MALAS CALLES. UNA MIRADA A LA RELACIÓN ENTRE CIUDAD Y CINE DESDE LA ANTROPOLOGÍA URBANA

Giuseppe Aricó, José Mansilla y Marco Luca Stanchieri. Observatorio de Antropología del Conflicto Urbano (OACU). HAMACA

«Down these mean streets a man must go.»
Raymond Chandler

La ciudad y el cine

La relación entre la ciudad y el cine es tan vieja —o tan nueva— como este último. No en vano, la que se considera la primera obra cinematográfica, *La sortie des ouvriers de l'usine*, grabada el 19 de marzo de 1895 por los hermanos Lumière, mostraba la salida de un grupo de trabajadores, en su mayoría mujeres, de una fábrica de Lyon. La importancia, en la determinación de las formas y las características de las ciudades, del proceso de industrialización vivido por algunos países del hemisferio occidental, aparece ya recogida por autores de importantes obras contemporáneas. Entre estas destacarían, por su perspectiva analítica, *Contribución al problema de la vivienda*, de Friedrich Engels, o las obras que geógrafos como el francés Élisée Reclus fueron publicando a lo largo de los años.

Con anterioridad, ante los avances y los efectos del triunfante capitalismo industrial, ya se habían registrado intentos de plantear diseños urbanos más *humanos* vinculados al medio rural y la naturaleza, los cuales, además, venían normalmente acompañados de proyectos de creación de *nuevas sociedades*. Serían los casos de *socialistas utópicos* como Étienne Cabet o Robert Owen, que inspirarían aproximaciones más realistas y, sobre todo, más aceptables para los poderes burgueses, como la ciudad jardín de Ebenezer Howard. Sin duda, es a partir de ese momento que las ciudades viven una nueva edad de oro. La necesidad de mano de obra para abastecer el incesante número de factorías atrae y concentra gran cantidad de población campesina, que, súbitamente, ve transformada su realidad cotidiana. El papel del cine como notario de los cambios sociales continua vigente. Gran ejemplo de ello es la obra *The City* (La ciudad), que, con guión de Lewis Mumford, fue realizada en 1939 para la Feria Mundial de Nueva York.

Sin embargo, será a partir de las intuiciones de filósofos como Michel Foucault o Henri Lefebvre que el urbanismo comienza a ser analizado en clave crítica, esto es, como ciencia destinada a *ordenar* la ciudad y la vida urbana al servicio del poder capitalista. Prueba de ello es la potencia, la influencia y la aceptación del movimiento arquitectónico racionalista, cuyo principal baluarte lo encontramos en la figura de Le Corbusier. Su elaboración funcional, fuertemente influenciada por la herencia de la revolución industrial, proponía una ciudad dividida en cuatro partes según criterios organicistas: vivir, trabajar, circular y descansar. Hijos y nietos suyos son las grandes urbanizaciones del extrarradio y los polígonos de viviendas que surgieron en gran parte de Europa y Estados Unidos a partir de los años cincuenta del siglo pasado, los mismos que han sido dilatadamente usados y *abusados* como platós cinematográficos por excelencia de películas que han acabado formando parte de la historia del cine, o no.

Más tarde, con la ayuda de la televisión, el cine seguía ahí para contar qué estaba pasando con las personas que vivían bajo un *diseño utópico* de realidad urbana que desconectaba las esferas sociales en un intento de simplificación al servicio del capital. A veces, se trataba de auténticas pesadillas que intentaban no solo mostrar la disposición de una estructura social construida a imagen y semejanza de las clases medias, sino también estructurar —léase *controlar*—, determinados grupos sociales que quedaban rezagados en sociedades cada vez más desiguales y segmentadas. La alegoría de la diferencia y la cotidianeidad que evidenciaban míticas series televisivas como *La familia Addams* o *Los Picapiedra*, o el profundo hastío existencial reflejado en películas como *El graduado*, pondría claramente de relieve las contradicciones de estas nuevas áreas urbanas.

La década de 1970, con la irrupción de la última y vigente versión del capitalismo, el neoliberalismo, tiene en las ciudades un papel protagonista. El reequilibrio del papel del Estado, el paso del ejercicio del control social mediante la provisión de bienes y servicios colectivos a la puesta en marcha de un sistema de marcada responsabilidad individual y respuesta punitiva, se ve plasmado en el cuidado y la consideración del espacio urbano como generador de plusvalías. Esto lleva determinadas áreas de la ciudad al más profundo abandono, mientras que otras, las más céntricas, son objeto de *limpieza* e *higienización*. Estamos en el Nueva York de *Taxi Driver* y *Distrito apache* y, de forma más reciente, en las periferias de París mostradas en *El odio* o incluso el extrarradio de Madrid de *Barrio*.

En definitiva, cine y ciudad, como luego televisión y ciudad, imágenes y ciudad, son fenómenos que nacieron juntos y que se han alimentado el uno del otro desde hace décadas. No obstante, es importante remarcar que la relación entre cine y ciudad no puede entenderse a fondo sin considerar la relación de esta última con sus elementos constitutivos, a saber, el urbanismo, la arquitectura y, siempre en primer lugar, la denominada «conflictividad social», cuyo escenario por excelencia no es otro que la calle. Pero no es cuestión de atender a la *conflictividad* que —difícilmente— puede surgir en los «espacios públicos» de la ciudad contemporánea, espacios profundamente normativizados y estratégicamente despojados de toda presencia indeseada y connotación negativa. Se trata, más bien, de entender la calle en su esencia intrínseca y naturalmente conflictiva, sórdida, mezquina, siniestra y codiciosa, tal y como fue inmejorablemente retratada en las novelas de Raymond Chandler y llevada a la gran pantalla por Martin Scorsese con obras maestras como *Malas calles*.

A partir de estas premisas, y con el objetivo de entender la manera en que cada uno de los elementos que define la ciudad se conecta con los otros, consideramos indispensable rearticular críticamente los conceptos de «espacio urbano» y «espacio público», a menudo utilizados —erróneamente— como sinónimos. Tras el visionado y el posterior análisis de varias obras incluidas en el inagotable archivo de HAMACA, hemos seleccionado, entre las más significativas, aquellas que mejor han logrado comunicar, mediante el lenguaje audiovisual, la estrecha relación que une cine y ciudad. Gracias a estas obras será posible entender hasta qué punto ambos conceptos, retratados a partir de sus aparentes similitudes y, sobre todo, de sus profundas diferencias, pueden ser claves no solo para entender el tipo de urbanismo que caracteriza la ciudad contemporánea y en el cual nos encontramos, todos, inevitablemente sumergidos, sino también para devolver a las *malas calles* el protagonismo que se merecen.

