

Ciudad, cine y comunicación: escenarios de regeneración urbana

City, Cinema and Communication. Imaginary of urban regeneration

■ José Ignacio Lorente Bilbao

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (Estado español)

[**Data de recepción:** 29 de abril de 2016
Data de aceptación: 13 de junio de 2016]

DOI: <http://dx.doi.org/10.15304/ricd.1.4.3294>

Resumen

La ciudad es el objeto de una doble producción. Como objeto físico es el resultado de la intervención de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura o la economía, las cuales generan en la ciudad constantes procesos de construcción, destrucción y transformación. Pero la ciudad es también un horizonte de sentido, el resultado de un imaginario que la ciudadanía proyecta sobre el espacio urbano construido. Y en la medida en que esta búsqueda y atribución de sentido se torna reflexiva, el sujeto urbano se construye a sí mismo como ciudadano en relación con los demás, con la diferencia y la alteridad.

Este trabajo trata de dar cuenta del modo en que el cine ha pensado y expresado los procesos de intervención, las transformaciones y sentidos de la regeneración urbana en las ciudades contemporáneas.

Abstract

The city is the subject of a double production. As a physical object is the result of the intervention of disciplines such as urban planning, architecture or economics. These interventions generate constant processes of construction, destruction and transformation in the city. But the city is also an horizon of meaning, the result of an imaginary that citizenship projects on the built urban space. And when this search and attribution of meaning becomes reflexive, the urban subject constructs himself as a citizen in relationship with others, with the difference and otherness.

This paper attempts to account for the way the film has thought and expressed the intervention processes, transformations and urban regeneration meanings in contemporary cities.

Palabras clave

cine, imaginario, ciudad, regeneración urbana

Keywords

Cinema, imaginary, city, urban regeneration

Sumario

1. Introducción
2. La ciudad como espacio de comunicación
3. Regeneración urbana y nuevos imaginarios fílmicos
4. La impugnación fílmica del pretexto verosímil
5. Conclusiones

Contents

1. Introduction
2. The city as a space for communication
3. Urban regeneration and new filmic imaginary
4. The filmic challenge of credible pretext
5. Conclusions

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo del pasado siglo, las metrópolis europeas inmersas en acelerados procesos de industrialización sufrieron profundos cambios en su configuración urbana y en el horizonte de significados atribuidos a la ciudad. Los procesos migratorios asociados a las crisis agrarias y a la creciente demanda de mano de obra, la desigual proliferación de infraestructuras y equipamientos industriales y urbanos, la destrucción causada por las guerras y su posterior reconstrucción, la crisis del modelo de desarrollo o la globalización y los procesos de desindustrialización han trazado el itinerario de las grandes transformaciones urbanas, a la vez que han sumido a la ciudad en intensos procesos de cambio e incertidumbre, con su correlato en la imagen y en el sentido atribuido a la ciudad, y a la condición ciudadana misma.

La ciudad, además de su dimensión urbana y construida, es un espacio de relación con el otro 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 ciudad (Lefebvre, 2013) 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, a través de los usos y funciones atribuidos a los espacios urbanos diferenciados. A este objetivo contribuyeron diferentes dispositivos comunicativos y de expresión del pensamiento urbano, desde la arquitectura y el urbanismo hasta la literatura, el cine o la artes plásticas y visuales.

El cine participó en el proceso de transformación urbana comprometiendo 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 insistentemente la escena urbana, sus configuraciones espaciales y temporales, ejerciendo un intenso trabajo de reescritura de sus tramas y de su memoria. 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 las transformaciones urbanas, el dispositivo fílmico ha contribuido a la construcción del régimen de visibilidad de la ciudad, en unas ocasiones de forma solidaria con el pensamiento urbano que daba forma a la ciudad construida; en otras, confrontando ese pensamiento y extrañando sus realizaciones. Pero tanto en un caso como en otro, el cine ha proyectado un imaginario a través del cual el espectador, en su doble condición de observador y ciudadano, ha experimentado y ensayado la diversidad de lecturas posibles de la complejidad de las ciudades modernas y postindustriales (Lorente, 2015). Desde el primer cine de los operadores Lumière, solidario con las ideas de movimiento y productividad que animaban la vida de las metrópolis modernas en el umbral del pasado siglo, hasta su desmaterialización contemporánea (Collado, 2012), pasando por las sinfonías urbanas vanguardistas de entreguerras (Villanueva, 2015), el extrañamiento urbano de los nuevos realismos y nuevos cines (Barber, 2006) o la insistencia fílmica en los no-lugares y las ciudades blindadas postmodernas (Costa, 2003), el cine ha puesto en escena la transformación urbana como un proyecto de sentido y como una propedéutica ciudadana destinada a imaginar la forma de habitar ese cambio, con sus conflictos, tensiones y derivas.

