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, con frecuencia a su pesar, como identidades problemáticas en ese espacio. Por esa razón, en los espacios públicos se hace visible el pacto implícito que funda la condición ciudadana. Los espacios públicos, las calles y plazas, expresan la imagen que las sociedades tienen de sí mismas, constituyen su particular puesta en escena del reparto de competencias y de incompetencias para jugar determinados roles, en tanto que escenificación actualizada de la distribución estética y política de lo sensible¹⁸.

Ver y darse a ver es uno de los juegos característicos de la dramaturgia inscrita en el espacio público. 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 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 desigualdades¹⁹, 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”²⁰. Otro tanto ocurre en esos espacios, denominados públicos, en los que uno tiene la sensación de estar literalmente “fuera de lugar”, en los que se aprecia en el propio cuerpo la fuerza adversativa de la observación y de la vigilancia permanente, junto con la escenificación de un papel para el que la dramaturgia del lugar no había sido considerado. Esta visualidad normalizada proyecta y es a la vez el resultado de un orden social que regula el encuen-

18. RANCIÈRE, Jacques. *Op.cit.* p. 13.

19. DELGADO, Manuel. *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata, 2011; p. 57.

20. BARTHES, Roland. *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós, 2009; p. 370.

tro 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 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 cívico²¹. Por esta razón, el ambiente urbano es la expresión de cierto orden social, al tiempo que constituye, en buena medida, la existencia social, política y cultural de la ciudadanía.

5. EL RELATO FÍLMICO DE LA CIUDAD EN TRANSFORMACIÓN

El cine forma parte de estos dispositivos reguladores de la visibilidad y socialidad de lo urbano. El cine ha ejercido una intensa lectura de la ciudad, de sus espacios, crisis y transformaciones y lo ha hecho no sólo en términos de representación de la ciudad construida, sino como la construcción de una mirada, a la vez implicada y reflexiva que, al tiempo que exhibe determinadas configuraciones urbanas, construye e involucra un modelo de espectador. De esta forma, el espectador coopera con el cine en la construcción del sentido diverso, heterogéneo y múltiple de la ciudad y de sus espacios públicos y reflexivamente, de sí mismo como ciudadano. El cine interroga la ciudad en tanto que representación, como un objeto a reconstruir y como un sentido, el de la condición y competencia ciudadana, a atribuir.

5.1. El cine y la ciudad dual

El cine de la primera mitad del siglo XX indaga en las luces y sombras de las ciudades hipertrofiadas por la industria, la producción, la circulación y las masas. Aquellas cinematografías mostraban una ciudad dual, escindida entre el elogio de los espacios y actividades de la vida burguesa –avenidas, boulevares, industria– y la censura de los territorios de la pobreza y la marginación, bien fuera mediante su sistemática exclusión del campo visual, bien fuera sumiéndolos en la penumbra de los territorios urbanos inciertos e inefables, apenas aludidos desde los confines de la ciudad luminosa. El cine expresionista de los años 20 y las sinfonías urbanas, futuristas y constructivistas, exhibían este tratamiento dual del imaginario urbano, movilizadas por la sospecha de una alteridad inquietante, al acecho desde las sombras del propio campo cinematográfico o expulsada fuera de él, más allá de los márgenes del encuadre fílmico, aunque siempre intuida como próxima, susceptible de irrumpir en cualquier momento en el claroscuro urbano.

21. INNERARITY, Daniel. *Op. cit.* p. 96.

Esa mirada cinematográfica se proyecta sobre la pujante metrópoli industrial bilbaína de principios del pasado siglo. En 1920, los hermanos Azcona realizan una película documental sobre Bilbao en la que la tensa complejidad urbana queda restringida a la puesta en escena de la industria y de la vida ociosa de una burguesía que se exhibe en todo su esplendor en los recién construidos escenarios urbanos: el ensanche burgués, las avenidas, el teatro, el mercado y los lugares de recreo y esparcimiento. El propio cinematógrafo y el hecho de estar rodando una película sobre la velocidad y el dinamismo de la ciudad moderna representan el triunfo de una alianza entre la máquina urbana y la máquina de la visión que actualiza su ideario de producción y progreso. El cine dialoga con la ciudad a través de sus mismos presupuestos y del imaginario al que proporciona un medio de expresión. Filmar la ciudad es filmar una ideología que toma el espacio urbano como expresión y afirmación de una clase social y de las relaciones de poder que sustentan su dominio visual.

Apenas diez años después, los Azcona realizan una película posterior, *El mayorazgo de Basterreche* (1928), en la que explícitamente se proponen exaltar los valores asociados al mundo rural, reducto inmutable del carácter y de la idiosincrasia que la ciudad dual amenaza con perturbar. La ciudad negada, la del arrabal obrero e inmigrante que pocos años antes habían extrañado, excluyéndolo del elogio de la ciudad del progreso, ahora es aludida, citada fuera de campo, como un lugar de perversión y transgresión moral. *El Mayorazgo de Basterreche* es el contracampo nostálgico de la naturaleza y del orden tradicional idealizado que la ciudad moderna, con sus tensiones y conflictos, viene a perturbar.

Posteriormente, este programa ideológico²² dará lugar a nuevas representaciones de la ciudad dual, escindida entre la épica de las conquistas industriales y la disolución de los valores tradicionales. Constituirá también la dramaturgia del cine del franquismo, con la consiguiente censura de los espacios públicos en los que se consuma la puesta en escena de la heterogeneidad y del encuentro con las inquietantes presencias del Otro, de la memoria y del pasado negado y censurado. El territorio del arrabal y sus espacios de socialización, son relegados a un vasto fuera de campo que, si bien es concomitante con el espacio efectivamente enunciado, no llega a acceder a los encuadres urbanos del cine franquista. En el caso de Bilbao, el régimen de visibilidad de estas películas cierra la mirada sobre la ciudad “traidora”, poniendo en escena una lectura marcadamente ideológica de los espacios urbanos. Este cine pondrá especial cuidado en que los fantasmas de la amenaza contestataria no alcancen los espacios de la producción y del desarrollismo industrial y financiero, ni de la fiesta y las tradiciones populares, metamorfosados en los consabidos tópicos folclóricos. En “Raza”, película dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, en 1941, con guión del

22. Según Jacques Rancière, “el cine es un aparato ideológico productor de imágenes que circulan en la sociedad y en las que ésta reconoce el presente de sus tipos, el pasado de su leyenda o los futuros que se imagina”, RANCIÈRE, Jacques. *Las distancias del cine*. Pontvedra: Ellago Ediciones, 2012; p. 14.

propio Franco, quien proyecta en el mismo sus frustraciones y entelequias biográficas, se pone en escena una ciudad destruida, ocupada por las tropas que aseguran su pronta reconstrucción, para lo que se recurre a la inserción de tomas extraídas de los filmes de propaganda militar *Bilbao para España* y *Frente de Vizcaya y 18 de Julio*. Otros filmes continúan esta dramaturgia redentora, con títulos como *El gran galeoto* (Rafael Gil, 1951), *Murió hace 15 años* (Rafael Gil, 1954), algunos de ellos tendenciosamente explícitos, como *Y eligió el infierno* (César Fernández Ardavín, 1957) o *Rapsodia de sangre* (Antonio Isasi Isasmendi, 1957), los cuales escenifican una ciudad asediada por el mal incierto e insidioso, desde los amores prohibidos hasta el comunismo, contra los que la cinematografía franquista se presta a combatir y acaso redimir.