La ciudad y el «espacio urbano»

Gracias a las aportaciones teóricas avanzadas por Henri Lefebvre, especialmente entre finales de la década de 1960 y principios de la de 1970, las ciencias sociales empiezan a entender el espacio como una *estructura* o, mejor dicho, como un marco estructural donde, literalmente, tiene lugar la (re)apropiación y (re)producción del espacio por parte de los individuos que lo practican y lo experimentan física y sensorialmente. En tanto que fenómeno social producido y reproducido por las prácticas diarias de cada persona, el espacio requiere ser entendido como un proceso social constantemente *en curso* y repleto de significados y memorias, muchas e inconmensurables memorias.

En esta misma dirección, Julio Cortázar ofrecía una definición precisa y literaria del espacio en *Libro de Manuel*, sosteniendo que «un puente es un hombre cruzando un puente». Más allá de las propias características físicas, de la posición o de la orientación de los volúmenes en él construidos, el espacio es lo que las personas hicieron o hacen de él. Es la acción de los individuos y de los grupos sociales la que lo constituye. Ligado a ello, tal y como nos advierte Carlos TMori en *Durch / A través*, la memoria jugaría un papel fundamental, ya que nos muestra —nos recuerda— acciones o hechos del pasado que no son más que proyecciones de nuestro presente. Un solar, un descampado, una casa abandonada son puro espacio social, no para todos, quizás no ahora, pero el mero recuerdo de sus usuarios, de los días que en ellos se vivieron, los dotan de un significado distinto, diferente, único. Así, retomando a Cortázar, un puente es también el recuerdo de ese puente.

Pese a la insistencia de ciertos antropólogos posmodernos —como Marc Augé— en despojar el espacio de su identidad, de las relaciones y la historia que lo caracterizan, este persiste en aparecer como un complejo entramado de procesos sociales efímeros y, sin embargo, profundamente tangibles. Clara evidencia de ello serían trabajos aparentemente tan abstractos como *V-2*, de Eugeni Bonet. Siguiendo las advertencias del encomiable André Breton, Bonet busca evocar un pasado abstracto, pero a la vez absolutamente concreto, y lo hace recuperando imágenes borrosas, incompletas y evanescentes en la tentativa de comunicar al espectador que todo espacio es, ante todo, un espacio social en perenne devenir, igual que todo lugar es un lugar de memoria. Así, tras el espacio euclidiano, podemos percibir el lugar humano. Tras los lugares de memoria, la memoria de los lugares. Si bien es verdad que, históricamente, el Poder (con mayúscula) ha intentado legitimar su quehacer reescribiendo la historia y haciéndola pivotar sobre significantes espaciales, no es menos cierto que siempre ha sido incapaz de controlar la memoria colectiva y popular de sus dominados. Así, tal y como nos muestra *V-2*, estas *antimemorias* permanecerán siempre latentes, aunque ocultas, mientras haya alguien que las participe y las comparta.

Dicho de otra forma: el espacio es algo invariablemente dinámico que, por encima y más allá de las estandarizaciones de muchos tecnócratas, urbanistas, arquitectos y planificadores, siempre será objeto de una configuración y un uso propios por parte de los sujetos que en él se mueven. Para describir este dinamismo incesante, este movimiento constante de individuos transitando *nerviosamente* por las calles y las plazas de la ciudad, los antropólogos urbanos preferimos utilizar el término «espacio urbano». Pero, en realidad, a lo que nos referimos es al espacio de *lo urbano*, ahí donde este último se manifiesta como una sucesión extrema de encuentros e intercambios de información en el interior de múltiples contextos de movilidad, dentro de los cuales la figura del transeúnte ejerce un papel básico. En definitiva, si la ciudad es un objeto, lo urbano es pura vida; si la ciudad es sustancia y esencia, lo urbano es espontaneidad y relación.

Quizás sea siguiendo precisamente este mismo principio que Raúl Bajo intenta retratar la ciudad como una suerte de *esencia de las relaciones sociales*, sin las cuales toda urbe cesa de ser y estar. No en balde los últimos y espeluznantes segundos de su obra *El fin de las palabras*, se abren y se cierran de forma tajante con uno de los extractos más contundentes de *Las ciudades invisibles*. En esta obra, Italo Calvino escribía:

> En Ersilia, para establecer las relaciones que rigen la vida de la ciudad, los habitantes tienden hilos entre los ángulos de las casas, blancos o negros o grises o blanquinegros según indiquen relaciones de parentesco, intercambio, autoridad, representación. Cuando los hilos son tantos que ya no se puede pasar entre medio, los habitantes se van: se desmontan las casas; quedan solo los hilos y los soportes de los hilos. Desde la ladera de un monte, acampados con sus trastos, los prófugos de Ersilia miran la maraña de los hilos tendidos y los palos que se levantan en la llanura. Y aquello es todavía la ciudad de Ersilia, y ellos no son nada.

La ciudad de Ersilia, inventada y descrita por Calvino, constituiría una excelente metáfora para entender la distinción que Lefebvre establecía, en términos conceptuales, entre el *espacio vivido* y el *espacio concebido*, una diferencia que trabajará constantemente como neta oposición entre el espacio de los usuarios y el de los planificadores. Así, si el espacio vivido se configura mediante las prácticas y los usos del espacio que los individuos hacen en su vida cotidiana, el espacio concebido es, en cambio, la representación de este espacio que está vinculada a las relaciones de poder y de producción establecidas por el orden capitalista, es decir, el *espacio mercancía*. En este sentido, podemos entonces suponer que en la ciudad existe una conflictividad intrínseca entre lo urbano y el urbanismo, la cual se puede explicar en términos espaciales. Por un lado, el espacio mercancía, concebido y movilizado en tanto que valor para obtener plusvalía, y por el otro, el espacio vivido, el espacio de la experiencia, *producido* a través de las prácticas, las apropiaciones, las memorias, los tránsitos, los usos y las relaciones sociales de cada día.

A raíz de esta perspectiva, no es aconsejable entender la ciudad como un objeto estático, inamovible, atrapado en su forma material y arquitectónica. De ello se deduce que el espacio urbano precisa ser analizado y descrito como un proceso intrínsecamente dinámico y, por lo tanto, sujeto a todo tipo de contradicción, recorrido por un sin fin de conflictos y repleto de ideologías y relaciones de poder. Es por ello que, cuando hablamos de «espacio urbano», nos referimos más propiamente a un espacio entendido no solo como la esfera donde *acontece* la vida social, sino también como espacio concebido de manera globalizadora, en sus facetas interferentes e interdependientes de espacio de las relaciones de producción y espacio arquitectónico. Para entender esta duplicidad aparentemente paradójica, que caracteriza el espacio urbano como una dimensión de enfrentamiento y conflicto, es necesario analizar la función retórica que ejerce actualmente en la ciudad la noción tan en boga de «espacio público», desmitificándola y privándola del carácter idealizado que se le suele atribuir.