2. LA CIUDAD COMO ESPACIO DE COMUNICACIÓN

La comunicación es una forma de poner en movimiento la significación. En el caso del cine, al igual que ocurre en otros tipos de textos y de discursos, la significación resulta del encuentro singular que se produce en cada película entre un retazo formal de la materia, de la expresión y del contenido, que produce una sustancia, de la expresión y del contenido (Hjelmslev, 1974). De esta manera, si la propia ciudad puede ser considerada como un dispositivo (Foucault, 1988; Deleuze, 1987) en el que se dan cita una forma de construir la ciudad solidaria con una forma del pensamiento urbano, el cine que toma por objeto la ciudad representa el encuentro entre una forma expresiva singular, la fílmica y esa for-

ma construida del pensamiento urbano que denominamos ciudad. Toda película es un artefacto comunicativo y un proyecto de sentido sustentados por una estrategia discursiva destinada a poner en circulación ese encuentro entre la forma fílmica y la forma construida, y con él la significación.

Se trata en consecuencia de pensar la ciudad como un objeto, lugar de encuentro organizado de formas y de sustancias, de alguna manera preformadas (Fabbri, 2004) por el dispositivo urbano, y las películas que toman a su cargo la representación de ese objeto y que acuden a ese encuentro con el fin de ponerlo en escena con sus propias materias y formas expresivas.

Por esta razón, el cine al mismo tiempo que proyecta la imagen de la ciudad, proyecta también un imaginario, una red de valores institucionalizados e intersubjetivamente compartidos acerca de lo que una sociedad, un colectivo o un determinado sujeto considera qué es una ciudad y busca compartirlo con otro sujeto, así mismo socialmente construido, que denominamos espectador. Y ese encuentro cambiante entre una forma particular de manipular los materiales expresivos de la imagen y el imaginario urbano produce la diversidad de miradas fílmicas sobre la ciudad.

La mirada fílmica, más allá de una forma particular de representación, representa una estrategia del discurso fílmico que acude al encuentro con la forma de la ciudad construida con el propósito de participar en lo que Jacques Rancière denomina un “reparto político de lo sensible” (Rancière, 2014), una forma de organizar y disponer lo que accede al campo visual y al mismo tiempo diseccionarlo, relegando fuera-de-campo aquellos imaginarios urbanos concurrentes o disensuales con la forma hegemónica de pensar y de construir la ciudad en una época o en un espacio discursivo determinado. Estos imaginarios disensuales con el proyecto de la metrópolis moderna, productiva y cosmopolita, constituyen la ciudad obscena, la ciudad de la exclusión, de los arrabales, del suburbio y de los espacios periurbanos que el capitalismo industrial y la máquina cinematográfica coherente con él desplazan hacia un vasto espacio fuera-de-escena. Paradójicamente, estos mismos espacios urbanos segregados serán los espacios de oportunidad de la ciudades globales postindustriales y los nuevos escenarios del imaginario fílmico postmoderno

(Lorente, Antolín y Fernández, 2007). De esta forma, las ciudades de oportunidad exhiben complejas arquitecturas tecnificadas, museos de arte contemporáneo y sofisticadas infraestructuras de comunicaciones, donde antes ocultaban espacios urbanos degradados y espacios industriales obsoletos.

La mirada fílmica se postula como una forma del decir en el cine, como un discurso que opera entre lo visible y lo visual. Y es que, en la imagen cinematográfica, lo visible, la imagen efectivamente encuadrada y proyectada, no se confunde con lo visual compuesto por un amplio reservorio de saberes, intuiciones, emociones y expectativas que, desde el punto de vista del espectador, acechan desde el fuera-de-campo a la espera de poder irrumpir en el marco visual. La vista que ofrece la ventana cinematográfica ya no ofrece un mundo visible finito, limitado y clausurado, sino un dispositivo al mismo tiempo estético y sensible, político e ideológico que interpela y moviliza la competencia y el archivo visual del espectador.

La ciudad proyectada por el cine es también un proyecto de ciudad, una forma de pensar y de construir en lo simbólico la ciudad. Las primeras imágenes urbanas, *Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Lumière, 1895) ya ofrecían un imaginario de la ciudad moderna al escenificar una prosaica salida de obreros bajo la forma de un espectáculo social similar a la salida de la iglesia o de una celebración. Pero, lo que los hermanos Lumière celebran en esta pionera película urbana es la transformación de la ciudad tradicional, con su *skyline* de construcciones tradicionales entre las que despuntaban las cúpulas de las iglesias, por un nuevo escenario social, el de las fábricas, estaciones de ferrocarril, vías de circulación y chimeneas cuyo humo sumerge en una espesa niebla los espacios y arquitecturas de la ciudad histórica. Y si estas imágenes responden a un cambiante imaginario industrial tomado desde un punto de vista fijo, similar al de un espectador estático que observa la escena, pronto descubrieron los Lumière que lo propio de la ciudad moderna era la circulación y el movimiento, por lo que no tardaron en instalar la cámara en todo tipo de vehículos y movientes con el fin de ofrecer una vista en movimiento de sus calles y espacios públicos coherente con el imaginario urbano al que la máquina fílmica servía. La imagen fílmica transita por estos espacios, transforma

la vista en una visita y el paisaje urbano en un recorrido, en un paseo o en una incursión, del mismo modo que el *flâneur* de Baudelaire se adentraba en la ciudad en busca de imágenes que le sorprendan.

