

Pedagogías de la mirada. El cine piensa la ciudad

Eneko Lorente-Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea-
eneko.lorente@ehu.es

Resumen

A lo largo del pasado siglo el cine se ha configurado como un dispositivo urbano que, al tiempo que tomaba la ciudad como objeto privilegiado de representación, establecía un fecundo diálogo con las transformaciones urbanas, desde la inscripción del movimiento y la circulación como espectáculo de la modernidad, hasta la gestión del régimen de visibilidad de la ciudad, de sus tensiones, conflictos y desigualdades. Por esta razón, al mismo tiempo que el cine representaba la ciudad industrial floreciente, educaba la mirada de un espectador colectivo que se enfrentaba por primera vez a la experiencia urbana.

Pero se trataba de una mirada sesgada a través de la cual el cine gestionaba el imaginario urbano mediante la representación del esplendor de la ciudad moderna, en tanto que relegaba fuera de escena los conflictos de clase, las tensiones campo-ciudad y la transformación misma del sentido ciudadano.

Con todo, al tiempo que el cine pone en escena los cambios, las transformaciones y los conflictos que movilizan el espacio y el imaginario urbano, escenifica también reflexivamente sus propios presupuestos estéticos y formales, adquiriendo la condición de una mirada implicada, posicionada frente a la ciudad como objeto de reconstrucción y de representación fílmica.

Palabras clave: ciudad, regeneración urbana, comunicación, cine

1. Introducción

La ciudad es el objeto de una triple construcción. Como objeto construido es el resultado de intensos procesos de construcción y destrucción que configuran la forma urbana, su aspecto físico. Pero esa forma urbana construida es también el objeto de imaginarios (Wunenburger, 2004: 45) y representaciones en las

que es posible apreciar el modo en que las disciplinas urbanas y la propia ciudadanía piensan la ciudad. La ciudad adquiere así la forma de un pensamiento social que se proyecta sobre el espacio urbano (Ion Martínez, 2013: 15) y del modo en que los ciudadanos se apropian de ese espacio, lo imaginan, ocupan y utilizan, transformándolo en el objeto de las más diversas prácticas y representaciones, entre ellas, las prácticas artísticas y cinematográficas.

El cine es "un pensamiento que forma y una forma que piensa", advertía Jean Luc Godard (1999: 9), por lo que el análisis de la relación del cine con la ciudad tratará de dar cuenta del modo en que los sujetos reconstruyen el sentido de la ciudad al tiempo que se construye reflexivamente a sí mismos como ciudadanos.

Tras la crisis estructural de los 70, las ciudades postindustriales orientan el programa urbano hacia su transformación en metrópolis globales (Sassen, 1999: 27) con el fin de competir con otras ciudades que pugnan por alcanzar posiciones de liderazgo, dominio y visibilidad en la escena internacional. Pero esta transformación se ha realizado en base a la lógica de la oportunidad, privilegiando ciertos paquetes urbanos, desconectados del resto de la ciudad y proyectando en ellos grandes inversiones y proyectos arquitectónicos de prestigio, provocando profundas diferencias en el espacio urbano y en la condición ciudadana misma. La oportunidad genera un nuevo contexto para la relación social en el que los valores clásicos de solidaridad y cohesión social se transforman en competencia y diferenciación, motivada por el reparto desigual de cargas y oportunidades (Antolín, Fernández, Lorente, 2010: 67).

Desde esta perspectiva, la ciudad se configura como un dispositivo (Agamben, 2011: 249) en el que es posible apreciar cómo la forma urbana construida expresa también una forma de pensamiento urbano, una cultura urbana (Hjelmslev, 1974: 79) tensa y polémica. La forma de la ciudad, en la medida en que expresa un incesante proceso de construcción, destrucción y reconstrucción urbana, pone en escena una dramaturgia social (Delgado, 2011: 57), esto es, el modo en que la ciudadanía confronta, acuerda y dispone los espacios construidos como espacios sociales y de sentido. Pero no se trata

tanto de la asunción de un sentido previamente determinado, como de una pugna por el sentido en torno al cual los ciudadanos polemizan por el acceso a la ciudad. Entre la ciudad representada, disciplinada e institucionalizada y la ciudad como espacio de apropiación y representación social se establece la dialéctica por el derecho a la ciudad (Lefebvre, 1969: 123). La representación fílmica de la ciudad opera en este punto de encuentro entre la ciudad construida y la ciudad representada, imaginada, en tanto que propuesta de sentido atribuida a lo urbano. La película *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998) proporciona un campo de análisis pertinente para la investigación del sentido atribuido a las transformaciones operadas en las ciudades españolas en el umbral del siglo XXI, cuyos efectos se prolongan insidiosamente hasta la actualidad.

La película *Barrio* está rodada en diversas localizaciones de Madrid, entre ellas los distritos de San Blas-Canillejas, Carabanchel, el barrio de La Elipa, en el distrito de Ciudad Lineal, Aluche, en el distrito de Latina y San Cristóbal, perteneciente al distrito de Villaverde. Este marco espacial proporciona a la película un referente geográfico y socio-histórico de la inmigración en Madrid, además de un imaginario del suburbio al final del siglo XX. Estos espacios periurbanos fueron planificados a lo largo de los años cincuenta y sesenta como fórmula de urgencia para acoger a la intensa migración rural que llegaba a la ciudad huyendo del subdesarrollo del agro español y en busca de oportunidades en la gran urbe. Con denominaciones significativas como "unidades vecinales de absorción" o "poblados dirigidos" se trataba de la construcción de vivienda de baja calidad, mediante un planeamiento urbano despreocupado de las características socioeconómicas y de las necesidades de la futura población residente, con el objetivo de sustituir el fenómeno del chabolismo y de los asentamientos espontáneos que se producían en la periferia urbana (Leal, 2002). Estos barrios constituían una geografía de la pobreza, de la desigualdad y de la exclusión social en la España de mitad de siglo, cuyos efectos se dejarán sentir con mayor incidencia si cabe en el umbral del siglo XXI cuando los procesos de globalización y la entrada en el euro impongan una nueva realidad económica a la realidad social. En los años en

los que se realiza la película *Barrio* se da la paradoja de que mientras los dirigentes políticos reiteraban "España va bien", en las principales ciudades españolas una gran parte de la población carecía no solo de las condiciones de vida, trabajo y residencia necesarios para asegurar su subsistencia, sino que además varias generaciones de jóvenes, carentes de expectativas y de estructuras sociales primarias de acogimiento (desestructuración familiar, disolución de los lazos comunitarios tradicionales), se acercaban peligrosamente a los territorios de la draga, la delincuencia y la marginación.