La ciudad y el «espacio público»

Durante el siglo XVIII, la burguesía empezó a adquirir un poder económico cada vez más considerable, pero su principal aspiración era alcanzar también el poder político, monopolizado por la nobleza, razón por la cual acabó oponiéndose a la monarquía absoluta del Antiguo Régimen. Tanto es así que, para la neonata *Bildungsbürgertum*, la esfera pública pasa a ser considerada como ese ámbito en el que se despliegan los principios éticos de la *ciudadanía*, así como una larga serie de virtudes en que funda su posibilidad la denominada «democracia igualitaria». Posteriormente, intelectuales como Reinhart Koselleck, Hannah Arendt o Jürgen Habermas recogerían de forma progresiva las teorizaciones de la filosofía política kantiana concibiendo el espacio público como un mero dominio teórico al cual no cabría atribuir una espacialización concreta. El legado de esa tradición de pensamiento, que elevaba *lo público* a espacio de igualdad, se habría convertido hoy en su conceptualización sublimada de «espacio público de calidad».

Con esta expresión hacemos referencia a un espacio despolitizado, gratuitamente privado de toda estructuración jerárquica, abstraído de cualquier tipo de práctica de dominación y que no contempla el conflicto ni el consumo, ni mucho menos el control social. Un espacio ilusorio, donde solo reina la armonía y la tranquilidad y en el cual los *discursos* institucionales pretenden materializar cualquier ideal —vacuo— de democracia, civismo o ciudadanía. En definitiva, decir «espacio público» no significa hablar de las prácticas y los usos que conforman el espacio social, *lo urbano*, sino emplear un concepto estéril y, sin embargo, largamente estandarizado que debe su éxito al uso que de él han hecho muchos políticos, arquitectos y urbanistas de prestigio internacional a lo largo de las últimas décadas. En esta dirección, es interesante tener en cuenta que parte considerable de la literatura clásica sobre el estudio de la ciudad —desde Kevin Lynch, Jane Jacobs o Amos Rapoport hasta Raymond Ledrut, William Whyte o John Lofland— no hace prácticamente ninguna referencia al concepto de espacio público tal y como lo entendemos hoy. Es más, en los pocos casos en que se menciona siempre se usa como sinónimo de plazas, calles o aceras.

Erving Goffman, por ejemplo, utiliza el término para referirse a un espacio físicamente cruzado por los individuos que se encuentran casualmente en él, entendiendo el espacio público como un espacio *de* y *para* las relaciones que se desarrollan «en público». Siguiendo a Goffman y parafraseando a Pierre Bourdieu, los grupos humanos que deambulan por el espacio público podrían considerarse *estructuras* estructurantes que nunca se verán estructuradas. Tal y como nos muestra Raúl Arroyo en *Cada día paso por aquí*, la pluralidad del espacio transitado por viandantes y transeúntes urbanos es dado por un interminable subseguirse de *déjà vus*, secuencias, repeticiones y representaciones. Estos fenómenos, a su vez, podrán llegar a ser aprendidos y aprehendidos por otros miembros del grupo, pero finalmente nunca acabarán de cuajar, manteniéndose en una especie de eterna situación liminal.

Henri Lefebvre, en cambio, utiliza el término «espacio público» en una única ocasión y para afirmar, justamente, que *lo público* como tal no existe, sino que queda gramscianamente organizado bajo la hegemonía de *lo privado*. En este sentido, subvertir un orden que se cree regular se convierte en una acción revolucionaria, y eso pensaron los situacionistas al proponer acciones como las que aparecen en *Caso público: Zona azul* o

*Caso p*úblico: Intrusos. Esta última obra, en particular, representa un verdadero experimento social mediante el cual Diana Larrea nos muestra la relativa fragilidad de los entornos urbanos al irrumpir interrumpiendo el funcionamiento regular de determinados espacios de Madrid, algunos muy significativos, como las escaleras que dan acceso al Museo del Prado o al Reina Sofía. A pesar de su relativa originalidad, las imágenes son profundamente sugestivas y nos advierten de la extrema vulnerabilidad de nuestra cotidianeidad, así como de la verdadera constitución del espacio urbano: una espontaneidad a menudo olvidada y fuertemente sometida al yugo opresor de *lo privado*.

En la ciudad, la separación estratégica entre *lo público* y *lo privado* generaría relaciones de dominación que re-producen subjetividades obedientes y amoldadas al orden vigente en temas como «civismo» y «urbanidad». Evidencia de ello sería la reciente explotación institucional del espacio público como herramienta de dominación social: mediante la anulación de la connotación política y económica de ese concepto —elevado a categoría pura y exenta de su naturaleza conflictiva—, se legitimarían una serie de políticas urbanas de corte clasista promovidas con el fin de perpetuar determinadas formas de concebir, percibir y pensar la ciudad. Formas de «hacer ciudad» que acaban siendo verdaderas prácticas y representaciones de la misma ciudad en sí, esto es, dirigidas a plasmar las experiencias subjetivas de los «usuarios» (léase *clientes*) del espacio en términos de obediencia política y consumo comercial formalizado.

Un claro ejemplo de ese proceso de «plasmación» lo encontramos en la obra de Itziar Barrio, *Retorno (Bienvenidos al nuevo paraíso)*. En ella vemos entrelazarse inquietudes y opiniones diferentes respecto a una llamativa y variopinta valla publicitaria que reza, en inglés, «BIENVENIDO AL NUEVO PARAÍSO, TÚ, GATO SOLITARIO SALVAJE». Instalado en lo alto de un edificio ubicado en medio de la avenida principal de Bed-Stuy, un «barrio multicultural» de Brooklyn, en Nueva York, el cartel consigue despertar la atención, pero también el descontento, de varios vecinos y transeúntes. Las interesantísimas entrevistas realizadas por Itziar Barrio, puestas sagazmente en contraste con la visión de la «experta» de turno, revelan el valor y la incidencia que las experiencias subjetivas del *lugar* tienen a la hora de reelaborar las doctrinas urbanas que los tecnócratas intentan imponernos mediante el *city branding*.

Retratado por el discurso mediático y político como un barrio «deprimido, pobre y peligroso» —apreciación en cierta medida confirmada por los propios vecinos—, Bed-Stuy representa, en realidad, uno de los numerosísimos barrios actualmente amenazados por severos procesos de desvalorización y estigmatización territorial, mecanismos discursivos que preceden el proceso, cada vez más notorio e irreversible, de gentrificación. Así, a pesar de las interpretaciones, a menudo místicas o metafísicas, que los entrevistados hacen sobre el *nuevo paraíso* promocionado en la valla, estos no solo muestran cierta perplejidad ante la idea de abrir puertas y brazos a futuros «vecinos» con mayor poder adquisitivo, sino que consiguen revertirla haciendo hincapié en una realidad a la cual no pueden, ni quieren, escaparse.