La máquina de la visión cinematográfica se homologa así con la máquina urbana, con los vehículos que transitan la ciudad, pero también con la máquina productiva que alimenta el crecimiento desmesurado de la ciudad industrial. En algunas de las primeras películas de los Lumière puede apreciarse este movimiento sincronizado entre la máquina urbana y la máquina cinematográfica bajo la forma paradigmática de un tren llegando a la ciudad. Pero en ellas, el tren no es el tema de la representación, sino una experiencia visual, un modo de descubrir la ciudad y su sentido productivo a través de una secuencia de imágenes que atraviesa los cinturones urbanos hasta llegar a la estación central, en el corazón de la ciudad. Estas imágenes establecen una relación inédita entre el centro y la periferia, entre la urbe y el suburbio, entre lo urbano y lo rural similar a la experimentada por las masas de trabajadores que accedían por primera vez a la ciudad. Esas imágenes operan en un espacio inefable, el de la expansión periurbana, más allá de los inciertos confines de la ciudad, donde se despliega un vasto territorio todavía por significar. Tras el primer travelling urbano que constituye la totalidad del filme *Panorama de l'arrivée en gare de Perrache pris du train* (Lumière, 1896), y a lo largo de la historia del cine, muchos otros trenes cinematográficos, reales o simulados, recorren ese incierto territorio imaginario, como ocurre en las denominadas sinfonías urbanas de entreguerras, entre ellas *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt* (Ruttman, 1927), *Lisboa, crónica anecdótica* (Leitão de Barros, 1930) o *A Bronx Morning* (Leyda, 1931). El cine de postguerra tampoco será ajeno a estas experiencias visuales como forma de hablar y pensar la ciudad, tal y como puede apreciarse en los nuevos realismos de *Berlin Express* (Tourneur, 1948), *Europa '51* (Rossellini, 1952), *Rocco e i suoi fratelli* (Visconti, 1960) o en nuestro país, *Surcos* (Nieves Conde, 1951).

Pero la tensión entre aquellas partes de la ciudad que acceden al campo visual de la representación fílmica y aquellas otras relegadas al fuera-de-campo, no se agota en el mero juego de las formas expresivas, sino que se proyecta sobre la forma del contenido, sobre

el modo de pensar las tensiones y conflictos que han reconfigurado la ciudad moderna y postindustrial bajo el imaginario de ciudades segregadas, fragmentadas y en proceso de disgregación. El cinematógrafo, a la vez que elogiaba la gran ciudad moderna e industrial impulsó ideológicamente las migraciones del campo a la ciudad “para introducir en el primero, los valores urbanos, productivos y consumidores, de la segunda” (González Requena, 1988, p.13), de la misma manera en que, en su forma contemporánea, ha contribuido activamente también a la producción de un imaginario global de ciudades dispuestas para el consumo visual, turístico y comercial de sus nuevos espacios emblemáticos.

La ciudad dual de los años 20, segregada en espacios de ocio y producción puesta en escena en *Metropolis* (Lang, 1927) o en espacios rurales y urbanos, como *Sunrise: A song of Two Humans* (Murnau, 1927) o *La aldea maldita* (Rey, 1930); las ciudades-collage resultantes de la planificación urbana basada en los usos y funciones, como *Impressionen vom alten marseiller Hafen* (Moholy-Nagy, 1929), *Berlin Alexanderplatz* (Jutzi, 1931) o *La ciudad y el campo* (Velo y Mantilla, 1934), cohabitan la ciudad segregada, resultante de la exclusión y la desigualdad, como ponen en escena *Rien que les heures* (Cavalcanti, 1926), *La coquille et le clergyman* (Dulac, 1928) o *M* (Lang, 1931).

Las distopías urbanas posbélicas y los nuevos realismos tuvieron también su continuidad en el cine de la modernidad de los años sesenta y setenta, el cual advertía en las ciudades reconstruidas la forma fría y el brillo de los espacios creados ex novo, como en *Play Time* (Tati, 1967), carentes de historia, de memoria y de un tejido social que los dotara de sentido ciudadano. Por su parte, los realizadores de las nuevas olas cinematográficas toman la ciudad como un espacio ambivalente (*París vu par...*, Chabrol, Douchet, Godard, Pollet, Rohmer y Rouch, 1965), en el que al tiempo que se realizan en ella formas inéditas de apropiación ciudadana y de realización del nuevo sujeto urbano, adquieren formas laberínticas y hojaldradas, lugares propicios para derivas, pérdidas y erráticas deambulaciones en los que los encuentros casuales, azarosos y frecuentemente traumáticos abren grietas en la experiencia urbana por las que se cuele el pasado negado, reprimido o paralizado, como un imaginario de la ciudad colapsada

que significativamente escenifica la trilogía de la incomunicación de Michelangelo Antonioni, compuesta por *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) y *L'eclisse* (1962), o *La busca* (Fons, 1966) y más recientemente *Europa* (Von Trier, 1991). 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 resultante de la crisis estructural de los años setenta. Posteriormente, el cine de la denominada (post)modernidad incidirá de nuevo sobre la puesta en escena de la fractura y disgregación del imaginario urbano en crisis, pero a través de la fragmentación y dispersión de su propia forma expresiva, como en el ejercicio metafílmico ensayado en *Madrid* (1987) por Basilio Martín Patino, o en las más contemporáneas *Ciudad de Dios* (Meirelles, 2002) o *Lost in translation* (Coppola, 2003).