Los barrios periféricos de ciudades como Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia o Bilbao (Borja y Muxí, 1999: 51) se incorporan a la geografía de los no-lugares de la globalización urbana, produciendo un imaginario de la frontera y de la exclusión. Descampados y solares baldíos, espacios intersticiales, autovías y trincheras ferroviarias, espacios degradados, como escombreras, derribos y subterráneos, caracterizan el paisaje urbano del denominado "cine quinquí" español.

De esta forma, mientras el cine de principios de los cincuenta, de influencia neorrealista, trataba de poner en escena el drama de las expectativas migratorias frustradas del éxodo rural en una realidad urbana adversa, como en *Surcos* (Nieves Conde, 1951), donde una corrala del barrio de Lavapiés o la vivienda de vecinos hacinada constituyen el precario territorio urbano de acogida, otras películas posteriores, no carentes de sarcasmo, como *El inquilino* (Nieves Conde, 1957), *El pisito* (Marco Ferreri, 1958), *Cerca de la ciudad* (Luís Lucía, 1958) o *El verdugo* (Berlanga, 1963) ya presentan una problemática urbanística asociada a los barrios periféricos de absorción.

Con la transición, el cine se interesa por la representación cruda y descarnada de una realidad dura, desplazada y fronteriza, a la que la sociedad trata de dar la espalda, pero cuyo drama pugna insistentemente por manifestarse en el núcleo urbano, en el territorio privilegiado de la ciudad. Las películas de José Antonio de la Loma, como *El último viaje* (1973), *Perros callejeros* (1977), *Los últimos golpes del Torete* (1980), o *Tres días de libertad* (1995), junto con *La patria del rata* (Francisco Lara Polop, 1980), *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) o *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981) posicionan la cámara en estos

territorios de la pobreza, del desarraigo y del desamparo del suburbio para plantear un paisaje urbano degradado que funciona como paisaje interior de los protagonistas, los hijos de aquellos que llegaron a la ciudad esperando encontrar un espacio de oportunidades, pero que ahora vagan por el descampado periurbano carentes de referentes sociales y vitales. El descampado se convierte así en el paradigma visual del barrio periurbano, un espacio transitorio, ni ciudad ni campo, carente de la memoria del lugar y de quien pueda investirlo de sentido para estos jóvenes desarraigados.

Como fruto de la reiteración de este imaginario surge el denominado "cine quinqui" en el que delincuentes habituales se transforman en actores y protagonistas de su propias biografías, en un contexto de marginalidad, delincuencia y drogadicción a cuya visibilidad y exaltación contribuyen la prensa y los medios de comunicación. El *quinqui* juvenil adquiere el rango de estereotipo de los ochenta y constituye el icono de una coyuntura de degradación urbanística, económica y social. Estos personajes ponen en escena una épica vital no carente de cierto romanticismo y denuncia social idealista, generalmente abocada a sucumbir, tras robos, huidas y persecuciones, a manos de las fuerzas de seguridad o como consecuencia de arreglos de cuentas entre grupos rivales. Este cine de marginalidad y crítica social, es reconocible en las películas de Eloy de la Iglesia como *Los placeres ocultos* (1976), *El diputado* (1978), *Miedo a salir de noche* (1980), *El pico* (1983) o *la Estanquera de Vallecas* (1987) y se proyecta hasta la actualidad con películas como *Volando voy* (Miguel Albadalejo, 2006), *El truco del manco* (Santiago Zannou, 2008) o *El idioma imposible* (Rodrigo Roderó, 2010).

2. Para un análisis del sentido de la ciudad, en *Barrio*

La semiótica es la ciencia que trata del sentido. Proporciona un marco teórico y conceptual, junto con herramientas metodológicas y procedimientos de análisis necesarios para interrogar el sentido de los diferentes tipos de textos, entre ellos los textos fílmicos (Fabbri, 2000: 52). El encuentro de la semiótica y la educación se produce en el momento en que la primera indaga los procesos de generación del sentido, en tanto que la segunda se ocupa de orientar el acceso

al sentido y a la cultura como un campo de significados compartidos por una comunidad. Analizar el sentido de los textos, sean éstos verbales, icónicos o audiovisuales, entre otros posibles, consiste entonces en indagar las propuestas de sentido que el texto moviliza, al mismo tiempo que se ensancha su horizonte de significación y los itinerarios de lectura que pone en práctica el lector u observador.

La semiótica generativa (Greimas, 1982: 197) se interesa por la dinámica del sentido y en particular por el modo en que a lo largo del proceso generativo de la significación se orienta el sentido del texto. Se trata de un modelo dinámico que recorre desde las capas más profundas, abstractas y genéricas del sentido, denominadas estructuras semionarrativas, hacia las capas más superficiales, concretas y figurativas, denominadas estructuras discursivas, hasta su definitiva textualización, una vez que de aquellas se hace cargo la instancia de la enunciación.

Los estudios antropológicos de Lévi-Strauss introdujeron la idea de que toda cultura se asienta en dicotomías del tipo naturaleza/cultura, donde la naturaleza no es la naturaleza en sí, sino lo que en una cultura es considerado y compartido como dependiente de la naturaleza, por oposición a lo que es dependiente de la cultura, algo así como una "naturaleza culturizada". La dicotomía naturaleza/cultura proporciona una categoría conceptual profunda, semionarrativa, cuyo valor operatorio permitiría introducir distinciones y articulaciones en la exploración de un universo de sentido dado.

Así, al adentrarnos en el sentido de la película *Barrio* observaremos que este espacio periurbano constituye un universo cerrado, clausurado, del que los protagonistas no aciertan a salir, en tanto que la playa constituye su espacio alternativo, su contrario, en una hipotética dicotomía barrio (espacio cerrado) & playa (espacio abierto). Algo similar ocurre con el campo semántico del descampado, enfocado en la película como un espacio de transición, ni campo, ni ciudad, un espacio por el que los protagonistas deambulan sin un propósito definido. El descampado es un espacio intersticial que se prolonga indefinidamente entre el barrio y la playa, entre el mundo prosaico de los protagonistas y el espacio utópico de la playa. Otro tanto ocurre con los

subterráneos, allí donde residen los marginados y los excluidos (drogadictos, inmigrantes) y donde los propios protagonistas han establecido su campamento provisional. El descampado y los subterráneos son espacios de tránsito, intersticiales y contradictorios, ubicados en el imaginario urbano entre la dura realidad del barrio obrero y los paraísos vacacionales. En algunas películas de los años ochenta, como *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984) el espacio utópico se invierte, pasando a estar representado por el regreso al campo, al pueblo del que salieron las familias del éxodo rural.