Estas películas coinciden con la iconografía antiurbana anterior a la guerra, donde los espacios aledaños a la ría, transformada en frontera económica, ideológica y moral de la ciudad, son representados mediante expresivos claroscuros en los que se desarrollan peripecias de conspiración, extravío y redención, correlato ideológico de la censura y represión de los movimientos de resistencia que las organizaciones obreras y estudiantiles comenzaban a desarrollar en los años 50.

El objeto de interés del discurso cinematográfico franquista será la ciudad de los polos de desarrollo, productiva y fabril, y de los “milagros” urbanísticos que al tiempo que afirman erradicar el chabolismo y la infravivienda, destinan los espacios públicos urbanos a las crecientes necesidades de la industria que progresivamente invade los intersticios de la vega metropolitana. Algunos de aquellos milagros son insistentemente representados por el cine aperturista de los años 60, como puede apreciarse en *María, matrícula de Bilbao* (Ladislao Vajda, 1960), en la que ya se anuncia un proyecto de reciclaje turístico de la ciudad, dejando a la espalda los claroscuros industriales para encaminarse hacia los luminosos parajes residenciales de la burguesía bilbaína. Otro tanto ocurre con *Ocharcoaga* (Jorge Grau, 1961), una exaltación del “esfuerzo” para erradicar el chabolismo, paráfrasis del incremento de infravivienda motivado por la falta de equipamientos residenciales para la inmigración obrera que no tiene otro remedio que recurrir al levantamiento de asentamientos espontáneos, frecuentemente a pie de obra.

Pero en la ciudad dual, la realidad reprimida y censurada pugna insistentemente por manifestarse. Nuevos realizadores y nuevos espectadores exploran los espacios intersticiales que el desarrollo industrial ha dejado en la ciudad y en su imaginario. Espacios habitados por quienes han quedado excluidos del campo fílmico, desde la mirada extrañada de un *flaneur* cinematográfico que se pregunta, en *Bilbao, 1960?* (Policarpo Fernández de Azcoaga, 1960), por el chabolismo como síntoma de la desidia del programa urbano de las instituciones del franquismo, hasta los *Juguetes Rotos* (Manuel Summers, 1966), pasando por las exploraciones cinematográficas de los “barrios altos”, la noche, el espectáculo y la prostitución, recogidos explícitamente en el documental *La ría de Bilbao* (Pedro Olea, 1966). Todos estos relatos fílmicos confrontan, de una u otra forma, las hagiografías urbanas del franquismo. En *Bilbao 1960?* una leyenda

prologa significativamente el filme: “no se trata de acusar, sino de mostrar algo de lo mucho que debe conocer todo prójimo”. Este texto resume de forma clarividente la paradoja de la ciudad dual, negada y censurada, que pugna por “darse a ver” al otro, a ese prójimo al que el proyecto cinematográfico apunta y al que confronta con toda una tradición fílmica de glosas a la gran ciudad industrial.

La ría de Bilbao, se inicia con una presentación institucional seguida de un periplo histórico a través del cauce fluvial, atravesando los espacios del trabajo –las minas, la industria, el transporte fluvial– y las arquitecturas, lugares y personajes emblemáticos de Bilbao. Pero este Bilbao ya no es la ciudad monocorde, ordenada y homogénea de la filmografía precedente, sino que el filme focaliza la atención sobre la complejidad y la heterogeneidad, sobre la ciudadanía diversa que comparte los espacios públicos y el tiempo de ocio, los enclaves obreros y los tiempos difíciles, cohabitando en el espacio fílmico con el centro financiero y comercial y los barrios periféricos, la noche y la trasgresión tolerada. *Jugueteros Rotos*, finalmente repara, bajo una mirada crítica, en las figuras del éxito –deportivo, taurino, del espectáculo– erigidas por el franquismo.

Las incursiones que este cine realiza en la ciudad y sus espacios exhibe una mirada errática que se adentra en los terrenos baldíos, en los descampados y solares urbanos, allí donde no se ha erigido todavía un imaginario tópico, para indagar el sentido de la ciudad. Los personajes que deambulan a la deriva por estos parajes intersticiales, periféricos, no aciertan a proyectar un sentido sobre el entorno que habitan, reclamando del espectador el ejercicio de un trabajo de memoria, de sutura y cohesión del relato cinematográfico, en aparente deriva narrativa. Y lo hace mediante la práctica errática de un discurso que va y viene del mundo de la diégesis, de los personajes y lugares expuestos por el film, al propio discurso fílmico, afectándolo a través de una inusitada intimidad sostenida a lo largo de un viaje a ninguna parte. En *Jugueteros Rotos* se narra la búsqueda azarosa de un futbolista, Guillermo Gorostiza, *Bala Roja*, a través de las calles de una ciudad atónita, desmemoriada e indiferente, incapaz de mostrarse coherente ante la mirada que la interroga, aferrada a los retazos de un presente desolado que se revela inconsistente e insignificante.

5.2. El encuentro cinematográfico de la ciudad extraña

Con la transición, el régimen de visibilidad de la ciudad se expande no sólo hacia los espacios públicos negados por la censura franquista, sino hacia la propia visión de la ciudad. El cine inicia un diálogo con la ciudad, con el pasado y con la memoria del espectador, la cual es interpelada simultáneamente en tanto que experiencia ciudadana, y en tanto que experiencia fílmica. El cine de estos años trata de ahondar en el espesor del texto urbano, pero lo hará poniendo en cuestión el propio dispositivo fílmico y el modo en que éste ha puesto en escena y construido su imaginario. Se trata así del pasaje de un cine de la representación, en tanto que desplazamiento y ocultación, hacia un cine que horada e indaga en el espesor del tejido urbano y en la memoria ciudadana. El nuevo

proyecto cinematográfico ensaya la forma de convocar lo que estaba allí pero era negado, lo que no se quería ver, para revelar esa ausencia que tensa la realidad y al mismo tiempo implica al espectador en el trabajo de hacer memoria y de hacer surgir al Otro²³ a través de ese trabajo de memoria.