También la exclusión y la marginalidad tuvieron su respectiva puesta en escena en nuestro país, en los difíciles años del desarrollismo franquista, desde la mencionada *Los golfos* (Saura, 1959), *El pisito* (Ferreri, 1958), *Young Sánchez* (Camus, 1963) o *El último sábado* (Balañá, 1967), hasta el cine denominado quinqué de la transición, como *Perros callejeros* (De la Loma, 1977), *Deprisa, deprisa* (Saura, 1981), *El pico* (De la Iglesia, 1983) o la crónica de la exclusión en *Barrio* (León de Aranoa, 1998), coincidiendo con el despegue de la burbuja inmobiliaria y la expansión urbanística descontrolada que ha conducido a la actual ruina urbana y ciudadana.

3. REGENERACIÓN URBANA Y NUEVOS IMAGINARIOS FÍLMICOS

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 ideario del 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.

El criterio de oportunidad ha orientado la estrategia dominante en los procesos de re-

vitalización 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 han sido la fragmentación del espacio urbano y social. Como han puesto de relieve diversos estudios del ámbito tanto internacional (Sassen, 2013; Sennet, 2012), como nacional (Leal Maldonado, 2002; García Vázquez, 2004) y local (Clarimont y Vlès, 2010; Capel, 2005; Antolín, Fernández y Lorente, 2010), 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 abandono de otros espacios menos favorecidos.

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, 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 acerca de la diversidad de 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, autores y estilos en el que se inscriben. Pero este nuevo *flâneur* urbano se configura 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 movediza, 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 regenerado. Al tiempo que es invitado insistentemente al consumo visual de la ciudad, resulta preventivamente relegado a la figura de mero espectador del escenario urbano regenerado, capaz de dejarse sorprender por 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, delegada en 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 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 apropiaciones alternativas de la ciudad.

El cine ha respondido a esta transformación del pensamiento y prácticas urbanas de forma ambivalente. En ocasiones poniéndose

al servicio del espectáculo visual de la nueva ciudad; en otras, confrontando la escritura y el imaginario fílmico con el imaginario urbano y la ciudad construida. Películas como *En construcción* (Guerín, 2000), *24 City* (Zhangke, 2008) o *The Forgotten Space* (Burch y Sekula, 2010), indagan en los nuevos escenarios urbanos, restituyendo al mismo la ciudad obscena, los imaginarios excluidos y desplazados fuera-de-escena, desde los espacios suburbanos gentrificados producidos por las políticas de oportunidad y las áreas periurbanas en las que la trama urbana se desdibuja en una terra incognita, hasta las propias convenciones genéricas sobre las que se erige el discurso fílmico en relación con lo real.

4. LA IMPUGNACIÓN FÍLMICA DEL PRETEXTO VEROSÍMIL

El cine contemporáneo, junto con la exploración de la configuración urbana y del pensamiento que la anima, ha sometido también a crítica y reflexión sus propios presupuestos estéticos y discursivos, formales y genéricos, como en el caso del denominado cine documental, poniendo en cuestión sus lábiles fronteras con las más diversas estrategias ficcionales. Así, de la misma forma que el documento es una estrategia discursiva destinada a producir un efecto de verosimilitud (Barthes, 1970), el cine documental ha sentado sus bases en una aparente austeridad discursiva (Nichols, 1997) y en las convenciones y restricciones genéricas (Todorov, 1970) sobre las que se sustenta la aparente intimidad ontológica entre la cámara y lo real (Bazin, 2001).

Como señala Catherine Russell, el giro contemporáneo ha colocado el cine en el centro de una vasta reflexión acerca de las formas de ver y de mirar, no ya tanto como mero sistema de representación, sino como una *forma de ver a través del cine* (Russell, 2007), como una forma de visualidad que guarda memoria de los compromisos culturales, éticos y políticos, desde los que se han fabricado las imágenes.