Esta organización profunda del sentido del espacio en *Barrio* es la responsable de la movilización y disposición los programas narrativos en que se verán involucrados los protagonistas, implicando en su realización objetivos, competencias, obstáculos y reconocimientos a través de los cuales podemos advertir recorridos diferenciados y un universo de valores asociados. De esta forma es posible apreciar que si bien los protagonistas de la película tratan solidariamente de escapar del suburbio que los aprisiona, conformando un gran programa narrativo que sostiene el drama urbano de estos jóvenes, también es posible distinguir diferentes subprogramas narrativos para cada uno de ellos, en función de las distintas motivaciones con las que se comprometen en la huida. El programa narrativo trata de la movilización del sujeto a la acción y de la sanción que recibe por su realización, en función de la consecución o frustración de los objetos-valor propuestos.

A través de los programas narrativos la organización profunda y abstracta del sentido progresa hacia su manifestación, mediante el paso por las estructuras discursivas de superficie. En este nivel discursivo, las articulaciones dispuestas en el programa narrativo encuentran un dispositivo espacial, temporal y actoral, una suerte de cronotopo que hace reconocible el contexto y los papeles (roles) implicados en la acción. Así, los diferentes programas narrativos en los que se inscriben los itinerarios de los protagonistas son acogidos en configuraciones espacio-temporales diferenciadas, según se trate de la exploración del mundo oculto, de la incursión delictiva en el mundo prohibido o de la errática deriva por el mundo que uno de los jóvenes no alcanza a comprender. Estos cronotopos

albergan las dramaturgias de la maduración, de la regresión y del colapso que respectivamente recorren los jóvenes protagonistas de *Barrio*.

Finalmente, en el nivel textual, allí donde el proceso generativo del sentido adquiere la forma sensible bajo la cual es presentado al espectador para su lectura u observación, la película despliega una estrategia textual, una determinada organización del relato de cuya disposición es responsable la figura de la enunciación. El trabajo de esta figura constituye una guía de lectura del film inscrita en el propio film. A este respecto, la película *Barrio* presenta, bajo la apariencia de un espectáculo convencional de la vida juvenil del suburbio, cierto grado de extrañamiento, de distancia e interrupción de los mecanismos de identificación espectral, mediante los cuales se trata de situar al espectador no ya frente a la representación más o menos verosímil de los acontecimientos narrados, sino ante su propio contexto y realidad social. A partir de ese momento, la película no opera por desplazamiento, como una representación de la vida de los "otros", sino como una mirada reflexiva, implicada con el modo en que ese Otro desplazado forma parte del "nosotros" afirmado. El barrio no resulta entonces el territorio exterior, ajeno y segregado de la ciudad, sino la condición misma de la existencia de ésta, de su maquinaria política, económica y productiva.

4. A propósito de *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998)

La película *Barrio*, escrita y realizada por Fernando León de Aranoa, por la que obtuvo en 1999 sendos premios Goya, según manifiesta el propio autor "narra la lucha de tres jóvenes por salir de un barrio tan oscuro como su futuro (...), aunque sus almas siempre serán tan azules como las playas que nunca han conocido"¹. Esta apreciación del director resulta significativa en la medida en que el barrio del que trata la película no se halla ubicado en un territorio determinado, sino en un espacio y un tiempo genéricos en los que se encuentran recluidos los protagonistas y del cual tratan de escapar, ya sea a través del universo imaginario desplegado por la publicidad y los medios de

¹ Entrevista concedida a Canal +, en el año 2000, con motivo del pase de la película en la programación de Nuestro Cine.

comunicación, o recurriendo a la transgresión y a la delincuencia. El barrio presenta una configuración espacio-temporal clausurada de la que los protagonistas del filme pugnan por escapar hacia otro espacio imaginario, acaso utópico, representado por la playa en la que los jóvenes proyectan una suerte de transformación, un tránsito hacia los paraísos perdidos de la infancia, la experiencia sexual o la realización personal.

En el nivel profundo de las estructuras semionarrativas, el barrio y playa se configuran como cronotopos contrarios, antagónicos, donde el abandono del primero y la expectativa de alcanzar el segundo adquiere la cualidad de un rito de paso y de maduración. Pero a diferencia de lo que ocurre en las sociedades rituales, donde la realización del rito restablece el orden perturbado y merece el reconocimiento de la comunidad, en *Barrio*, esta comunidad formada por el medio social inmediato de los jóvenes, por la familia, el vecindario u otros vínculos ausentes con los jóvenes del entorno, se muestra reticente ante sus pretensiones, cuando no silenciosa o indiferente. El proyecto de escapada es un proyecto autoimpuesto animado por una instancia abstracta pero tremendamente eficaz, representada en la película por el discurso omnipresente de los medios de comunicación y el reclamo publicitario.

La película se inicia con el rótulo *Barrio* sobreimpreso en una serie de imágenes tomadas cámara al hombro, como de improviso, sorprendida por situaciones, acciones y tensiones que salen al paso de una mirada aparentemente inmotivada que pasea, como un *flaneur*² contemporáneo, por los solares, los viales y la ruina urbana prematura. Estos espacios suburbanos son el escenario por el que deambulan personajes anónimos, pero fácilmente reconocibles bajo el tópico social de la marginalidad, el desarraigo, la droga y la mendicidad. Niños, jóvenes y tercera edad componen el panorama social cotidiano de los barrios periféricos de las ciudades españolas de finales de siglo. La calle del suburbio obrero exhibe la dramaturgia de las generaciones atrapadas en este cronotopo detenido, carente de otro horizonte que el *skyline* de edificaciones residenciales de baja calidad y las trincheras ferroviarias y

² En la perspectiva de Walter Benjamin, el flaneur representa un producto característico de la vida urbana moderna, diletante pero atento a los síntomas del cambio y a las paradojas de la ciudad contemporánea. Benjamin, Walter. (2005) *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal

viales, todo ello inmerso en un tiempo detenido, en suspenso, entre la memoria colapsada del emigrante que ha abandonado la realización del proyecto migratorio y el agotamiento de las expectativas de cambio. Los jóvenes protagonistas de barrio, adolescentes que tratan de asomarse a la realidad de sus propia existencia una vez abandonados los territorios de la infancia, parecen haber renunciado al amparo de los mayores, de su conocimiento y experiencia, para vagar por un espacio cercado por la ocultación, las ausencias y los paraísos inalcanzables.