De hecho, los testimonios recogidos son bien ilustrativos de cómo, en una sociedad profundamente capitalista, la lucha de clases representa todavía una realidad cotidiana innegable a pesar de toda tentativa de invisibilizarla. *Retorno* resultaría, en esta dirección, un trabajo audiovisual muy valioso para documentar y describir el funcionamiento perverso de las retóricas políticas asociadas al culto del espacio público, aquellas que pretenden desbaratar las vivencias que constituyen el espacio urbano garantizando su conversión en un *espacio mercancía*. Sin embargo, tal y como nos demuestran claramente las ingobernables e inquietas calles de Bed-Stuy, la práctica y la representación idealizada de una ciudad armoniosa, neutral, idílica y libre de inquietud y agitación social resulta ser una mera falacia.

La ciudad y lo urbano

Hoy día, la supuesta igualdad de relaciones que implica el concepto esterilizado de «espacio público» se ve cada vez más desacreditada por una especulación inmobiliaria sin precedentes históricos, un proceso de gentrificación que roza peligrosamente la utopía social de las clases sociales más adineradas y un control social extendido sobre cada tipo de práctica relacional. Se trataría, parafraseando a Foucault, de un dominio institucionalizado de la *subjetividad personal* en el marco de una más amplia explotación capitalista sin escrúpulos de la vida en general. Esta retórica obstinada, que pretende revelar los supuestos beneficios del «espacio público», representaría en realidad un instrumento indispensable para desplegar la acción administrativa y el control racionalizador sobre las intervenciones de planeamiento urbano —que no urbanístico— del espacio.

Como se ha visto en el caso de *Retorno*, detrás de esas retóricas subyacerían representaciones de higiene y moralismo aplicadas aparentemente al espacio, pero que, en realidad, tienen la función de deslegitimar a aquellos individuos cuya forma de vida urbana es considerada, deliberadamente, *improductiva*. Dicho de otra forma, se interviene en el espacio alterando las vivencias físicas y simbólicas de sus *usuarios* —que no de sus *consumidores*—, en la medida en que la espontaneidad e imprevisibilidad de sus relaciones sociales difícilmente pueda ajustarse a marcos cada vez más restrictivos, normativizados, homogéneos y estratificados. Asimismo, en mano de determinados urbanistas, proyectistas, arquitectos y tecnócratas, dichas retóricas se convierten en un instrumento discursivo clave a la hora de hacer que el capitalismo intervenga y administre aquello que, siendo presentado como «espacio público», no deja de ser otra cosa que simple *suelo*, es decir, espacio inmobiliario, espacio para comprar o vender.

Efectivamente, la acelerada urbanización que ha caracterizado las políticas urbanas globales a lo largo de las últimas décadas estaría íntimamente vinculada al desarrollo del capitalismo entendido en su acepción neoliberal. Sus violentas operaciones de desposesión del *bien común*, dirigidas a perpetuar la acumulación masiva —y, sin embargo, virtual— de ingentes capitales, se materializan de forma cada vez más tangible en un espacio público «de calidad». Una calidad que, vale la pena remarcarlo, no se limita a ser de carácter ambiental, sino

que se presume *humana*. El objetivo principal de dichas políticas es muy claro: producir y reproducir un espacio totalmente aseado y exorcizado de su naturaleza conflictiva, un espacio cuyas apropiaciones, interpretaciones, memorias y vivencias acaben siendo sistemáticamente ocultadas por los saberes técnicos oficiales, criminalizadas por las autoridades y reprimidas por las instancias de poder y sus retóricas. Un espacio *vaciado*, donde prima la ausencia del transeúnte, la pérdida de la identidad de clase y de la memoria colectiva. Asistimos, en última instancia, a la aparición de un espacio urbano sin *lo urbano*, una suerte de distopía que, como veremos más adelante, Raúl Bajo ha sabido inmejorablemente conceptualizar en el título de su obra, *El fin de las palabras*.

Tenemos, así, ejemplos de procesos institucionales dirigidos a frenar, disciplinar o hasta neutralizar acciones que tratan de impugnar el orden público de manera física o simbólica, tacita o verbal, individual o colectiva, organizada o no. Pero también encontramos otros ejemplos más sutiles de sumisión e institucionalización de lo urbano en aquellas dinámicas de *tematización*, *patrimonialización* y *turistificación* del espacio insistentemente acompañadas de los llamados «procesos participativos ciudadanos». Como ha quedado ampliamente demostrado en numerosos estudios urbanos críticos, con frecuencia estos procesos han supuesto una instrumentalización partidista, la cual ha dificultado —cuando no impedido— la participación social real del vecindario. Se legitiman de esta forma actuaciones higienizadoras y prácticas de gobierno que, lejos de lograr la «participación ciudadana» que tanto abanderan, la estrechan en marcos jurídicos punitivos y con un cariz cada vez más moralista y represor.

En otras ocasiones, y a pesar de ser aplicadas con un alcance práctico muy relativo, la finalidad de esas políticas no sería otra que mediar o pacificar los denominados «conflictos vecinales». De este modo, tal y como podemos apreciar en *Vecinos*, obra realizada por León Siminiani, el *fin de las palabras* retratado por Raúl Bajo se convierte drásticamente en el *fin de los cuerpos*, en su ausencia, esto es, en el fin de las relaciones vecinales que constituyen y estructuran un barrio y, a una escala más amplia, de las relaciones sociales que conforman la ciudad. Las mismas implacables dinámicas globales que producen y exigen un espacio urbano sin *lo urbano*, se manifiestan entonces localmente, produciendo y exigiendo una comunidad de vecinos sin vecinos. Se materializa, así, una ulterior distopía: un espacio atravesado únicamente por el eco verbal de lo que un día fue la genuina y espontánea conflictividad que solía articular las relaciones de vecindad en la calle Yunque 36. Pero habría más. Otra herramienta legitimadora y de adhesión al orden dominante es la idea de un «patriotismo de ciudad», al cual todo *buen ciudadano* debería rendir culto.

En *Soy de la gran ciudad*, Raúl Bajo desempolva la retórica discursiva del Gran Madrid franquista, fundamentada, entre otras cosas, en la exaltación de la *civitas* y la defensa de la *polis*, y la reelabora magistralmente en clave contemporánea. En las imágenes de archivo que el artista nos presenta en la primera parte de la obra, extraídas de un influyente informativo local, es posible apreciar un fuerte *patriotismo de ciudad*, claramente reflejado en las palabras de una mujer que enaltece «nuestro Madrid» y reivindica el derecho de los ciudadanos a pasear por la ciudad. Un Madrid, por lo tanto, inevitablemente utópico o, mejor dicho, un Madrid que se empeña en alcanzar esa utopía burguesa de una ciudad armónica y desconflictivizada. Una ciudad que, como muestra simbólicamente Raúl Bajo, no puede acabar sino reducida a cenizas. La segunda parte, en cambio, mantiene un fuerte contrapunto audiovisual mediante una selección *gran reserva* de planos cortos y rápidos que, irónicamente, buscan glorificar la grandiosidad, ahora decadente, de la capital. Una ciudad que, sin embargo, ya no parece concebida para los ciudadanos —esa fantasmagórica categoría política—, sino para los *clientes* de un sistema cultural e ideológico enraizado en las extensiones de una *polis* cada vez más mercantilizada. Una ciudad exclusiva y excluyente, clasista y clasificadora, habitada —que no vivida— por individuos individualistas que, como muestran los últimos minutos de la obra, grabados con cámara fija, se atrincheran en la comodidad burguesa de sus pisos.