La autora, ha denominado a este cine *etnografía experimental*, aludiendo con ello a un conjunto disperso de prácticas fílmicas que han impugnado las convenciones realistas y referenciales de la imagen fílmica, incluida la impresión de real y de transparencia del género documental. Tales prácticas

transitan las fronteras disciplinares entre formas y estrategias de representación, ya sean literarias, plásticas o fílmicas, al tiempo que cuestionan sus convenciones, entre ellas, la propia figura autoral. Algunas de estas prácticas, como el cine-ensayo, el cine poético o el falso documental, además de interrogar y señalar las convenciones y censuras genéricas, tratan de desbordarlas planteando nuevos abordajes, precarios, fragmentarios, polémicos y disensuales. Como resultado de estas prácticas fílmicas, el objeto nostálgico de lo real se torna huidizo, ambiguo y subjetivo, confrontándose abiertamente con la pretendida objetividad de la imagen documental.

The Forgotten Space (2010), es un film-ensayo codirigido por el realizador Allan Sekula y el teórico del cine Noël Burch que si algo documenta es un interrogante, no exento de inquietud, acerca del destino de las ciudades contemporáneas resultantes de los últimos procesos de regeneración urbana. Pese a que el filme renuncia a la representación explícita de la ciudad, aborda ésta como el nodo de una intrincada red global de transporte marítimo de mercancías, de la que los contenedores estandarizados (*TIR*) son su operador en el registro simbólico.

El contenedor *TIR* es un modelo conceptual que sirve tanto para la interpretación del flujo del capital global, como para entender las últimas transformaciones urbanas en la medida en que la regeneración urbana ha provocado una intensa fragmentación del territorio transformando los paquetes urbanos resultantes en contenedores de oportunidades.

El film-ensayo tiene la particularidad de alejarse de la pretensión de visibilidad, de dar a ver lo visible en la ciudad, para dirigir la mirada hacia lo visual, esto es, hacia el modo en que se han educado histórica y socialmente las formas de ver. En este sentido, este tipo de cine introduce un desvío respecto de los criterios de objetividad y verosimilitud del documental clásico, para poner el énfasis en la forma del contenido, en la organización de las ideas que median entre la representación y el mundo. El contenedor *TIR* adquiere entonces la función de un interpretante a través del cual se trata de asociar la invisibilidad de la economía global con sus efectos insidiosos en la regeneración urbana, con la fragmentación y segregación del tejido urbano y social.

The Forgotten Space impugna la idea de

que la ciudad del filme se confunde con la ciudad construida, para desplegar la sombra de la sospecha sobre la convención de que la ciudad filmada sea conforme a la ciudad empírica. Por esta razón, el filme apenas exhibe ciudad alguna, ni tramas urbanas, ni espacios públicos, ni arquitecturas, sino que habla de la ciudad a través de lo simbólico, de sus puertas o más bien, de sus puertos. Habla de la ciudad contemporánea desde el tráfico marítimo para erigir un nuevo interpretante urbano, el contenedor. Y homologa ese contenedor simbólico con otros contenedores más prosaicos, como los centros comerciales, los museos o las arquitecturas de diseño, otros tantos operadores simbólicos que operan como reificadores o transformadores de las ciudades en proceso de regeneración en objetos con valor de cambio y plusvalía.

Pero el contenedor de *The Forgotten Space* es también el propio filme que navega evitando las procelosas aguas del verosímil documental para establecer relaciones inéditas entre la forma fílmica y la forma ideológica de lo urbano. Estas nuevas relaciones extrañan la convención documental para situar al espectador ante un juego de espejos en el que él mismo se ve involucrado. Ese espectador extrañado con el que el filme se dispone a dialogar, actúa a partir de ese momento en un espacio social, el espacio del que nunca han salido ni el signo, ni el discurso, ni las prácticas fílmicas, un espacio crítico abierto a múltiples posibles y futuros contingentes.

Otra película que aborda la transformación urbana de la ciudad china de Chengdu bajo el pretexto documental es *24 City*, del realizador Jia Zhang-ke, quien pone también el foco de atención en la deconstrucción del verosímil documental, pero ahora desde la perspectiva del trabajo de la forma fílmica. *24 City* trata del desmantelamiento de un complejo urbanístico-industrial destinado a la fabricación de componentes para el ejército y su demolición para la construcción de un complejo urbanístico de lujo. El filme aborda la temática de la transformación urbana desde un tratamiento aparentemente documental, pero apelando a la vez a la competencia intertextual del espectador para apreciar en la puesta en escena la labilidad de los umbrales sobre los que descansa la doxa documental y los presupuestos de objetividad y verosimilitud.

24 City se interesa por el desplazamiento de tres generaciones de trabajadores del

lugar al que hace más de medio siglo habían sido convocados junto con sus familias, para contribuir a la nueva política productiva del país. Jia Zhang-ke entrevista a estos trabajadores y a sus familias desplazadas por la nueva modernidad, pero entretejiendo sus relatos con recreaciones ficcionales para poner en escena la ruina de la utopía moderna y a la vez la ruina de un relato hecho con jirones y fragmentos de unos personajes tratados como juguetes rotos.