Estos adolescentes son los nietos de los primeros pobladores del barrio, aquellos que migraron del campo a la ciudad en busca de ocupación en los años cincuenta y sesenta, en el contexto de los "polos de desarrollo" del franquismo. Esta primera generación está representada en el film por el abuelo de uno de los protagonistas, *Javi*, con el convive bajo el mismo techo familiar. Este personaje se comporta como un sujeto ausente, desconectado del entorno debido a lo que parece una sordera aguda, de la cual se sirve para mantenerse insensible a las tensiones y conflictos que se viven en el hogar. La falta de escucha es el recurso que utilizan las tres generaciones que conviven en esta vivienda obrera para ausentarse de los conflictos latentes, ya sea por la presencia constante del sonido televisivo que acompaña a las reuniones familiares, ya sea por la música en la que se refugian los jóvenes para aislarse de las disputas de los progenitores. Tan solo el sonido de otra forma de violencia, la del disparo efectuado por el policía que vive obsesionado por la amenaza terrorista, pero también por la presión del enclaustramiento en el suburbio, consigue llamar la atención, al unísono, de estas tres generaciones incomunicadas.

El resto de personas mayores que aparecen en el pregenérico documental, pertenecientes a la generación de los abuelos y primeros pobladores del barrio, son jubilados y anónimos vagabundos olvidados en las calles del suburbio, donde precariamente habitan, en condiciones de subsistencia. Entre la generación de los mayores y la de los adolescentes, la calle aparece despoblada de representantes de la generación intermedia, la de los progenitores de los jóvenes protagonistas. El espacio que habitan éstos

representa otro tipo de enclaustramiento, el doméstico, ya se trate de la vivienda construida o del vehículo aparcado en la vía pública, a la vista del vecindario, un espacio residual y claustrofóbico al que el padre de *Javi* se ve abocado como consecuencia de una sentencia de alejamiento por violencia de género. Este personaje, al igual que el padre de otro de los protagonistas, *Manu*, vive recluido en su propio universo de desengaño y frustración, reaccionando de forma agresiva y violenta, en el primer caso, o de manera depresiva y evasiva, en el segundo. Los progenitores del tercero de los adolescentes, *Rai*, carecen de desarrollo argumental en la película, resultando ajenos e incompetentes para intervenir en el drama que se cierne sobre el hijo. La adolescencia es una etapa de tránsito y maduración, de experiencia y de búsqueda de sentido, pero también de carencia y de necesidad de acompañamiento en el proceso de aprendizaje. La búsqueda de sentido acerca de la propia existencia y de la experiencia del mundo requiere del intercambio, de la comunicación y del encuentro con el Otro y la comunidad como forma de dirimir las tensiones y conflictos que implica la apertura del sujeto al mundo. Sin embargo, los jóvenes que protagonizan la película se encuentran en una situación de incomunicación con sus progenitores, así como de cualquier otro agente socializador, ya se trate de educadores, vecinos, amigos o figuras significativas que orienten su incorporación al mundo representado en el film por la secuencia inicial, un espacio desolador, carente de expectativas y expuesto a las heridas abiertas por los sueños rotos de sus padres.

El pregenérico de *Barrio* abre así una ventana documental, una crónica de lo cotidiano en la que se identifican los rasgos característicos de cualesquiera de las ciudades cuya transformación y regeneración urbana, lejos de intervenir en las profundas desigualdades sociales heredadas de la crisis de los 70, contribuyeron por el contrario a una mayor fragmentación, diferenciación y exclusión social. Con diez años de antelación al estallido de la burbuja inmobiliaria y el consiguiente derrumbe de un modelo insostenible de crecimiento urbano, la película de León de Aranoa pone el foco de atención en el imaginario de aquellas periferias devastadas por el paro y la exclusión social,

y en las pretensiones de los jóvenes que tratan de escapar de su perentoria realidad.

El espacio del suburbio, segregado de la ciudad y cerrado por las edificaciones residenciales en altura que lo configuran como un "barrio dormitorio", un espacio destinado a la recuperación y reproducción de la mano de obra, se presenta ahora obsoleto y carente de la función para la que fue concebido por la planificación urbana. Estos espacios ponen también en escena un tiempo colapsado, en el que ni las acciones de los protagonistas, ni las circunstancias en que se desenvuelven apuntan hacia desarrollo alguno. El espacio cerrado y el tiempo detenido configuran el cronotopo urbano de este barrio genérico por el que los jóvenes protagonistas deambulan carentes de propósito y de objetivo que organice teleológicamente sus acciones. León de Aranoa recupera aquí la estética del vagabundeo, característica del cine europeo de los cincuenta, presentando unos personajes que transitan erráticamente por los espacios periurbanos, solares y descampados dispersos como fragmentos de un paisaje natural olvidado, invadido por la expansión urbana desordenada.

Los jóvenes vagan por estos no-lugares, carentes de memoria y del relato de una experiencia intergeneracional que los pueda significar, configurados como espacios inefables, extraños y anodinos, carentes de proyecto y de objetivo que motive este drama juvenil. Salir, escapar a la playa se muestra como un objetivo utópico, permanentemente frustrado tanto por su desmesura como por la incompetencia de los jóvenes. Pero la salida del barrio, lejos de motivar las acciones de los protagonistas constituye más bien un tema recurrente, abstracto, una historia de fondo y un deseo vago que habla más de la necesidad de romper la presión ejercida por la realidad claustrofóbica que de un desplazamiento más allá del horizonte suburbial.