Algunos proyectos cinematográficos como *Lejos de los árboles* (Jacinto Esteba, 1972), *Canciones para después de una guerra* (Martín Patino, 1971), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) o *Informe general* (Pere Portabella, 1977), desarrollan ese diálogo con la memoria del espectador, confrontándola con las iconografías urbanas y los imaginarios heredados, para tensar el presente haciendo visible lo que permanecía obturado, negado, desplazado en la experiencia de la ciudad. Se trata de un ejercicio de arqueología fílmica que busca reconectar los fragmentos inconexos de la ciudad, su historia y su imaginario fragmentado y disperso, junto con la reconstrucción del sentido de la experiencia ciudadana. Se trata en definitiva, de un ensayo de genealogía que busca, de forma imprecisa y tentativa, desbordar el pensamiento urbano heredado, atendiendo a sus contradicciones y discontinuidades y a las huellas del trabajo que lo ha impuesto e institucionalizado en tanto que imagen legítima de la ciudad.

La ciudad de la transición es una ciudad de pérdida y de errancia. Un espacio laberíntico, precariamente habitable, un lugar provisional, transitorio. Por lo que se refiere a Bilbao, esta negación se aleja de la mirada histórico-etnográfica, cargada de lirismo, de *Ama Lur* (Basterretxea y Larruquert, 1968) para adentrarse, prácticamente con los mismos recursos expresivos, en el tremendismo apocalíptico del *Ikuska 3* (Antton Merikaetxebarria, 1979), una visión desesperanzada de la degradación medioambiental, urbanística y social de la ciudad.

Con el declive industrial, emerge un paisaje de fragmentos, solares y ruinas, con barrios contiguos a los espacios industriales, desarticulados y esparcidos por un territorio degradado, contaminado y carente de recursos. El paro consiguiente a la denominada reconversión industrial y a los planes de regulación de empleo completan este paisaje desolador, añadiendo a la fractura urbana una profunda fractura social. “Siete Calles” (1981) de Juan Ortuoste y Javier Reboallo, pone en escena una ciudad opresiva y degradada, un laberinto de pasiones dramatizado por una intensa sensación de pérdida y de confusión: un grupo de personajes “extraños” son interrogados por un equipo de cineastas que trata de hacer una película sobre ellos. Un atisbo de modernidad cinematográfica, de cine en el cine, en el contexto de una búsqueda inconclusa en una ciudad confusa, replegada sobre sí misma, sobre el pasado insatisfactorio, olvidado, carente de expectativas.

En los años 70 se produce en Europa una revisión de las ideas urbanísticas heredadas de la modernidad con el fin de recuperar una idea de ciudad histórica, dotada de espacios públicos y de memoria, una ciudad pensada para facilitar las relaciones ciudadanas y retomar la perspectiva del sujeto y de la comuni-

23. WAJCMAN, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001; p. 192.

dad sobre el objeto urbano²⁴. Pero en Bilbao, tras las inundaciones de 1983, cuando la ciudad toma conciencia del grado de precariedad, obsolescencia y degradación urbana y social heredado, se inicia un proceso de planificación urbana cuya premisa es la reconstrucción de la ciudad en términos de cohesión y participación ciudadana. Sin embargo, como resultado de la desregulación y pérdida del compromiso social del urbanismo practicado durante los años 80, se opta por la inversión en grandes proyectos arquitectónicos, ubicados en espacios urbanos de oportunidad (Abandoibarra, Uribitarte, Zorrozaurre) dejando el planeamiento integral de la regeneración urbana en manos de partenariados público-privados y de las iniciativas financieras e inmobiliarias, junto con las grandes firmas de arquitectos, ajenas por lo general de la participación y el debate ciudadano.

Tras “Siete Calles” y “Golfo de Vizcaya” (1985), donde se entrecruzan el pasado traumático y obsesivo, apenas revelado, con la violencia terrorista como historia de fondo, los realizadores Javier Rebollo y Juan Ortuoste emprenden el proyecto de desarrollar esta interpelación de la memoria ciudadana desde una perspectiva que mira la ciudad a través de propuestas fílmicas ensayadas por la cinematografía europea: “Camino de hierro y agua”, de 1984; “Bilbao en la memoria”, “Bilbao mientras tanto”, “Bilbao como un mosaico” y “Bilbao Transfer”, estas últimas de 1987, desarrollan una puesta en escena compleja, fracturada y desencantada de la ciudad, atenta a sus ritmos, a los gestos y comportamientos cotidianos, a las voces que la han relatado e imaginado, y todo ello desde un constante diálogo con las formas con que el cine contemporáneo ha abordado la vida de las ciudades (Dziga Vertov, Jean Vigo, Theo Angelopoulos, Manoel de Oliveira, Ermanno Olmi). Pero la ciudad se muestra ahora desmembrada e inalcanzable desde la perspectiva de una única mirada omnicompreensiva de los múltiples fenómenos, gestos y memorias que atraviesan el laberinto urbano. Ya no hay un sentido que informar, sino una suerte de palimpsesto formado por múltiples escrituras empeñadas en un proyecto tentativo, hecho de aproximaciones, de impresiones y de sensaciones que ponen constantemente en entredicho una única idea e imagen coherente de la ciudad.

5.3. La ciudad colapsada, los no-lugares

Una parte significativa de las temáticas fílmicas de éstas décadas finales del siglo, se caracteriza en el País Vasco por la violencia, la contradicción y la perplejidad, apreciables en las miradas extrañadas presentes en filmes como “Adios

24. A este respecto, Aldo Rossi propone la arquitectura como "ciencia urbana" y como clave de interpretación de la historia de la ciudad y de la memoria colectiva: "La racionalidad de la arquitectura reside en su capacidad de construirse sobre la meditación de los hechos acaecidos donde algunos elementos forman parte integrante de su construcción. Las ruinas de una ciudad sin objeto de invención para un arqueólogo o para un artista, del mismo modo, solo cuando resulta posible unirlas en un sistema concreto, construido por hipótesis claras que adquieren y desarrollan como fuere su validez, en este momento construyen lo real. Esta construcción de lo real es por tanto un acto en el que interviene la arquitectura en su relación con las cosas y la ciudad, con las ideas y con la historia" ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: G. Gili, 2010; p. 43.