Como advierte Umberto Eco, para la semiótica, “un signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto de cualquier otra cosa [...], y por lo tanto, todo aquello que sirve para mentir” (2000, p. 21) dando pie a todo tipo de narrativas falsificadoras que adoptando las convenciones discursivas del verosímil introducen la inquietante idea de que lo dicho no corresponde con el decir, y de que lo que la imagen muestra, pese a estar cubierto con todas las apariencias de lo real, bien podría no ser otra cosa que un juego, una ironía o una perversión, dejando a la deriva cualquier proyecto de sentido y de lectura. Lo verosímil es algo que no es precisamente lo verdadero. Está allí en el lugar de lo verdadero, se parece a lo verdadero sin serlo, con el objeto de significarlo. Este es precisamente el terreno en el que se mueve *24 City*, el de el falso documental o *fake*, una estrategia discursiva cuya finalidad no es tanto la de confundir o engañar al espectador como alertarle, mediante un extrañamiento preventivo, frente a la confianza en la verosimilitud de las imágenes en tanto que repertorio culturalmente organizado de convenciones y de prescripciones que denominamos *documentales*. Esta es la “potencia de lo falso” que señala Gilles Deleuze (1989, p.178), su potencia artística y creadora, en el momento en que la descripción cristalina y transparente de la imagen documental, asentada en un encuentro indiscernible entre lo real y lo imaginario, da paso a la narración falsificante que presenta alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso.

Con el fin de reconstruir el imaginario del proceso de transformación urbana, *24 City* establece un diálogo fílmico entre un grupo de mujeres y el espectador, entre las que éste puede reconocer, a través de sus propias experiencias fílmicas previas, a las actrices que actuaban en conocidas películas de ficción. De esta forma, la poética de la ruina social e

ideológica, del desarraigo y el nomadismo laboral global corre paralela a la deriva de una forma expresiva plagada de grietas e intersticios, de falsedad y ocultación, por las que asoma también la ruina de la representación. Los nómadas del mundo documentado, los trabajadores y familias desplazadas se confunden con los nómadas de la ficción, las actrices que transitan por los filmes, provocando también un nomadismo en la lectura, un nomadismo espectral que adquiere la forma de una ironía intertextual.

La distancia irónica, lejos de ser ociosa, provoca un desbordamiento de las restricciones del género documental, un ensanchamiento del horizonte del decir que se aleja de la inmediatez de lo dicho. El espacio abierto por el gesto irónico entre la expresión y el contenido se revela así como un espacio dispuesto para la actuación del espectador, para el establecimiento de lecturas y asociaciones inéditas entre la experiencia fílmica y la experiencia del mundo. Un espacio en el que se quiebra la ilusión y la identificación del espectador, al tiempo que identifica en el propio gesto una actitud reflexiva, una advertencia dirigida hacia la torsión infligida a la forma por parte de la instancia de la enunciación.

El falso documental produce un pliegue en el discurso que desbarata la linealidad del relato fílmico, su progresión dramática, generando un vaivén, un movimiento de ida y vuelta en el interior del propio film que conduce hacia el momento en que se establecen las convenciones veridictorias y documentales para violentarlas y extrañarlas con incursiones ficcionales. Y mediante ese mismo gesto, el falso documental trata también de llamar la atención acerca de la intencionalidad de la figura que opera tales violencias en el film. Una vez rarificadas y sometidas a sospecha, la lectura de las imágenes del mundo solo puede sostenerse mediante la búsqueda de un pretexto que, sin embargo, el filme no llega a explicitar. El espectador extrañado, como en el teatro épico brechtiano, es interpelado para que proceda a la búsqueda del gestus social, para que vea a través del cine otras posibilidades de abordaje de una realidad compleja, poliédrica e inconsistente. Frente a la idea falaz de un mundo, el urbano, relatándose a sí mismo a través de las imágenes documentales, el falso documental llama la atención acerca de la mediación de toda una serie de estrategias discursivas que al mismo

tiempo que orientan la producción y disposición de dichas imágenes, representan una pedagogía coercitiva de la competencia lectora del espectador.

24 *City* miente al incorporar actrices sobradamente conocidas por el público gracias a su conocimiento de otros filmes, pero señalando mediante ese mismo gesto que no se trata de apreciar la ciudad allí representada como si a través de una ventana abierta se observara, sino de tomar conciencia de aquello que el filme impugna, la adhesión nostálgica a las imágenes del pasado y su proyección insidiosa sobre el presente. 24 *City* es un ejercicio de memoria, pero no puesto al servicio de la representación de la memoria como si ésta estuviera depositada en el mundo, a la espera de que el cine viniera a registrarla, sino como un ejercicio de construcción de la memoria en tensión con el pasado y con los simulacros del presente que las imágenes evocan.

El falso documental trata así de escapar a la censura ideológica o moral impuesta por las convenciones genéricas, las cuales más que las censuras institucionales, coartan la invención, el trabajo sobre la forma y el discurso documental “como una restricción de los posibles fílmicos que no es sino la faz cinematográfica de lo verosímil” (Metz, 1970, p.19).