Este tratamiento fílmico adquiere la consistencia de un discurso sobre la ciudad, mediante el cual se presenta al espectador un universo en suspenso, clausurado y detenido, gracias al cual la película crea una demora y un distanciamiento respecto de las expectativas del espectador, una suerte de

extrañamiento brechtiano³ sostenido por la dilación de acontecimientos que movilizan su desarrollo dramático. La mirada fílmica sobre el barrio interpela así la complacencia del espectador urbano que si en algún momento se siente protegido por la distancia, no solo física, sino también económica, política y social que media entre la ciudad y el suburbio, experimenta así la inquietante sombra crítica, ética y moral que proyectan los barrios periféricos.

Tras la secuencia inicial, portadora de los títulos de crédito, la siguiente escena muestra a los tres jóvenes protagonistas de espalda, observando un escaparate sobre el que un rótulo presenta la siguiente inscripción "Sol y mar tours S.L.". Mientras la cámara sigue las réplicas y contrarréplicas de los tres jóvenes, en el fondo se aprecian instalaciones enrejadas y descampados que contrastan con el objeto de la observación de los tres protagonistas, hasta el momento fuera del campo visual del espectador.

Finalmente, un contraplano muestra el detalle de la fotografía de una mujer de aspecto caribeño, en bikini y con actitud invitadora, frente a una palmera, con un refresco en la mano. La cámara recorre detenidamente la fotografía.

La secuencia plantea el programa narrativo de los protagonistas confrontando el cronotopo detenido de la realidad suburbial con las imágenes del estereotipo exótico y prometedor, acerca del cual porfían los tres compañeros. Pese a que tan solo uno de ellos estuvo de niño en la playa, va a ser este el objetivo convenido por los tres jóvenes como el escenario sobre el que se proyecta el sueño evasivo. Pero a lo largo del relato, paradójicamente, ese itinerario soñado se realizará sobre el mismo territorio clausurado del que éstos tratan de huir.

El empleo de tacos e intensificadores interdictos funciona como una estrategia discursiva de la que se valen los jóvenes para emular a los adultos y reconocerse como diferentes, dotándose de una identidad rebelde, distanciada de los progenitores y en desacuerdo con las normas, al tiempo que refuerza los

³ Frente a la inmersión del espectador en un mundo ilusorio, el distanciamiento y extrañamiento brechtianos son efectos producidos por el discurso teatral, producidos por la interrupción de la continuidad y de la lógica causal del drama, con el fin de producir una toma de conciencia de la situación social en la que se halla el espectador ante el espectáculo, posibilitando así la reflexión acerca de la misma. Barthes, Roland. (2009) *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós, p. 361

lazos internos del grupo (Monjour, 2006:80). La secuencia inicial pone en escena el objetivo dramático común de los tres protagonistas, aunque apunta también algunas de sus respectivas particularidades: la experiencia inédita del horizonte abierto y utópico (Javi), la vuelta al territorio de la infancia (Manu) o la ilusoria experiencia sexual (Rai) constituyen el apunte de otros tantos objetivos e itinerarios narrativos que los protagonistas habrán de realizar a lo largo del film.

Con todo, desde el punto de vista formal, la focalización externa y omnisciente utilizada por el autor como régimen visual de acceso al universo diegético del film contrasta con algunas suspensiones del régimen focal dominante, como es el caso del diálogo entre los jóvenes acerca de los paraísos prometidos por el escaparate, objeto de observación por parte de los protagonistas pero cuya visión es retenida al espectador con el fin de que éste proyecte sobre ese vacío sus propias expectativas y frustraciones.

4.1. La lógica espacial de Barrio

Como ya se ha observado anteriormente, las secuencias iniciales de Barrio reiteran la mirada sobre un universo cerrado, el de los confines del propio espacio urbano del que los jóvenes tratan de escapar.

Este espacio intersticial, en el que los jóvenes encuentran cierto grado de liberación del encerramiento del barrio, adquiere un carácter paradójico ya que, pese a que representa una vía de fuga transitoria del enclaustramiento familiar y suburbial, también actualiza la degradación del espacio imaginado y nuevos enclaustramientos que recuerdan el hogar, el barrio y la marginalidad. Este sería el sentido paradójico de la marginalidad omnipresente en Barrio, pues al mismo tiempo que advierte de aquello que está fuera del margen, como extraño o secundario, guarda memoria de su insistente presencia como límite y barrera.

En el nivel de las estructuras profundas del recorrido generativo del sentido, las estructuras semio-narrativas, la configuración de estos espacios resultaría como sigue:

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

ESPACIO LIMITADO (realidad)

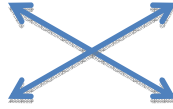
Barrio (enclaustramiento, falso)

ASIMILACIÓN

ESPACIO ABIERTO (utopía)

Playa (diáfano, simulado)

ADMISIÓN



ESPACIO EXTRALIMITADO (marginal)

No-lugares. Fondo túnel

EXCLUSION

ESPACIO TRANSITORIO

Intersticial. Descampado, Boca- túnel

SEGREGACIÓN

Pero las configuraciones espaciales en el texto fílmico aluden al modo en que el espacio urbano acoge un espacio social, transformando la semiótica en una socio-semiótica.

Desde el punto de vista de la socio-semiótica, estos espacios representan también un modo de construcción de la identidad en relación con la alteridad, un modo de representar un "nosotros" y de proyectar consecutivamente un Otro cuya diferencia puede constituir un obstáculo relativamente (in)tratable, haciendo que el espacio resulte así mismo más o menos franqueable.

De esta forma y desde una perspectiva de organización semio-lógica de la diferencia, en tanto que el espacio de la *asimilación* reúne en el barrio a los ancianos y progenitores, a quienes han renunciado a la diferencia y a los "ascensores sociales" que les hubieran posibilitado salir del barrio, la *segregación*, su término contradictorio, representa la insistencia del Otro en su diferencia y en la retención de su alteridad, lo que requiere que sea provisionalmente expulsado fuera del espacio común mientras persista en su actitud. Con todo, si bien esa diferencia comporta cierto riesgo para el sostenimiento de los lazos comunitarios, guarda memoria de un haber estado juntos, de un pasado de pertenencia y de comunidad que todavía no ha sido borrado por el deseo de escapatoria de los jóvenes de la realidad familiar y del entorno que los aprisiona, por lo que recurren al espacio transitorio, segregado y deshabitado, de quienes aprecian los momentos de libertad pero podrían estar dispuestos a volver a la comunidad. Los espacios transitorios, intersticiales, descampados, representan también la condición vital de estos

adolescentes, en tránsito entre el tratamiento infantil, paternalista y condescendiente de sus progenitores y el reclamo seductor, fascinante y falaz de sus hermanos mayores.