Pequeña” (Imanol Uribe, 1986), “Bandera negra” (Pedro Olea, 1986) o “Todo por la pasta” (Enrique Urbizu, 1991), ya se trate de las descabelladas intrigas de “Acción mutante” (Alex de la Iglesia, 1993), como de la desoladora vida de un grupo de jóvenes que vagan por la ruina suburbana y vital en “Salto al vacío” (Daniel Calparsoro, 1995). Estas películas presentan una imagen de la ciudad que se muestra como el trasfondo, apenas esbozado, de espacios segregados, no-lugares, –solares, terrenos obsoletos, ruinas industriales, vertederos–, un espacio cuarteado, formado por los restos dispersos de la expansión metropolitana e industrial ahora en franco declive, por donde deambulan erráticamente personajes inciertos, atrapados en la maraña de un pasado agobiante al que no consiguen dar sentido, a la deriva de los acontecimientos que el presente, contingente y azaroso, les depara. El carácter opresivo de estos espacios y la disipación del sentido a atribuir a la experiencia urbana no es percibido ya como perteneciente únicamente al orden de la representación cinematográfica, sino que invade e interpela, por su inmediatez, el espacio del espectador, quien comparte la crispación y el vacío de los discursos inconexos, de frases apenas musitadas.

El movimiento incesante de la cámara adherida al desplazamiento errático de los personajes, a los quiebros de las torturadas arquitecturas y espacios por los que deambulan, marcha parejo con el descentramiento y la precariedad de las conexiones y transiciones narrativas. Reflujo de la “ciudad deseosa” de identidad, de pasado, y de refundación, las localizaciones en Zorroza, Sestao y Baracaldo, en los barrios de Bilbao La Vieja y San Francisco, Ribera de Deusto o los aledaños del antiguo Depósito Franco, en Uribitarte, constituyen la desolada escenografía de la desmedida expansión metropolitana y de la obsolescencia industrial, de la marginalidad, de la pobreza y la desesperación de unos sujetos para los que no se advierte futuro alguno.

Paralelamente, la nueva ciudad, la de la rehabilitación y los grandes eventos, la ciudad de los hitos arquitectónicos y de los *waterfront* de diseño produce pliegues y fricciones entre la “obsoleta” ciudad histórica e industrial y la simetría de la ciudad en proceso de reconstrucción, objeto privilegiado de las instituciones y del afán regenerador del marketing urbano. La nueva ciudad se construye de espaldas a la compleja realidad de la ciudad habitada, como un escaparate polivalente destinado a los itinerarios del arte, de los congresos y exposiciones, de la moda y del diseño. Una ciudad dispuesta para acoger públicos diversos, como un parque temático en el que cada perfil de consumo urbano puede encontrar su programa ideal. Ciudades aventura, ciudades prestigio, ciudades libertad, ciudades oportunidad, ciudades arte, todas estas ciudades conviven en la misma ciudad. Y la historia del cine acompaña la historia de la ciudad moderna hasta tal punto que la idea de la ciudad llega a confundirse con la ciudad ideada por el cine, juega a ser cine, objeto de la mirada de un sujeto que es interpelado como la figura de un espectador dispuesto para el consumo visual y la apreciación de los nuevos espacios regenerados. Las perspectivas y espacios progresivamente revelados, la disposición de la luz, la conversión de los itinerarios en meros tránsitos, el enmarcado y composición de los hitos arquitectónicos en las ciudades contemporáneas, apuntan hacia la construcción y aplicación de

una estrategia que transforma lo cotidiano en espectáculo y al ciudadano en un espectador. A este espectador se le proponen diferentes programas narrativos dispuestos para una segunda transformación: observador privilegiado, explorador, turista accidental e, incluso, extraño, ajeno y carente de lugar en el espectáculo que la ciudad despliega ante sus ojos. De esta forma, el ciudadano-espectador es invitado a ocupar su lugar y a interpretar su papel en el espectáculo que la ciudad despliega ante sí.

Los nuevos conjuntos arquitectónicos, ciudades a pequeña escala, se proponen a sí mismos como relatos que privilegian ciertos puntos de observación, movilizan tramas que siguen el modelo de poéticas precisas, como la incertidumbre y la desorientación o la épica del descubrimiento, y hasta el propio programa urbano se revela como una concatenación de pérdidas y dilaciones, jalonadas de hallazgos y sorpresas, de impresiones y sensaciones preparatorias para la experiencia sublime, la revelación del hito arquitectónico que transforma el *skyline* y refunda la ciudad como espectáculo para la mirada.

6. LUGARES DE ENCUENTRO VACÍOS: ISOZAKI ATEA

La ciudad fragmentada del nuevo urbanismo que el cine comercial, institucional y ficcional pone ahora insistentemente en escena, es el paradigma y metonimia del nuevo Bilbao y de tantas otras ciudades reconstruidas como espectáculo urbano, dispuestas para acoger escenográficamente la mirada del ciudadano transformado en espectador. *La buena voz* (Antonio Cuadri, 2006) utilizaba los nuevos espacios urbanos como escenografía y decoración de la película, sin que este fondo arquitectónico aportara otra cosa a la trama argumental que el reconocimiento, por parte del espectador, de la espectacularidad de las nuevas construcciones.

El proyecto ideológico y narrativo de la nueva ciudad es también apreciable en un micro-relato viral, producido para difundir la imagen de Bilbao a través de las redes sociales, tanto entre los potenciales visitantes, como entre la propia ciudadanía, con motivo de las últimas fiestas navideñas²⁵. El viral audiovisual en cuestión despliega una imagen animada de la ciudad, mediante la realización de un 'travelling' urbano ideal, en plano-secuencia, que enlaza el Teatro Arriaga con el nuevo estadio de fútbol de San Mamés, a lo largo del cual se exhibe un muestrario de los principales hitos arquitectónicos construidos a lo largo del proceso regenerador. Este paseo visual por los enclaves rehabilitados enlaza un siglo de historia a través de un periplo urbano del que, paradójicamente ha desaparecido cualquier vestigio de pasado industrial y de presencia ciudadana. El espacio rehabilitado, metáfora de la nueva ciudad, está conformado por sus edificaciones emblemáticas, en segundo plano, y por sus realizaciones artísticas, las cuales desfilan en primer plano ante la mirada y la expectativa de reconocimiento

25. "Bilbao, Zorionak eta Urte Berri on!", consultado en <http://www.bilbao.net/gabonak2013/>, el 24 de diciembre de 2013.

por parte del espectador. Pero a diferencia de la ciudadanía eclipsada del espacio de la representación fílmica, la figura de este espectador genérico (habitante, visitante, transeúnte, paseante) actualiza la nueva condición ciudadana, la del sujeto que ha perdido su lugar en la ciudad, alojado en un espacio exento de complejidad y de diferencia, de encuentro y de alteridad, en favor del consumo visual aquiescente, conforme e indiferente de las construcciones arquitectónicas que se proponen como nuevo referente urbano. De esta forma, el programa urbano presente en el viral da cuenta de la proyección sobre el espacio de un programa social.