Lejos de constituir dispositivos de control social disociados de la esfera económica, estas políticas urbanas fomentan y mantienen activo, de hecho, todo un conjunto orgánico de dinámicas de *mercantilización* de la ciudad emprendidas por las autoridades y el Capital: desvalorización y revalorización del suelo urbano, privatización, gentrificación, especulación inmobiliaria, periferialización, segregación, y un largo etcétera. Con diferentes dosis y formas de «violencia urbanística», estos procesos implican una creciente invisibilización y una forzada movilidad de grandes contingentes de población, que desde espacios urbanos considerados «centrales» son expulsados hacia la periferia. Pero, atención: no solo se trata de una periferia física, entendida en términos espaciales, que conforma un territorio relegado a los márgenes geográficos de la ciudad. Se trata también de una periferia simbólica, conceptual, sensorial, una suerte de limbo en el cual los sujetos que no adhieren a la ideología de la *polis*, o bien son arrojados, o bien se refugian.

Es precisamente dentro de esa acepción de periferia donde deberíamos colocar una obra como *Paseo nocturno*, en la cual Andreas Wutz nos presenta una nueva imagen distópica de la ciudad y, en particular, de su espacio periurbano. Mediante el errar nocturno, el espacio se crea de manera autónoma, se materializa a medida que el transeúnte lo cruza y lo practica, dotándolo de sentido. Andreas Wutz nos lo declara, más o menos explícitamente, desde el principio, cuando aparece un mapa que marcaría un recorrido imaginario por la periferia de Praga y, a la vez, por la periferia psíquica del viandante, que deambula por el espacio como un sonámbulo. La tensión constante entre realidad y sueño, que nos recuerda inevitablemente el cine de David Lynch y, en particular, a los espacios en blanco y negro atravesados por el excéntrico protagonista de *Eraserhead* (Cabeza borradora), hace que el espectador se sienta cada vez más confuso a medida que avanza en el visionado de la obra de Wutz. En esta, las imágenes se suceden en un *loop* prácticamente invariable y, tal y como ocurre en la aterradora película de Lynch, los sonidos conforman

un tapiz auditivo que evoca intranquilidad, angustia y depresión en iguales proporciones.

Estos elementos juntos acaban trastornando agradablemente nuestra percepción, condición que nos obliga a preguntarnos si estamos realmente transitando por las afueras de Praga o, más probablemente, viajando por los vericuetos mentales del viandante nocturno. Sin embargo, *Paseo nocturno* nos muestra también algo más: la presencia inequívoca de un orden espacial racionalizador que tiende a anular toda posibilidad relacional entre los individuos, visiblemente reflejado en la desolación y la anonimia de los grandes bloques de viviendas y las amplias avenidas de la periferia praguense. Un orden espacial que se articula, física y simbólicamente, movilizando y expulsando *lo urbano* hacia los márgenes de la «centralidad», ahí donde el urbanismo pretende adecuarlo a las necesidades de acumulación del Capital. En este sentido, podríamos hablar de un urbanismo de carácter neoliberal, puesto que el actual proceso de neoliberalización al cual están siendo sometidas las ciudades contemporáneas precisa ser entendido y analizado como la acción directa de las prácticas económico-políticas del neoliberalismo sobre *lo urbano*.

La ciudad y el urbanismo

Históricamente, la ciudad ha tendido a configurarse como el lugar por excelencia donde ejercen un papel fundamental las redes de poder y el control social sobre los individuos, tanto determinando como negando la espontaneidad de sus relaciones sociales. No resulta extraño que uno de los filósofos que más han profundizado en el estudio del Poder, Michel Foucault, dedicara gran parte de su trabajo a analizar la idea de *espacialidad*, es decir, la importancia que el espacio tiene a la hora de establecerse una relación entre el poder institucional y el control social. Sería justamente el énfasis puesto en la espacialidad lo que permitiría a Foucault ir más allá de la subjetividad —combatir la centralidad del sujeto en términos filosóficos— y empezar a considerar el propio espacio y la arquitectura como componentes centrales en la ubicación y ejecución del Poder.

Con la aplicación de las teorías higienistas al París de Haussmann, durante la segunda mitad de siglo XIX el urbanismo se convierte definitivamente en uno de los medios básicos para establecer el control militar, reglamentar las actividades, diferenciar la población y establecer un orden extenso sobre el territorio. Pero será solo a finales del mismo siglo, después de su experimentación en las ciudades laboratorio del colonialismo europeo, que la planificación urbana descubre su potencial de dominación y control social, hasta llegar a intervenir sobre *lo urbano*. Desde la óptica foucaultiana, asistiríamos a la afirmación del *biopoder*, es decir, la incrustación de tecnologías de control sobre los cuerpos, un fenómeno que habría convertido la vida social en algo visible y en posible campo de intervención para las técnicas políticas. Este aspecto marcaría la aparición de un poder difuso, fragmentado y deslocalizado, un poder *ubicuo* que impregnaría todas las relaciones sociales que tienen lugar en la ciudad, un poder que tiene una ubicación tanto física como simbólica donde manifestarse, reproducirse y, a la vez, ocultarse.

La idea de espacialidad nos permite, por lo tanto, entender el desplazamiento que se produce en el ejercicio del Poder en el curso de la evolución de las sociedades disciplinarias hacia las sociedades de control. En estas últimas se instaura una nueva lógica basada en prácticas de control abierto y continuo, un control que no requiere visibilidad y trasciende las barreras físicas. En ellas ya no será necesario someter los sujetos urbanos a la disciplina, sino que, gracias a la aparición de las llamadas «instituciones totales», estos empezarán a autodisciplinarse, y lo harán incluso fuera de los lugares diseñados para la vigilancia y el control. Asistimos, así, a la conformación de la *ciudad transparente*, ahí donde la policía y el poder judicial, junto con el hospital, la escuela o la fábrica fordista, se organizarán para disolver el desorden que presuponía la *ciudad opaca*. Es en este punto que *El fin de las palabras* vuelve a adquirir especial importancia a los efectos del presente programa.