Frente al espacio cerrado del barrio, los espacios utópicos representados por la playa, la iniciación sexual y el deseo de aventura más allá de los confines del suburbio, ponen en escena las vías de escape diferidas de estos adolescentes, carentes todavía del poder necesario para transgredir los límites impuestos. El escaparate, el reclamo comercial y el informativo estival representan estas líneas de fuga todavía impracticables para los jóvenes protagonistas.

Finalmente, el espacio de la exclusión viene representado por un imaginario que se atisba en el fondo del túnel pero que todavía no ha sido revelado. El fondo del túnel de la drogadicción o la estación abandonada del *metro*, representan la negación de la utopía, su término contradictorio, el fin de los sueños irrealizados, la transgresión definitiva de los márgenes y la disipación de los espacios transitorios. La exclusión niega cualquier posibilidad de encuentro y de relación con el Otro, afirma y señala su radical diferencia y con ella la amenaza que se cierne sobre el vínculo que reclama la comunidad mediante renunciadas, utopías y transiciones.

4.2 Los itinerarios narrativos

Los jóvenes transitan por estos espacios sociales de la vida suburbial, con sus propios objetivos y motivaciones, lo que proyecta sobre la distribución espacial diferentes programas e itinerarios narrativos.

Coherentemente con la distribución espacial anterior, los adolescentes despliegan a través del programa narrativo sus respectivas estrategias de huida del espacio cerrado y claustrofóbico que les aprisiona, excelentemente expresado en esta secuencia en la que el enclaustramiento visual se confronta con el objetivo de huida de los protagonistas, mediante un juego en el que el deseo se confunde insistentemente con la realidad. La secuencia se desarrolla en un puente sobre la M40 que circunda Madrid, en las inmediaciones de los municipios de Canillas y Hortaleza.

Este distrito madrileño sufrió una transformación radical tras su anexión a la capital, en 1949, cuando se proyectan dos "poblados satélites", uno de ellos en Canillas, con el fin de absorber a la población emigrante asentada en esta zona suburbial, posteriormente densificados con nuevos complejos residenciales, como los Poblados Dirigidos o la Unidad Vecinal de Absorción que, aunque mejoran la calidad arquitectónica y de equipamientos urbanos, contribuyen al crecimiento desmesurado de los mismos, culminando en los 90 con los ensanches de Los Llanos, Arroyo del Santo y Sanchinarro. En apenas cincuenta años, el distrito pasa de ser un pueblo de explotaciones agropecuarias, a un territorio densamente construido y mal comunicado, una ciudad dormitorio para la mano de obra inmigrante que trabaja en otras zonas de la capital. El aspecto de este espacio suburbano, a finales de los 90 consistía en densas barriadas salpicadas por solares yermos, resultantes del desordenado crecimiento urbano.

El trabajo, la deriva, el azar... expresan los correspondientes proyectos de huida y con ellos el mandato (manipulación), el compromiso (contrato) y la competencia con que cada uno de ellos trata de alcanzarlos, desde la expectativa de la valoración (evaluación) con que concluyen los respectivos recorridos narrativos.

Manu es un joven que siente nostalgia de la familia deteriorada. Huérfano de madre y hermano de una figura fantasmal, permanentemente ausente, convive con su padre, un hombre de mediana edad, retirado por su afición a la bebida, abatido y aparentemente incapaz de enfrentarse a los problemas que le acechan. El entorno familiar de *Manu* está representado por el silencio y por el simulacro de una verdad oculta que el joven deberá revelar.

Para ello, el protagonista deberá buscar la verdad más allá de los límites del barrio, en los cinturones periurbanos y en el infierno subterráneo. Él es quien toma la iniciativa de explorar más allá del territorio del barrio, primero trabajando como repartidor, conectando un descampado con otro, un barrio con otro, conduciendo la mirada del espectador de un suburbio a otro y exponiéndolos como realidades indiferenciadas, circundantes, periféricas y expansivas, como un manto de desolación que se extiende a la espalda de la

ciudad, expresada mediante un elocuente fuera de campo. *Manu*, acompañado de sus amigos, tan solo accede en una ocasión al espacio urbano, en una secuencia rodada en el barrio de Azca, un espacio de oportunidad en el centro de la ciudad representativo de la especulación inmobiliaria y del planeamiento urbano de los años setenta. El proyecto de Azca estaba inspirado en el Rockefeller Center de Nueva York y dispuesto como un conjunto arquitectónico en forma de biombo, aislado del entorno, con el fin de albergar las sedes de compañías financieras y entidades multinacionales. En definitiva, se trataba de un espacio urbano segregado para usos específicos que, a finales de los noventa, ya presentaba síntomas evidentes de abandono y degradación, frecuentado por indigentes y una variada tipología de delincuencia a la que se trata de hacer frente con fuertes medidas de vigilancia.

La ciudad es apenas una figura, un espacio abstracto fuertemente vigilado, en la que los espacios tanto públicos como privados son sometidos al control de las cámaras de vigilancia y del arma con la que juega peligrosamente *Rai*, quien en todo momento se muestra seducido por las entelequias de su hermano mayor. La ciudad es un lugar imaginario al que los jóvenes acceden a través de las cámaras de vigilancia y de los relatos fantásticos de los mayores, pero resulta inaccesible e inhóspita para los tres amigos del extrarradio.

Con todo, *Manu* busca también la verdad en el submundo del metro, como si de una *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) contemporánea se tratara, y en otros submundos de la exclusión y la marginalidad, como en el túnel en el que descubre las condiciones de existencia real de su propio hermano. Pero el encuentro con la verdad se torna entonces insoportable: "a lo mejor mi madre tampoco está muerta...", confiesa a sus amigos, compartiendo con ellos una carga creciente de incredulidad ante el desmoronamiento de las falacias que sustentan su precaria vida familiar.

El programa narrativo de *Manu*, la búsqueda de la verdad aciaga más allá de los umbrales del barrio, tiene su correlato en la metáfora visual que su amigo *Rai* practica con insistencia: caminar sobre un cable. Pero mientras *Manu* camina sin arnés por los umbrales de la exclusión social, *Rai* practica esa metáfora pedagógica colocando el cable sobre el suelo. El límite y su

transgresión son metáforas de la maduración, ritos iniciáticos que expresan narrativamente la mitopoética del encuentro con el Otro y de la sanción a la que se somete dicho encuentro.