Lo verosímil estalla en el momento en que un nuevo posible hace su entrada en el filme a través de los pliegues producidos entre el documento y la ficción. Jia Zhang-ke explota la potencia de lo falso como un fallo simbólico que opera un desplazamiento en la representación al establecer una falta de correspondencia entre el actor y el personaje. Mediante este desdoblamiento introduce un planteamiento reflexivo acerca de los sistemas de producción discursiva en el cine y acerca de las restricciones culturales e ideológicas que los sustentan. Esta renuncia reflexiva a lo verosímil proporciona a los espectadores que saben apreciarlo un placer estético renovado merced al reconocimiento de la competencia y de la complicidad con la que ese espectador entra en los juegos del discurso.

Un tercer proyecto en discordia, *En construcción* (2000), del realizador español José Luis Guerín plantea una nueva y paradójica deconstrucción. *En construcción* procede a un desmontaje del dispositivo documental y de sus convenciones verosímiles arraigadas

en la negación y ocultación del espacio de la producción del discurso y en la negación recíproca del espacio espectadorial. Para ello, Guerín recurre a la instalación, en la diégesis fílmica, de un narrador precario, un vecino del barrio chino barcelonés de El Raval, en el que se va a proceder a la demolición de unas antiguas viviendas, con el fin de construir un nuevo edificio residencial, dentro del plan de regeneración urbana. Este narrador ocasional no representa una voz autorizada para desgranar las razones de la transformación urbana, ni para exhibir ante la cámara su confrontación con el proyecto regenerador, sino que deambula a uno y otro lado de la cámara, de la diégesis fílmica al espacio metadieético de la realización, con el que establece un diálogo plagado de convivencias y sobreentendidos, al tiempo que desgrana un discurso errático y precario, concomitante con la errancia misma del relato documental.

En construcción se instala en un espacio inédito abierto en el dispositivo documental, entre una forma expresiva fragmentaria, inconclusa, en proceso de disolución y una forma del contenido a la deriva, contingente y circunstancial, que amplifica la pérdida de rumbo que ha tomado el pensamiento regenerador de la ciudad. Pero ese espacio intersticial ocupado por el filme, en construcción, es también un espacio político en el que la convivencia de la película en proceso de realización con el tiempo de la remodelación urbana toma el pulso a la experiencia ciudadana, la de sus vecinos y transeúntes que al tiempo que transitan por sus calles, transitan a uno y otro lado de la diégesis fílmica. Este verosímil ya no corresponde a la representación de los momentos pregnantes, plenos de sentido gracias a su organización dentro del relato mundo documentado, sino el de un relato, que trabaja sobre la contingencia y el azar, y desde la intimidad compartida y cohabitada con los acontecimientos filmados. En construcción se realizó a lo largo de tres años de presencia diaria en las calles de El Raval, siguiendo los avatares, los hallazgos y tensiones de la reconstrucción de la nueva ciudad.

Tres películas para tres desmontajes, los que corresponden a los tres pilares en los que descansa el edificio verosímil documental: “la ontología de la imagen cinematográfica, las convenciones genéricas y discursivas que aseguran los efectos de real y sus lecturas documentalizantes del film” (Odin, 1983, p.75).

Estos relatos fílmicos se proponen sendas estrategias para una impugnación de la realidad urbana autosuficiente y de las imágenes que se presentan como testimonio bruto de haber estado allí, ante los acontecimientos, ajenas a los juegos del relato documental. Impugnan la falacia de que esas imágenes estarían en convivencia directa con el referente y con el significante, pero a costa de expulsar el significado. El desmontaje irónico y crítico de la ilusión referencial las imágenes documentales conduce a una sospecha paralela acerca del significado de las mismas, hacia una indagación acerca de los significados desplazados fuera de la escena de la regeneración urbana. Como señala Roland Barthes “la expulsión misma de lo significado en provecho del referente llega a ser el significado mismo del realismo: produce un efecto de realidad fundamento de ese verosímil inconfesado” (1970, p.100), que las imágenes y el relato de estas tres películas tratan de impugnar.

5. CONCLUSIONES

El cine piensa e imagina la ciudad en transformación realizando un doble ejercicio formal. En primer lugar, como forma que piensa la ciudad en transformación, pone en escena las tensiones y conflictos que de manera insidiosa alimentan la regeneración urbana

bajo el imaginario de la ciudad productiva e industrial, la ciudad dual, fragmentada y desigual o la ciudad de las oportunidades.

En segundo lugar, aborda la ciudad como un campo de maniobras discursivas a través de las cuales produce un extrañamiento ante la aparente inmediatez referencial de las imágenes documentales.

Este desmontaje del realismo referencial de las imágenes toma lo visible como estrategia para acercarse a lo invisible, cuestiona aquello que ha quedado desplazado, excluido o fuera-de-escena para reformularlo a través del ensayo de una mirada reflexiva, que se interroga sobre lo que nos mira en lo que miramos, en el mundo como espejo de las inquietudes, de las obsesiones y del deseo del espectador. Nuevos imaginarios y operadores simbólicos de la ciudad en transformación toman posiciones en la estrategia del discurso fílmico, abriendo fisuras en la aparente naturalidad de las imágenes, creando zonas de confusión entre la realidad y la ficción que sólo la experiencia y la competencia del espectador pueden interpretar, poniendo en cuestión el propio edificio fílmico mediante una diégesis precaria, transitable hacia uno y otro lado, entre lo representado y la representación de los imaginarios de la ciudad en proceso de regeneración.