En esta obra, Raúl Bajo nos muestra sin mediación alguna cómo la vigilancia se ha instaurado en lo más íntimo de la ciudad, hasta provocar su declive y desaparición. La virtualidad que define y en la cual se arropa la falsa esencia del «espacio público» sería la evidencia más palpable de cómo el espacio urbano ha llegado a su fin. Para comunicar al espectador esta realidad catastrófica, las imágenes contenidas en *El fin de las palabras* denotan un profundo surrealismo que, sin embargo, todos reconocemos en su trágica realidad. La hipertrofia del tiempo real, fruto de una vigilancia llevada a los extremos, caracteriza los ritmos cotidianos de una ciudad donde la lógica del miedo y lo *securitario* han conseguido anular los deseos del individuo, sustituyéndolos por el sueño de una realidad ilusoria. Como concluye acertadamente el propio Raúl Bajo, «esta inquietante *mundialización* ha resuelto el viejo problema de la total visibilidad de los cuerpos, de los individuos y de las cosas bajo la mirada centralizadora del *ojo del poder*». Y es que sus consideraciones no solo son ciertas, sino evidentes.

En definitiva, *El fin de las palabras* retrae de forma desesperada una realidad que ya está aquí y de la cual no podemos escapar: la materialización de una sociedad de control en la cual el Poder toma formas más sutiles e internalizadas que se valen de las aspiraciones, las identificaciones y los deseos de los propios sujetos. Estos se perciben a sí mismos como participantes activos de sus vidas, cuando, en realidad, las tecnologías de gobierno los han persuadido para entrar en una alianza entre objetivos y ambiciones personales y objetivos o actividades socialmente valorizadas: consumo, ocio, rentabilidad, eficiencia y orden social. Pero estas tecnologías ya no se despliegan mediante la coerción, sino —tal y como nos mostraba el mismo Raúl Bajo en *Soy de la gran ciudad*— a través de la persuasión inherente a las creencias colectivas que los sujetos depositan en la *civitas*, así como a través de las ansiedades estimuladas por las normas vigentes en la *polis*. Pero también se articulan a través de las atracciones ejercidas por las imágenes de vida y del *yo* que pretende transmitir, tal y como se ha visto en el caso de *Retorno*, de Itziar Barrio.

La difusión implacable de dichas tecnologías y, en particular, sus efectos sobre la esencia de la ciudad, *lo urbano*, aparecen inmejorablemente compendiados en

Kc#3: Digital, de León Siminiani. La obra muestra cómo el capitalismo ha acabado apareciendo como el remedio definitivo de aquella *intensificación de las vidas nerviosas* de la que nos hablara Georg Simmel en relación con las ciudades. Mediante la absorción —y posterior reproducción— de las calles y las plazas, la *geografía del Capital* habría logrado reducir la infinita cantidad de sensaciones que los usuarios percibían y, a la vez, extraer un lucro de ello. Todo a costa de una aplastante homogenización de los entornos físicos y de una ordenación punitiva de los comportamientos sociales. Los antiguos paseantes, amantes y ocupantes del espacio urbano han acabado huyendo a otro espacio, el digital, donde, pobres, se creen libres e iguales en una especie de reedición utópica de la figura *tardiana* del público. Nada menos cierto: en Internet, los antiguos habitantes de las urbes siguen amenazados por la homogenización y el control, mientras que sus antiguas calles y plazas no han desaparecido bajo la normalización, sino que se han acabado convirtiendo en un simple mercado.

Así, visiblemente inspirado por la tradición ensayística del documental subjetivo y, en particular, por obras como *Sans soleil* (Sin sol), de Chris Marker, Siminiani relata la exaltación exasperada de una idea profundamente etérea de ciudad, en la cual sus habitantes apelan a la desaparición de las barreras entre público y privado, aspecto directamente responsable de la aniquilación física del sujeto urbano en pos de su digitalización. Una aniquilación que llega paradójicamente a su ápice con la caída del sueño americano. En *Digital*, esto es, en cualquiera de las ciudades globales actuales, las redes de poder se instalan en el terreno tanto de *lo privado* como de *lo público*, y ejercen sobre estos ámbitos un control social sutil mediante tácticas que no rompen el convencimiento del individuo de actuar libremente en un espacio que, de hecho, se presume, percibe y concibe como público.

De ese modo, si en las sociedades disciplinarias la subjetividad «se instituye», deja marca, modela y se reproduce —al mismo tiempo que se reproduce el dispositivo que instituye la propia subjetividad—, en las sociedades de control la relación entre subjetividad y Poder es más insidiosa y perversa, más compleja y difícil de evidenciar, puesto que promueve y apela precisamente a la autonomía y libertad de los sujetos. El Poder deja ahora de actuar directamente sobre el individuo —disciplinando su autonomía y, por lo tanto, limitando su supuesta libertad— y pasa a intervenir en una dimensión social y política mucho más amplia como es el espacio público, en el cual los individuos se relacionan y, a la vez, re-producen relaciones. En definitiva, el Poder trasciende la subjetividad del individuo y llega a dominar el espacio que este habita y práctica diariamente. Tal y como nos enseña *Digital*, a diferencia de lo que pasa en un contexto disciplinario, en las sociedades de control el ejercicio del poder constituye una intervención de tipo indirecto sobre lo social, es decir, actúa sobre el espacio físico de la ciudad en tanto que espacio arquitectónico, para llegar así al espacio social en el cual el individuo despliega sus prácticas cotidianas y produce sus relaciones.

Sin embargo, es importante señalar que en la ciudad contemporánea, donde el capitalismo de corte neoliberal actúa como orden social dominante, desplegándose e imponiéndose progresivamente en todas las parcelas de la vida urbana, predominan, en correspondencia, las luchas sociales contra la sumisión de la *subjetividad*. La presencia activa y determinante de las resistencias urbanas en la conformación del orden socioespacial de la ciudad es un fenómeno inevitable y, por su propia naturaleza, imposible de ocultar o suprimir. En efecto, en el momento exacto en que el sujeto empieza a *practicar* el espacio, asistimos a la configuración espontánea de las resistencias, conformadas por usos extensivos de este espacio que se contraponen a su consumo instrumental y que trastocan, de manera inmediata, las lógicas y las tecnologías del control social. No en balde era el mismo Foucault quien sostenía que «donde hay poder, hay resistencia». Y aunque esta resistencia se piensa —y representa— siempre desde la épica y la epopeya, existen otras resistencias, cotidianas, íntimas y, por lo tanto, incontrolables, que se suelen manifestar en las esquinas de la cotidianeidad.

Es precisamente de ello que nos habla Pedro Ortuño en *Reina 135*, una obra centrada en el análisis de las resistencias populares surgidas en el barrio del Cabanyal, en Valencia, como consecuencia de una serie de violentas e injustificadas intervenciones urbanísticas que, de nuevo, se pretendían *urbanas*. Los protagonistas de *Reina 135* muestran cómo los intentos de cambiar el entramado urbano de las ciudades no solo descansan sobre la incansable rueda de las dinámicas del Capital y su necesidad de reproducción, sino también sobre su necesidad de controlar y encauzar todo tipo de resistencia que pueda originarse *desde abajo*. «No es solo la casa lo que te quitan, sino la vida», dice una de las entrevistadas. La obra de Ortuño constituye, en este sentido, una evidencia más de cómo el Capital no comprende otra forma de vivir que la del valor de cambio, de la mercantilización de todos y cada uno de los aspectos de *las vidas*. Y aquello que no puede someter simplemente lo elimina, o bien lo aparta.