Tanto *Manu* como *Rai* representan los programas narrativos alternativos de esa *poiesis*. Mientras *Manu* realiza el recorrido hacia el territorio prohibido a la mirada, consciente del riesgo que comporta su transgresión, *Rai* juega sus oportunidades de forma inconsciente, ajeno a la norma y a la sanción. Por esta razón, *Manu* aprende a través de la experiencia iniciática, desmantela los simulacros y las mentiras que le inmovilizan, rechaza "el cuento infantil" que le ofrece su padre, mira a través del espejo de una realidad aparente y engañosa, con el objetivo de saber. La transgresión de los límites que *Manu* realiza constituye una propedéutica, un aprendizaje para la vida y las decisiones que toma a partir de ese momento le posicionan ante la precaria realidad que le rodea como un sujeto autoconsciente, responsable de sus propias decisiones y del mantenimiento de su progenitor, quien, a diferencia de él no ha podido o no ha querido tomar posición ante los acontecimientos. Lo que *Manu* aprende no es solo la existencia de otras realidades alternativas, sino que el objeto de su aprendizaje es su propia soledad, la que le permite tomar decisiones, aún a costa de retomar la interpretación extrañada de su rol familiar "interpretando una interpretación" (Barthes, 2009: 365), consciente de que sólo él puede ahora sostener el simulacro frente a la realidad que al padre le resulta intolerable. *Manu* madura para ocupar el lugar del padre y recibir la sanción a través de la cual se evalúa su recorrido narrativo. El encuentro con la verdad le hace libre a *Manu*, aunque no tanto como para sobreponerse al encierro del suburbio y a sus utopías e imaginarios falaces: que pasen rápidamente los años, tener casa propia o chalet con piscina, o una isla, o un yate en Marbella..., expresa en un duelo dialéctico con *Rai*, quien le devuelve una realidad desencantada, fatal y sin escapatoria: "..., sí, o tirado en un albergue, en la cárcel con sida, o con un tiro en la cabeza...".

Rai representa el contraprograma de *Manu*. Así, mientras *Manu* quiere saber explorando más allá de los confines de la mentira, *Rai* se aferra a las falacias y señuelos de los mayores. La publicidad, el juego azaroso y el relato fantasioso

de su hermano mayor constituyen los referentes de *Rai*, quien persiste en ellos ajeno a las paradojas y contradicciones que le proporciona la realidad: la moto acuática representa el resultado absurdo e impracticable de sus ansias de huida. La incapacidad de aprendizaje de *Rai* se expresa a través del síntoma de la reincidencia en el robo, cuyo resultado siempre consiste en apropiaciones frustrantes e insatisfactorias: hurta el contenido del escaparate de los sueños que termina en una discusión, con la destrucción del maniquí sustraído; la mencionada moto acuática, resultado del hurto de envases en el supermercado, resulta inútil y decepcionante; el hurto de flores en el cementerio finaliza en una trifulca nocturna; los trofeos inservibles robados en un comercio terminan abandonados. Finalmente, la reiteración inconsciente de estos comportamientos termina con un desenlace fatal. La muerte de *Rai* a manos del policía representa la catarsis de una insatisfacción global que toma cuerpo en esta víctima propiciatoria. La figura actancial encarnada por *Rai* está fabricada con los restos de las frustraciones, renunciaciones y sometimientos heredados de sus mayores y por los retazos de las utopías insistentemente publicitadas por los medios de comunicación, ante las cuales el personaje reacciona instintivamente, movido por la búsqueda de satisfacción inmediata de un deseo implantado. El itinerario narrativo de *Rai* está orientado por la satisfacción del deseo infantil de posesión e indiferencia con el mundo. *Rai* vive fascinado por las imágenes del mundo, por los escaparates, la televisión y el relato distorsionado de los adultos, por lo que es incapaz de leer en ellas los signos que componen el texto de su propia fatalidad. *Rai* transgrede los límites inconscientemente, incapaz de aprendizaje alguno, de tal forma que su experiencia transgresora resulta reiterativa, carente de la memoria necesaria para evaluar sus negativas consecuencias.

La vida de *Rai* está exenta de referente social y familiar alguno. La familia y el hermano tan solo representan una expectativa distante, en tanto que se muestra refractario a las advertencias del grupo de amigos. Su vida transcurre como la del funambulista solitario expuesto a la deriva del azar en el que confía ciegamente: "¡yo tengo una suerte de la hostia!", exclama mientras maneja el arma de su hermano jugando peligrosamente a la "ruleta rusa", en tanto que

sus amigos recriminan su comportamiento. La maduración de Rai es precaria y azarosa: "ya no soy virgen", afirma tras salir de la cárcel, manteniéndole en estado de incompetencia para cualquier tipo de aprendizaje o inteligencia sobre las circunstancias del entorno. Por esta razón, *Rai* vive atrapado en una doble reclusión, la que le impone su extracción urbana y social, y aquella que le prescribe su falta de maduración y de acceso cognoscitivo a los resultados de la experiencia. Frente al aprendizaje adaptativo de *Manu*, *Rai* se muestra reactivo e inconsciente ante la realidad que le rodea.

Por su parte, *Javi* vive en un universo autista representado por el abuelo sordo con el que convive, aparentemente ajeno a la violencia doméstica que desgarrar el tejido familiar. La figura paterna participa también de esta actitud autística una vez que tras la sentencia de alejamiento del hogar se refugia en la furgoneta con la que esporádicamente trabaja, como si de una burbuja se tratara, a la vista de todo el barrio, pero refractario a cualquier consideración de la patética situación en que se encuentra. Cuando *Javi* decide visitarle, éste se muestra ensimismado en su solipsismo, sordo y ajeno al discurso del hijo.