Referencias Bibliográficas

- Antolín, J. E., Fernández, J. M. y Lorente, J. I. (2010). Estrategias de regeneración urbana y segregación residencial en Bilbao. *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales*, Vol. XLII (163), 67-81.
- Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1970). El efecto de realidad. En Barthes, R., Todorov, T. et al., *Lo verosímil*. (95-102). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.
- Bidou, J. (productor), Burch, N. y Sekula, A. (directores). (2010). *The Forgotten Space* [cinta cinematográfica] Holanda, Austria: Wildart Film, Fundación SKOR, Arte Francia.
- Capel, H. (2005). *El modelo de Barcelona: un examen crítico*. Barcelona: Serbal.
- Clarimont, S. y Vlès, V. (2010). Espaces publics touristiques urbains el developpment durable: principes d'aménagement, usages et tensions. Une analyse à partir du cas de Barcelone (Espagne). *Urbia. Les Cahiers du développement urbain durable*, (10), 11-28.
- Collado, E. (2012). *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Fundación Arte y Derecho.
- Comín, A. (productor) y Guerin, J.L. (director). (2000). En construcción [cinta cinematográfica]. España: Ovideo Tv., INA, Arte Francia.
- Costa, J. (2003). Visiones de la ciudad funcional europea y la ciudad blindada norteamericana en el imaginario del celuloide. *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y humanidades*, Vol. VII, (146 (037)). Recuperado en <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146%28037%29.htm>
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*, Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1989). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (2012). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- Fabbri, P. (2004). *El giro semiótico. Los conceptos del signo a lo largo de la historia*. Barcelona: Gedisa.
- Foucault, M. (1988). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.
- García Vázquez, C. (2004). *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.
- González Requena, J. (1988). Apuntes para una historia de lo rural en el cine español. En Aguilar, C. (Ed.) *El campo en el cine español*. Madrid: Banco de Crédito Agrícola, Filmoteca Española.
- Hjelmslev, L. (1974). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Keung, Ch., Zhong-lun, R. & Yong, T. (productores) & Zhang-ke, J. (director). (2008). *24 City* [cinta cinematográfica]. China, Hong Kong, Japón: Bandai, Bitters End, China Resources, Office Kitano, Shanghai Film Group, Xstream Pictures.
- Leal Maldonado, J. (2002). Segregación social y mercados de vivienda en las grandes ciudades. *Revista Española de Sociología*, (2), 59-75.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lorente, J. I. (2015). Pensar la ciudad. Cine e imaginarios de la ciudad en reconstrucción. En Colin, Ch. et alii (Eds.) *Imagen y verdad en el mundo hispánico*. Lyon: Éditions Orbis Tertius.
- Lorente, J. I., Antolín, J. E., Fernández, J. M. (2007). The image of urban regeneration concerning Bilbao: The City as Narrative and Experience. *Zer, Revista de Estudios de la Comunicación*, Vol.12, (23), 141-166.
- Metz, Ch. (1970). El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?. En Barthes, R., Todorov, T. et al., *Lo verosímil* (pp. 17-30). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Odin, R. (1983). Pour une sémiopragmatique
- Odin, R. (1983). Pour une sémiopragmatique du cinéma, *IRIS*, Vol. 1, (1), 67-82.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Russell, C. (2007). Otra mirada. Archivos de la Filmoteca. *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Vol 1. (57-58), 116-152.
- Sassen, S. (2013). Megaregiones y ciudades globales. Nuevas configuraciones espaciales de integración urbana. En La Vie des idées, 16 de octubre. Recuperado en <http://www.booksandideas.net/Megaregiones-y-ciudades-globales.html>
- Sennet, R. (2012). *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*. Madrid: Anagrama.
- Todorov, T. (1970). Lo verosímil que no se podría evitar. En Barthes, R., Todorov, T. et al., *Lo verosímil* (pp. 175-178). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Villanueva, D. (2015). *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Madrid: Cátedra..

NOTAS BIOGRÁFICAS

José Ignacio Lorente Bilbao es doctor en Ciencias de la Información por la Universidad del País Vasco. Profesor Titular del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Autor, entre otras publicaciones, de *Los suelos de la danza. Autoetnografías escenificadas de Frederick Wiseman*, en Ausart alditzkaria (2015); *Correspondencias filmicas en la ciudad expandida: Guerin-Mekas*, en Ausart alditzkaria (2014); *Representaciones y memoria de la ciudad*, en Bidebarrieta (2007) o *La ciudad en el cine*, en Bidebarrieta (2005).

Contacto: eneko.lorente@ehu.eus