Así, a la relativa pacificación de las relaciones sociales en la ciudad le correspondería la dureza de las relaciones sociales de exclusión, discriminación y estigmatización hacia categorías de población que, como se ha visto en *Paseo nocturno*, son sistemáticamente concentradas y relegadas en el hábitat social periférico. Por ello, el análisis de las resistencias que surgen en contra de un urbanismo sin escrúpulos no debe olvidar la gran pluralidad humana y el inmenso desequilibrio socioespacial que caracteriza la ciudad. Ligado a ello, los procesos de negociación de *lo urbano* y su declinación local en la esfera social, cultural y política de la metrópolis implican una especie de «lucha por el reconocimiento» dentro de una más amplia sociedad global, profundamente marcada por los imperativos neoliberales de *hacer* y *vivir* la ciudad. Podríamos entonces afirmar que cualquier forma de deserción o resistencia que tiene lugar en la ciudad precisa ser entendida como una lucha social, la cual se activa a partir de *lo urbano* y en contra del modelo neoliberal de «hacer ciudad».

Tal y como queda claramente reflejado en la obra de Jacobo Sucari, *La lucha por el espacio urbano*, toda lucha social será, inexorablemente y ante todo, una lucha de clases. Cuando el suelo se convierte en preciada

mercancía, cuando cada centímetro cuadrado de cada ciudad alcanza en el mercado valores inimaginables, cuando la ciudad deviene espacio de producción, sus habitantes pasan a actuar bajo relaciones de producción y son, por lo tanto, trabajadores de la gran fábrica-ciudad. La obra de Sucari nos invita a reflexionar sobre uno de los cambios sociales más importantes que se hayan observado en nuestras ciudades: si en el siglo XIX y gran parte del XX la confrontación entre capital y trabajo se dio tras las paredes de las factorías, en el siglo XXI, bajo la forma actual del sistema socioeconómico vigente —el neoliberalismo—, esta ha alcanzado las plazas y las calles, que se nos aparecen como auténticos campos de batalla social. Unos niños jugando a la pelota, un parque infantil, un huerto sobre un solar ocupado o un simple banco sobre el que descansar se convierten en resistencias lesivas para el modo de producción dominante. En la fábrica-ciudad todo lo que no huela a beneficio debe ser eliminado o reprogramado. Resistir a dicha reprogramación es la tarea fundamental de los nuevos trabajadores urbanos.

La ciudad y la calle

La agenda municipal de muchas ciudades globales estaría cada vez más caracterizada por una ingente actividad de vigilancia y control social que intensifica hasta el paroxismo los procesos de *normativización* y *fiscalización* de la calle. De ese modo, el mal llamado «espacio público» llegaría a convertirse en el escenario predilecto de una conflictividad social de carácter antagónico: racionalidad frente a relaciones, formalidad frente a informalismos, orden frente a desorden, etc. Por lo general, este tipo de conflictividad siempre se ha asociado con la calle, entendida por excelencia como escenario efímero y fugaz de lo colectivo, ahí donde a los antropólogos urbanos se nos consentiría contemplar el trabajo de la sociedad *sobre sí misma*, haciéndose y deshaciéndose sin descanso. En efecto, en la calle la vida urbana no se caracteriza por un orden estable o determinado, sino por un orden que se encuentra en *perenne ordenamiento*, ya que responde a dinámicas y expresiones sociales ancladas en un proceso constante e inacabado de estructuración.

Así, como nos advierte Raúl Arroyo en *Cada día paso por aquí*, lo que encontramos en la calle es una vida colectiva que solo puede ser observada en el instante preciso en que emerge, puesto que está destinada a disolverse de inmediato. Sus expresiones son en todo momento efímeras y evanescentes. Desde la perspectiva de un estudio ortodoxo de la ciudad, que privilegia la materialidad y conmensurabilidad de lo social, tales expresiones resultarían de hecho confusas y borrosas, casi toscas e indefinibles. Por lo tanto, toda tentativa que se proponga como objetivo describirlas estaría destinada al fracaso. Precisamente por esas razones, Raúl Arroyo se limita a representar su tránsito cotidiano por la ciudad mediante planos que retratan placas o señales viarias, pegatinas variopintas y carteles, grafitis o pintadas, paredes, muros y hasta los diferentes desechos esparcidos por las aceras del barrio de El Raval, en Barcelona.

Sin embargo, y sin pretender menospreciar el muy oportuno trabajo de Arroyo, Toni Serra (Abu Ali) lograría perfectamente alcanzar tal objetivo en *Los Sures*, una obra que merece especial atención, ya que consigue reunir, en apenas dieciséis minutos, todos los elementos que definen la ciudad. Lo consigue, cómo no, observando, paseando, oliendo, escuchando, practicando, osando, interactuando sobre el escenario móvil que conforman las calles de un barrio puertorriqueño del South Street de Brooklyn, en Nueva York, popularmente llamado «Los Sures». Pero el viaje para llegar a descubrir y documentar la esencia de Los Sures implica una serie de esfuerzos previos. No es casualidad si la obra empieza con un breve *travelling* filmado desde un tren de cercanías que se dirige a Brooklyn. El contenido visual de esas primeras imágenes, así como el ritmo sonoro dictado por el tren que avanza, parece casi invitar al espectador a una suerte de nueva versión improvisada de *Daybreak Express* (Exprés del alba), la innovadora sinfonía urbana realizada por Donn Alan Pennebaker en 1953.

Pero el viaje termina de inmediato, y entonces el interés de la cámara se centra en los restos anónimos de un material indistinguible atrapados en las cuchillas de una concertina, o los de una gaviota columpiándose sin vida en un alambre. El espectador se encuentra bruscamente proyectado en las entrañas de una realidad periférica que transmite desolación, pobreza, abandono y una larga serie de sensaciones que cobran vida mediante planos cortos, cuyos contrapuntos y mezclas de sonidos recuerdan inevitablemente obras como *One Way Boogie Woogie*, de James Benning. Es así que un evidente urbanismo contaminador aparece reflejado en las imágenes de un coche volcado y quemado por la calle, o bien en la presencia insistente de vallas y redes de protección que separan los espacios de sociabilidad. Pero la apoteosis de esta triste condición se muestra inmejorablemente encarnada en las imágenes que nos presentan un hombre rebuscando en la basura producida por una sociedad enfermizamente capitalista. Por los solares y los descampados de ese territorio alejado de la centralidad, los contrastes son innumerables, y la presencia humana es casi nula: sus empobrecidos y desprevenidos habitantes se limitan a observar la calle desde sus ventanas, mientras que a los más pequeños se les prohíbe el contacto con esta. Como broche de oro, unas barras de hierro retorcidas sobresalen de los escombros y se levantan sobre el perfil de Nueva York como un monumento a la dejadez.