Una de estas construcciones, el conjunto denominado *Isozaki Atea*, *La puerta de Isozaki*, diseñado por el arquitecto japonés Arata Isozaki, actualiza ese programa urbano en el enclave urbano de Uribitarte, punto de arranque del *waterfront* de diseño, motivo de la nueva imagen de Bilbao y de la refundación de su imaginario. El conjunto arquitectónico *Isozaki Atea* se halla ubicado en un solar que estaba ocupado desde 1931 por el antiguo edificio del Depósito Franco, una construcción destinada a labores de almacenaje y servicios del Puerto de Bilbao, sujeto a protección por el Plan General de Protección Básica. El conjunto urbanístico, de 1892, resolvía una acusada diferencia de nivel entre el límite del Ensanche y el plano fluvial, mediante las Escalinatas, Rampas y Jardines de Uribitarte que conectaban la trama del ensanche con la ría. *Isozaki Atea* redefine y desbarata este planteamiento mediante una amplia escalinata inspirada, según su autor, en la *Scalinata della Trinitá dei Monti*, de Roma, enmarcada aquí por dos grandes torres y cinco edificaciones anejas. El objetivo, afirmaba el propio arquitecto japonés, consistía en crear “una plaza de referencia de Bilbao, una plaza abierta a toda la ciudadanía (...) que transformará el lugar solitario e inhóspito que es hoy, en un animado escenario de convivencia ciudadana (...), mediante la creación de una puerta a la ciudad” (*El País*, 16/02/2000).

La génesis de este polémico proyecto que a la vez que conecta la rivera y el ensanche urbano, opera sin embargo una desconexión con su entorno y con los diversos usos públicos a los que podía haber sido destinado, ha dejado profundas huellas en programa social que lleva inscrito en su diseño. Tras varias recalificaciones del suelo, asociadas a cambios en el mercado terciario e inmobiliario, el antiguo edificio pierde el anterior carácter de conservación estructural (Javier Mozas, *El País*, 31/04/2007), acompañado de un explícito argumento des-regulador exhibido por los responsables municipales de urbanismo: “se trata de realizar una ordenanza que cumpla con el edificio, en lugar de un edificio que cumpla con la ordenanza” (*El Correo*, 24/12/1999).

Isozaki Atea es un espacio en el que se aprecia la huella de los tres pilares sobre los que se ha erigido la nueva ciudad: la fragmentación del territorio urbano en espacios de oportunidad, el abandono del planeamiento en favor de la lógica del beneficio de los promotores inmobiliarios y la transformación del urbanismo y de la arquitectura en un instrumento de comunicación y marketing, todo ello en detrimento de un modelo de regeneración comprometido con la creación de espacios para el encuentro y las relaciones ciudadanas. Esta forma de entender la ciudad como un campo de operaciones fragmentado y orientado al mer-

cado ha delegado en manos de arquitectos con impacto mediático el planeamiento, llegando al absurdo de que, como en el caso Calatrava-Isozaki, terminan por pleitear por la vulneración de sus respectivos derechos de propiedad intelectual, en perjuicio del uso de sus respectivas realizaciones por parte de la ciudadanía. La configuración del conjunto *Isozaki Atea* reproduce las ambivalencias de ese programa urbano, trasladando al espacio la confrontación público-privado, con el elocuente resultado de lo que podría denominarse un “lugar de encuentro vacío”²⁶.

Isozaki Atea ha sido ideado como un espectáculo, como un dispositivo de la mirada. La propia concepción del proyecto es el resultado de una visión que, paradójicamente, dialoga con otras visiones anteriores de la ciudad. El Bilbao de Muflin, de 1544 (Fig. 1), o el Bilbao del documental de hermanos Azcona, de 1920 (Fig. 2), presentan la ciudad como el objeto de sendas miradas omniscientes situadas en lo alto de las colinas que enmarcan la ciudad, con el rasgo común de incidir en la idea de puerta y umbral, no solo físico, sino también cognitivo y emocional. Pero, en tanto que las dos primeras contemplan la ciudad como un conjunto orgánico y articulado, metáfora de la aspiración cohesionadora de la ciudad, en el caso de *Isozaki Atea* (Fig. 3) se plantea una puerta que da paso a una arteria de circulación, desconectada de otros usos y funciones. Esta aparente paradoja entre el tránsito fluido y la clausura del espacio en que se inserta se resuelve en torno al dispositivo urbano que regula el conjunto *Isozaki Atea* (Fig. 4).



Figura 1. Bilbao (Muflin, 1544).

26. MacCANNELL, Dean. *Lugares de encuentro vacíos*. Madrid: Editorial Melusina, 2007; p. 55.



Figura 2. Bilbao (Azcona, 1920).



Figura 3. Isozaki Atea.

Un dispositivo es una estrategia, en este caso destinada a regular el *sensorium* visual, procediendo a recortar y distribuir la percepción visual, así como la competencia del sujeto destinado a ejercerla. Este dispositivo y estrategia visual implica una forma de construir ciudad y también de hacer ciudad en tanto que ciudadanía, una forma de disciplinar las interacciones con la alteridad, en este peculiar espacio semi-público. La socio-semiótica del espacio se interesa por el



Figura 4. Isozaki Atea y Zubi Zuri.

modo en que el espacio público, en principio un mero espacio accesible incapaz de producir sentido por sí mismo, a partir del momento en que se realizan en el mismo ciertas inscripciones, alteraciones u obstáculos, se introducen diferencias que lo hacen significar. El dispositivo espacial deviene así una estrategia destinada regular la diferencia y a gestionar el sentido que le es atribuido.

En función de esa diferencia regulada, las presencias del Otro pueden adquirir diversas configuraciones espaciales. En este orden de cosas, la configuración “asimilación” consistiría en la “negación de la diferencia mediante la reducción del otro a lo mismo, de tal forma que pueda integrarse plenamente en el entorno de acogida”²⁷. Para el proyecto asimilador la diferencia del Otro carece de sentido y de valor por lo que es requerido para que renuncie a aquello que le hace diferente, a su particularidad, pudiendo así disolverse en un “nosotros” universal. La concepción escenográfica de Isozaki Atea, al igual que la del viral navideño anteriormente comentado, presenta esta propuesta de disolución de la ciudadanía en comunidad indiferenciada de espectadores, seducidos por la contemplación del espectáculo arquitectónico. De la misma forma, la disposición vertical de las torres y su configuración como un inmenso mirador, lugar privilegiado desde el que ver reteniendo el control sobre el ser visto, unifica desde la altura y la distancia la particularidad de los viandantes que transitan entre las torres, transformándolos en mera materia en movimiento, carente de marcas que detenten su diferencia e identidad. La magnitud del complejo escenográfico diseñado por Isozaki tiene esa capacidad de reunir, de forma anodina e indiferente, a un público en torno al espectáculo arquitectónico y de reducirlo a su vez al objeto de la mirada indiferente de quien atisba desde la altura de sus miradores.