Pero el viaje continúa, y los primeros atisbos de vida urbana empiezan desordenadamente a florecer. Unos niños juegan atrevidamente a policías y ladrones, imitando la represión a la cual han sido expuestos sin censura alguna desde su infancia. Al otro lado del East River, lejos de la majestuosidad de la Gran Manzana, los descampados cobran vida al atardecer, dando rienda suelta a la informalidad que caracteriza acciones tan sencillas como la pesca, el baile, la música y el simple ocio no formalizado. De repente, un fundido a negro nos transporta a otro lugar, donde la lluvia y la oscuridad de la noche se apropian de la calle, que queda desierta y, sin embargo, es deseada y contemplada desde el interior de un restaurante chino de comida rápida. Una mujer impalpable contesta al teléfono, pero la llamada queda desatendida, igual que la calle. Sin embargo, para entender el significado seminal de *Los Sures*, se hace imprescindible ir

más allá de una visión catequística de la calle, a secas, y contemplar su retrato multifacético, su dimensión más oscura y sórdida.

Como se ha dicho, al «espacio público», elevado a dimensión pura y exenta del núcleo conflictivo que lo explica y lo fundamenta, se le asignarían tareas estratégicas en la conformación sistemática de las actitudes y las aptitudes sociales del individuo. De este modo, el espacio público se convertiría en la *anticalle* por excelencia, una estructura social u ordenación de personas institucionalmente controlada o definida y en la que a cada cual se le asigna un papel o rol. Ligado a ello, hablar de calle significará también hablar de un espacio gobernado por dinámicas relacionadas con el poder de clase y sometido a ideologías de carácter político y económico que trascienden lo local. Tanto la observación como la interpretación de la calle implicarán, entonces, analizar sus lógicas ocultas sin perder de vista la profunda imbricación entre un determinado tipo de urbanismo y los procesos de materialización espacial de la desigualdad social. Es en la calle, de hecho, donde la fusión colectiva de los individuos se enfrenta a un modelo de sociedad fundado y abocado por principio a la exclusión, que estos adaptan a sus necesidades o bien trastocan según sus exigencias. En este sentido, la virtud implícita de Toni Serra estaría precisamente en haber intuido que no es posible explicar la vida urbana que se da en la calle sin aceptar antes que lo urbano no es un objeto de estudio, sino un *objeto de conocimiento*.

En efecto, documentar lo urbano implica necesariamente adecuar nuestras formas de mirar y describir la ciudad aceptando que la calle no es, en ningún caso, el espejo límpido e inmediato de lo social, sino, como mucho, su mero reflejo, representación e imagen. La calle, por lo tanto, se configuraría como una espesa textura de los más variados elementos, códigos y formatos propios de un interminable fluir masivo de voces, cosas y cuerpos que se resisten no solo a ser interpretados, sino, sobre todo, a ser organizados y planificados. Este aspecto podemos apreciarlo claramente en la segunda parte de *Los Sures*, cuando la cámara, medio escondida detrás de una ventana de una habitación, empieza tímidamente a filmar la calle y los usos furtivos y fortuitos que niños, adolescentes y gente ya más adulta hacen de ella. A partir de ese momento, la cámara baja a la calle y se sumerge en ella sin mediaciones ni filtros. En esta nueva etapa del viaje hacia Los Sures, se intuye la importancia, para quien está detrás de la cámara, de penetrar más en el *lugar* de los sujetos filmados, puesto que se hace imposible interpretar sus acciones abstrayéndolas del contexto y la historia en los cuales cobran sentido. Es así como Toni Serra empieza realmente a hacer cuentas con aquella faceta de la calle entendida como principal protagonista de una dimensión comunitaria aún más amplia y compleja: el barrio.

Si para el urbanismo neoliberal un barrio constituye una especie de laboratorio social donde experimentar intervenciones urbanas de carácter clasista y utópico, para la acción colectiva un barrio representa, en cambio, un verdadero marco de organización social y política. Todo esto emergería claramente en la toma final de la charanga callejera, momento clave en el cual, para los individuos que viven en Los Sures y frecuentan sus calles, el barrio se configura como una muy significativa extensión sociocultural del hogar. Dicha extensión conformaría un verdadero espacio de transición entre *lo privado* —la confianza y protección del hogar— y *lo público*, desprotegido, hostil y escasamente inteligible. En este sentido, tal y como señalara acertadamente Henri Lefebvre, el barrio es «una puerta de entrada y de salida entre los espacios cualificados y el espacio cuantificado», es decir, entre un territorio cada vez más planificado y arquitecturizado y la *familiaridad* de nuestros domicilios.

Como intuyó el realizador de *Los Sures*, la dimensión de barrio simplemente acontece cuando la calle *se hace* casa, es decir, cuando la continuidad de apropiaciones y usos colectivos *de* y *en* la calle posibilita la reproducción de formas exclusivas de sociabilidad: aquellas basadas en la reciprocidad, la familiaridad y el reconocimiento propios de las relaciones de vecindad. En Los Sures, así como en otros barrios de Brooklyn y Nueva York, u otras ciudades del mundo, esas complicidades y afinidades convergen en una «individualidad» que, sin embargo, se hace y se mantiene intrínsecamente colectiva. En definitiva, decir *barrio* implica referirse a una porción de territorio urbano dotado de una identidad social compartida por aquellos individuos capaces de asociarla directamente a funciones, afectos, sensaciones y sentimientos profundamente íntimos, y siempre singulares. Contra todo pronóstico urbanístico, y ante la armonía de las formas y la homogenización social auspiciada por los tecnócratas de la ciudad, la calle sigue siendo vivida por sus usuarios y transeúntes como un sistema denso de relaciones, una entidad social multifacética y cuya categorización y clasificación difícilmente podrían finiquitar los inconmensurables significados incrustados en la infinidad de encuentros que la configuran.

Obras seleccionadas:
Cada día paso por aquí (Raúl Arroyo)
Caso público: Zona azul (Diana Larrea)
Caso público: Intrusos (Diana Larrea)
Durch / A través (Carlos TMori)
El fin de las palabras (Raúl Bajo)
Kc#3: Digital (León Siminiani)
La lucha por el espacio urbano (Jacobo Sucari)
Los Sures (Toni Serra | Abu Ali)
Paseo nocturno (Andreas Wutz)
Reina 135 (Pedro Ortuño)
Retorno (Bienvenidos al nuevo paraíso) (Itziar Barrio)
Soy de la gran ciudad (Raúl Bajo)
V-2 (Eugeni Bonet)
Vecinos (León Siminiani)