27. LANDOWSKI, Eric. *Presencias del Otro. Ensayos de socio-semiótica*. Bilbao: UPV/EHU, 2007; p. 25.

La disposición escenográfica del conjunto arquitectónico ya apunta la presencia de ese dispositivo visual que transforma la ciudadanía en espectadores y la idea de espacio de encuentros e intercambios, expuesto a la observación y deliberación pública, en un evento digno de admiración y de expectación. La arquitectura espectacular busca inscribir el lugar en una sucesión temporal, una serie de acontecimientos programados para la mirada, donde el programa regulador de los sucesivos descubrimientos –vistas, perspectivas, composiciones– desplaza el valor de uso del espacio por el valor de cambio, el precio a pagar por ser literalmente conmocionado. El peatón que se incorpora al conjunto, bien sea por la pasarela de Calatrava, bien por la amplia escalinata, siente esta fascinación de la propia mirada que a medida que asciende va descubriendo los diversos planos que pautan su tránsito. Pero tránsito al fin y al cabo, marcado y orientado por la aguzada perspectiva que los planos laterales proyectan sobre los viandantes.

Otra de las posibles configuraciones que juega con la diferencia, proyectándola sobre el espacio, es la “exclusión”, según la cual el foráneo no se muestra capaz de llegar a ser uno de los “nuestros”, por lo que es preciso rechazar o excluir su presencia de la comunidad. Se trata de exacerbar la distancia, de apartarlo más allá de la vista, impedir su acceso o advertirle, preventivamente, de su diferencia irreductible.

El conjunto *Isozaki Atea* fue explícitamente planteado por su creador como una “arquitectura biombo”, una propuesta constructiva que trata de preservar el nuevo entorno del contexto urbano que le rodea con el fin de protegerlo de la permeabilidad de la malla abierta, proyectando así sobre el terreno una articulación particular de las relaciones entre lo público y lo privado, paráfrasis del proceso mismo de gestación que ha dado lugar al proyecto. Esta articulación entre lo público y lo privado, entre los espacios de libre acceso y aquellos otros que sin ser privados son preservados como zonas de circulación y de usos restringidos, se realiza nuevamente a través de ese dispositivo visual que regula las posibilidades de encuentro con los demás. El resultado de tal programa de circulación y desencuentro es la paradójica configuración de unos espacios de encuentro restringidos, una puerta de circulación acelerada y una “Plaza de la Convivencia” desierta.

A excepción de los pasajes, de la pasarela y la escalinata destinados a los tránsitos rápidos, acelerados por su peculiar dispositivo visual –la perspectiva, el escalonamiento narrativo que da paso a los eventos visuales–, y por la anodina homogeneidad del entorno arquitectónico, el resto del conjunto queda regulado por una serie de interdicciones que gestionan y restringen el acceso a los diversos espacios del mismo. La función de cerramiento que impide el acceso desde el entrono urbano es realizada casi en exclusiva, por los restos conservados de la fachada del antiguo Depósito Franco, exhibidos ahora como ruina decorativa y barrera perimetral que cierra el conjunto, impidiendo la entrada al mismo desde otras vías de acceso que las anteriormente señaladas. Las diferentes puertas que originalmente posibilitaban el tránsito al interior del antiguo recinto han sido clausuradas e incluso la puerta principal, conservada como reliquia ornamental, presenta, en segundo plano, una construcción acristalada que interfiere

re el paso y la vista diáfana del interior, haciendo de umbral disuasorio del acceso al recinto.

Aquí, el dispositivo visual busca el control preventivo de la distancia y de los flujos provenientes del exterior, percibidos y regulados como riesgo, como posibles alteraciones del equilibrio interno, de un “nosotros” garante local del orden y de la armonización de la diferencia tolerada en el interior del recinto. De esta forma, lo extraño y pasajero es relegado a su espacio específico, a los pasajes, admitiendo cierta permeabilidad para el acceso autorizado de la diferencia, de los extraños (servicios, comercios), siempre que sepan acreditar la correcta gestión de su peculiaridad, de su diferencia.

Pero frente al riesgo y la amenaza venida desde “fuera”, el dispositivo visual del conjunto arquitectónico presenta otras articulaciones posibles, al menos desde el punto de vista lógico, que no pueden ser reducidas a las figuras anteriores de la asimilación y la exclusión. Ahora la regulación de la distancia tiene menos que ver con una cuestión de exterioridades, de regulación del acceso de lo foráneo, que con una cuestión de grados de vecindad, esto es, de diferencia y de distancia interna.

En el caso de la configuración “segregación”, lo que se pone de manifiesto es una conjunción de identidades en vías de deshacerse, si bien las partes en proceso de separación guardan memoria de una relación común pasada, de un haber estado juntos anterior a la segregación. Inversamente, en el caso de la “admisión”, la distancia se presenta como un proyecto de relaciones intersubjetivas que “retienen la reminiscencia de un haber estado disjuntos, separados, como extraños los unos para los otros, ahora en vías de conjunción”²⁸. Si la estrategia de la segregación pasa por el reconocimiento por parte de un grupo, en su propio espacio, de la posibilidad de cierta diferencia tolerada, la estrategia inversa, la admisión, implica la posibilidad de encontrar en el otro, en el transeúnte, en el vecino o en el turista accidental, ciertos elementos constitutivos de la propia identidad.

En el conjunto Isozaki, la segregación tiene su realización privilegiada tanto en la verticalidad como en la horizontalidad. Salir de la masa del pasaje y entrar en la construcción vertical (vivienda, oficina, negocio) significa acceder a un espacio diferenciado y, en términos visuales, destacarse para ejercer otro tipo de mirada, de ver con la posibilidad de no ser visto. Pero esta segregación espacial y escópica es estrictamente temporal e intercambiable, pues se asienta en la posible reversibilidad de la figura del Otro. El espacio interno es libremente transitable a condición de guardar memoria de los signos de ese “haber estado juntos”, de haber pertenecido a la comunidad de residentes, aunque sea transitoriamente. Reconocerse, saludarse o permanecer en un determinado lugar forman parte de la dramaturgia del espacio, siempre y cuando tales gestos sociales se realicen en los lugares adecuados, autorizados para el ejercicio de

28. LANDOWSKI, Eric. *Op. cit.* p. 35.

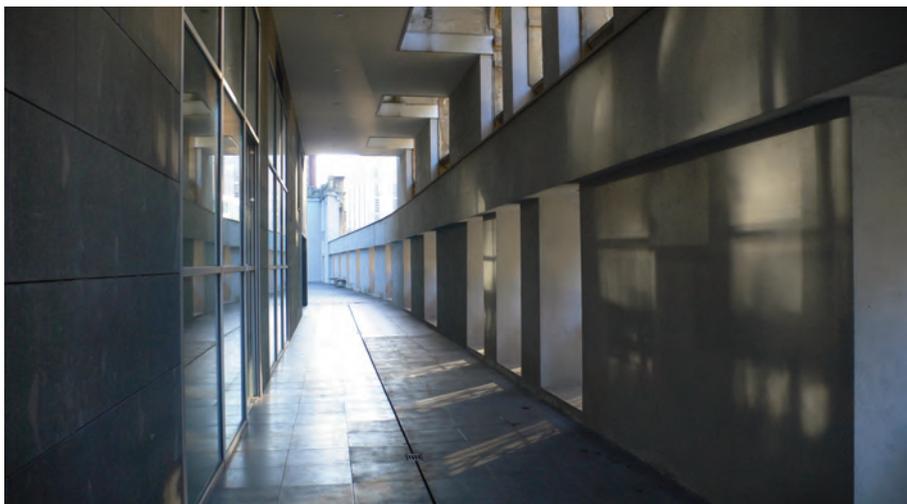


Figura 5. Pasillo (Isozaki Atea).



Figura 6. Ágora interior (Isozaki Atea).

los respectivos roles. Cualquier movimiento que se produzca fuera de esos espacios codificados y autorizados, aún cuando se realice dentro del perímetro de la urbanización, llamará la atención y someterá al intruso a miradas, preguntas o extrañamientos por parte de los demás. Los residentes, comerciantes y el personal de servicios que transita el conjunto arquitectónico reconoce así su propio papel y lugar en la coreografía del espacio, al tiempo que sanciona cualquier alteración del programa que lo regula.

Pero, además, los sistemas discriminatorios pueden construirse en torno a medidas por las que un grupo social marginaliza o separa preventivamente a otro, bajo el pretexto de algún tipo de inadaptación (vecinos excéntricos, incómodos, sospechosos) o mediante pequeñas cuarentenas cotidianas que pueden ser discursivamente elaboradas como prevenciones de tipo higiénico o sanitario (prohibición de fumar en el recinto, enfermedades contagiosas que requieren separaciones preventivas, incapacidades funcionales que obligan a abandonar el lugar de residencia), como prescripciones de tipo económico (pérdida de la capacidad de pago de las cuotas de comunidad) o como disposiciones de seguridad (prohibición de acceso a determinadas horas, de hacer fotografías o de merodear sin objetivo convincente), entre otras posibles. Estas modalidades de segregación, características de las normas comunitarias por las que se regulan las relaciones de convivencia vecinal, representan una especie de *status quo* desigual “que puede adquirir una suerte de legitimidad, no solo desde el punto de vista del grupo que lo impone, sino también desde el de los que lo padecen”²⁹.

El dispositivo visual de la segregación está configurado, en *Isozaki Atea*, en función de dos espacios relativamente diferenciados: el pasaje entre torres y el conjunto de las cinco edificaciones-biombo propiamente dichas. El acceso a este segundo espacio se realiza mediante pasillos (Fig. 5) que contrastan con la amplitud de los pasajes –escalinata y pasarela– y dan acceso no sólo a los portales de las viviendas, oficinas y negocios, sino a otros espacios de uso comunitario –una plaza ajardinada, un conjunto escultórico e, incluso, un ágora (Fig. 6)–, todos ellos convenientemente preservados del acceso público indiscriminado. Estos espacios se distribuyen en diferentes niveles que van siendo revelados progresivamente al intruso, confundiendo y desestabilizando su percepción visual mediante pasillos, escalinatas y umbrales que generan un grado variable de confusión y de pérdida, a la manera de la incursión en un laberinto en el que cada nuevo giro se produce bajo la intensa impresión de adentrarse en lo desconocido, en ese espacio ambiguamente restringido de un “nosotros” –los vecinos– que no se muestra ni claramente accesible, ni explícitamente interdicto. Adentrarse en ellos acarrea el riesgo de ser interpelado para dar cuenta del destino del viandante y significa también traspasar umbrales de familiaridad progresivos, donde ser reconocido, aceptado o invitado a pasar significa el reconocimiento de una diferencia tolerada cada vez más restringida. Alcanzar la profundidad de ese espacio significa también entrar en la intimidad de la identidad compartida de sus habitantes y hacer explícita, al mismo tiempo, la diferencia que separa de ellos al visitante.

Finalmente, y no carente por ello de conflicto y de resistencia a la uniformización, lo que caracteriza a la admisión como figura lógicamente presupuesta del Otro es la consideración de la alteridad como un elemento constitutivo del nosotros, pero a condición de considerar ese nosotros no como un colectivo dado, sino como una comunidad en permanente proceso de interacción y de construcción. Aquí, la certeza de un nosotros pleno y satisfecho de sí mismo es

29. LANDOWSKI, Eric. *Op. cit.* p. 37.

sustituida por las interrogaciones de un sujeto en construcción, en busca de sí mismo a través de la relación intersubjetiva con los otros. El sujeto deviene a condición de aceptar la transformación a través del encuentro con la diferencia del otro.



Figura 7. Plaza de la Convivencia (Isozaki Atea)

Este es precisamente el espacio sin resolver, sin actualizar ni construir en el programa de *Isozaki Atea*. La Plaza de la Convivencia (Fig. 7) es una plaza vacía porque ha sido concebida como un lugar de paso, de tránsito, sobreactuando en esta escenografía la dimensión temporal –pasar, transitar–, sobre la espacial –ubicarse, permanecer–. Concebido como un proscenio en el que se representa el sentido de la nueva ciudad, el programa urbanístico de este conjunto actualiza un proyecto dual en el que se preserva la dimensión espacial para los usos residenciales y comerciales, mientras que se asimila, segrega o expulsa del mismo, hacia la dimensión temporal, efímera y transitoria de los pasajes, todo aquello que puede contaminar las relaciones entre pares, en esos espacios de vecindad exclusiva y excluyente.

La plaza, por el contrario, es el lugar donde prima la dimensión temporal del encuentro, donde éste se realiza en relación con su durabilidad, a diferencia del pasaje en el que el tiempo tiende a ser anulado, insignificante. Pero la plaza no es un espacio público en el que el encuentro con el otro se resuelve sin tensión ni resistencias. La dimensión temporal del encuentro, su durabilidad, depende precisamente de la capacidad para gestionar la tensión implícita en la admisión, lo que alberga la posibilidad de uniformización, de asimilación, debido a la incapacidad para retener la diferencia, y también la posibilidad de diferenciación radical, de exclusión, esto es, la incapacidad para gestionar las diferentes distancias que alberga la diferencia. Si la plaza vacía significa una disjunción, la exclusión del otro haciéndole pasar lo más rápidamente posible o la conjunción,

la asimilación y la renuncia a la diferencia por parte del Otro y su asimilación, la plaza densa implica articulaciones más complejas. Implica también la gestión política de la diferencia y el reconocimiento de la competencia, de unos y de otros, para deliberar, para disentir y acordar el encuentro.

7. CONCLUSIONES

El cine ha acompañado los cambios y transformaciones urbanas a lo largo del pasado siglo, contribuyendo a la construcción de un imaginario y a la formación de una mirada asociada que transita desde el elogio de la ciudad moderna, próspera e industrial, hasta la ciudad contemporánea sumida en profundos procesos de regeneración urbana.

En el caso de Bilbao, al igual que otras metrópolis del entorno, la crisis industrial dio lugar a la reconstrucción planificada de los espacios urbanos deteriorados, bajo el discurso de la obsolescencia, la degradación medioambiental y del riesgo de exclusión social. Sin embargo, el urbanismo por proyectos practicado a lo largo de los últimos años, basado en la idea de oportunidad, ha dado lugar a una mayor fragmentación y dispersión tanto de la trama y coherencia urbana, como del tejido social. A lo largo de este proceso, se ha dividido aún más si cabe el mosaico urbano, al tiempo que los fragmentos son más coherentes e impermeables para la movilidad socio-residencial y los extremos se han distanciado en términos de distribución de los costes y beneficios asociados a la regeneración urbana. Y si bien, estos efectos no son directamente achacables a la regeneración, ésta no ha contribuido eficazmente ni a su prevención, ni a la paliación de sus efectos negativos sobre la población más necesitada.

Paralelamente, el cine ha puesto en escena el desplazamiento de la presencia y participación ciudadanas en la reconstrucción de la ciudad y su transformación en una mirada seducida por el espectáculo de las nuevas construcciones y arquitecturas de la ciudad que trata de lograr visibilidad e influencia en el concurrente mercado internacional de ciudades.

Algunos de los hitos arquitectónicos resultantes del nuevo plan urbano proyectan sobre la ciudadanía un programa regulador del acceso y encuentro con los demás, con lo extraño y con la diferencia sobre la que se fundan las relaciones de ciudadanía y el sentido mismo de la ciudad. De esta forma, la arquitectura contribuye a la disuasión y gestión de la condición y prácticas ciudadanas, en los nuevos espacios urbanos regenerados.

8. BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Luis E.; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carlos J. *Los discursos del presente. Un análisis de los imaginarios sociales contemporáneos*. México: Siglo XXI Editores, 2013.

ÁLVAREZ MORA, Alfonso. *El mito del centro histórico: el espacio de prestigio y la desigualdad*. Puebla: Universidad Iberoamericana Puebla, 2006.

- BARBER, Stephen. *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- . *Fragments of the European City*. London: Reaktion Books, 1995.
- . *¿Qué es el cine?*. 1ª ed. Madrid: Rialp, 2008; 23 p.
- BORJA, Jordi. *Revolución urbana y derechos ciudadanos*, Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- . MUXÍ, Zaida. *El espacio público: ciudad y ciudadanía*, Barcelona: Electa, 2003.
- . (eds.) *Urbanismo en el siglo XXI, Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*. 1ª ed. Barcelona: Ediciones UPC-Arquitect, 2004.
- BRENNER, Neil. "Globalisation as Reterritorialisation: the Re-scaling of Urban Governance in the European Union". En: *Urban Studies* núm. 36 (3), 1999; pp. 431-451.
- BUCK-MORSS, Susan. "Estudios visuales e imaginación global", En: BREA, José L. (Ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, s/f; pp. 145-159.
- CASTELLO, Lineu. *Rethinking the meaning of place: conceiving place in architecture-urbanism*. Farnham: Ashgate Pub. Co., 2010.
- CHOAY, Françoise. "De la ville a l'urbain", En: *Revue D'Urbanisme* n° 309, 1998, pp. 6-8.
- COMOLLI, Jean L.; ALTHABE, Gérard. *Regards sur la ville*. París: Centre Georges Pompidou, 1994.
- FABBRI, Paolo. *El giro semiótico. Los conceptos del signo a lo largo de la historia*. 1ª ed. Barcelona: Gedisa, 2004; 41 p.
- GARNIER, Jean P. "Scénographies pour un simulacre: l'espace public téenchanté". En: *Espaces et sociétés*. N° 134, 2008/3, pp. 67-81.
- . "El derecho a la ciudad desde Henri Lefebvre hasta David Harvey. Entre teorizaciones y realización". En: *Ciudades: Revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid*, n° 15, 2012.
- GHORRA GOBIN, Cynthia. "Metropoles, les vitrines du business mondial". En: AA.VV., *L'Atlas des mondialisations*, París: Le Monde, 2010.
- GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu ed., 1971.
- HALL, Peter. *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- HARVEY, David. *Espacios del capital*. Madrid: Akal, 2007.
- JOUSSE, Thierry; PAQUOT, Thierry. *La ville au cinema*. París: Cahiers du cinema, 2005.
- LEAL MALDONADO, Jesús. "Segregación social y mercados de vivienda en las grandes ciudades". En: *Revista Española de Sociología*, n° 2. Madrid: Federación Española de Sociología, 2002; pp. 57-76.
- LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*, Barcelona: Ediciones Península, 1978.
- . *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- 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",

En: *ZER Revista de Estudios de Comunicación*, Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2007; pp. 141-166.

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.

MOUFFE, Chantal. *En torno a lo político*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2007.

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

—. *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires: Emece, 1945.

ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

SARTORI, Giovanni. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Tecnos, 1998.

SASSEN, Saskia. *Inmigrantes y ciudadanos. De las migraciones masivas a la Europa fortaleza México: Siglo XXI de España Editores*, 2013.

—. *Globalization and its discontents*. New York: New Press, 1998.

—. *The global city: New York, London, Tokio*, New Jersey: Princeton University, 1991.

SENNETT, Richard. *Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

—. *El declive del hombre público*. Madrid: Anagrama, 2011.

—. *Juntos*. Madrid: Anagrama, 2012.

SOJA, E. W. "Writing the city spatially", En: *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action* Vol.7, nº 3, London: University of London, 2003; pp. 269-280.

—. *Postmetropolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficante de sueños, 2008.

VELTZ, Pierre. *Mundialización, ciudades y territorios*. Barcelona: Ariel, 1999.

VILLAREJO, Helena. "Espacios públicos gobernados privadamente". En: *Revista Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, núm. 101, 2008, pp. 101-116.