A diferencia de *Manu* y de *Rai*, *Javi* adolece de contacto con la realidad, viviendo experiencias colapsadas que parecen no afectarle. De esta forma, en tanto que el recorrido narrativo de *Manu* va del espacio transitorio y segregado hacia la realidad prosaica del barrio, pasando por los territorios de la exclusión de donde extrae la experiencia necesaria para su transformación, y *Rai* transita desde aquellos mismos espacios transitorios del descampado y la segregación hacia los espacios utópicos de la publicidad, recorriendo peligrosamente los territorios de la exclusión y la delincuencia, *Javi* no experimenta tránsito ni transformación alguna. El universo detenido de *Javi* se encuentra tejido por los discursos ajenos que lo atraviesan, especialmente por el ruido informativo omnipresente como telón de fondo del espacio familiar, por la perplejidad que le causan los relatos de *Rai* y por la ausencia de iniciativa propia para sobreponerse a la deriva de los acontecimientos.

Frente a la verdad encerrada por el secreto con el que debe enfrentarse *Manu* y la fascinación del deseo que recluye a *Rai* en un encierro simbólico, alejado de la realidad, el encerramiento de *Javi* consiste en la desorientación y

ensimismamiento que le producen los discursos de los demás, incapaz de proyectar su propia mirada sobre los circunstancias. Javi calla ante la violencia doméstica, se retira de la escena familiar, asiente ante las riesgosas iniciativas de *Rai* y descubre atónito, a través del relato de sus compañeros, el atractivo de su propia hermana. En una secuencia que se desarrolla en el descampado, en las inmediaciones de un contenedor de desperdicios, *Javi* encuentra un enorme oso de peluche con el que se acuesta en una cama improvisada bajo las estrellas, adoptando una actitud inocente y regresiva, en torno a la figura de la madre de la que, como afirma: "limpia todo nada más comprarlo", elaborando una significativa metáfora de la asepsia y evitación de la realidad en la que se halla inmerso el personaje.

4.3. El nivel de las estructuras discursivas

Los procedimientos de discursivización se basan en operaciones de conexión y desconexión mediante los cuales la instancia de la enunciación proyecta el "yo, aquí y ahora" de la actividad enunciativa como el "aquel, allí, entonces" del relato, distinguiéndose al menos tres subcomponentes: la espacialización y la temporalización, con los que se construye el cronotopo discursivo, y la actorialización con la que se elabora un dispositivo actancial mediante el que se actualizan en el discurso los programas y recorridos narrativos.

Por lo que respecta a la distribución espacial, junto con el programa abierto/cerrado anteriormente descrito, puede observarse una articulación arriba/abajo reconocible en la vida de arriba, la de la circulación incesante, ajena y ensimismada en sus propios objetivos y motivaciones (autovías, ferrocarril, metro) y la vida de abajo, aquella que habla de la supervivencia en estado de exclusión social, figurada como la emigración que subsiste en la estación abandonada del *metro*, la vida deteriorada de los drogadictos en el túnel, bajo las vías del tren, o la de los mismos jóvenes en riesgo de exclusión social, figurados en el umbral de la boca del túnel, entre las vías ferroviarias y de circunvalación. De esta manera, el esquema espacial proporciona la escena de los diferentes regímenes de la marginalidad, ya sea en superficie, mediante la confrontación cerrado (barrio) & abierto (playa) y sus contradictorios, los

territorios segregados, el descampado, el *terrain vague* periurbano, el solar y los umbrales (puentes, escaparates, cabina de teléfonos), junto con los territorios obscenos, literalmente "fuera de escena" y de la mirada, representados por los espacios subterráneos. Estos espacios figuran una geografía de la exclusión, los espacios residuales del paradigma de la ciudad moderna, del movimiento y la circulación, actualizados en la película por la estación abandonada del metro o el túnel de drenaje de una autopista.

Tan solo hay un espacio público en *Barrio* dedicado a la relación social, la plaza en la que *Manu* repara en una joven que cuida niños, pero a la que posteriormente encuentra casualmente dedicada a la prostitución. *Barrio* presenta un dispositivo espacial infranqueable, un territorio fatal del que es imposible escapar ni mediante el trabajo y el esfuerzo, ni mediante el sueño y el deseo. Refractario a cualquier intento de salida, el espacio del suburbio se transforma en metáfora de la segregación, de la separación forzada y del desarraigo, esto es de la ausencia de lugar, de origen y de memoria.

El desarraigo opera el paso del dispositivo espacial al temporal, configurando el cronotopo en el que se desarrolla el discurso.

En *Barrio*, la configuración temporal está sujeta a una programación diferenciada para cada uno de los jóvenes. Así, en tanto que el barrio representa el tiempo detenido, sin pasado ni futuro, un bucle temporal en el que se consume la vida de la generación de los mayores (jubilados, parados, fallecidos), los protagonistas de *Barrio* presentan recorridos diferenciados. *Manu* vive en la nostalgia, en el dolor por el pasado perdido y en tanto que trata de sustituir a las figuras ausentes mediante su propia *performance*, aspira a la movilización del tiempo detenido. *Manu* trata de trabajar, para alcanzar sus propios sueños, pero también con el propósito de restituir a la figura paterna inactiva la iniciativa que le falta. Tan solo el hallazgo casual le permitirá deshacer la falacia de la representación que apenas sostiene su padre, abriendo el bucle temporal a nuevas e impredecibles contingencias. Tras descubrir la existencia del hermano ausente y la promiscuidad de su amor platónico, decide abandonar la actividad laboral y el simulacro familiar, donando a su padre el salario ganado como si de un nuevo y último envío del

hermano ausente se tratara. *Manu* se sobrepone a la representación familiar adoptando libremente, una vez conocido el guión, el papel que inconscientemente había desempeñado con anterioridad, de tal forma que su recorrido vital queda abierto a un futuro potencial y contingente.

Javi, por su parte, afirma al final de la película no recordar sus sueños. Su figura deambula erráticamente a lo largo del relato, zarandeado por las circunstancias, incapaz de sobreponerse ni de enfrentarse a los acontecimientos. La deriva vivencial del personaje plantea un presente expandido, sin pasado ni futuro, carente de memoria y de expectativas, atrapado en un tiempo detenido sobre el que carece de la iniciativa y de la competencia para salir de él. Los sueños olvidados de *Javi* son la réplica de los de sus mayores, concretamente los de su padre, ahora destruidos y dispersos por una realidad que no alcanza comprender.

Finalmente, *Rai* presenta un cronotopo truncado, sustentado por la crónica de una muerte anunciada. Si en el caso de *Manu* ésta crónica del barrio presenta un principio de realidad sujeto a la ley del esfuerzo baldío y de las esperanzas frustradas, y en el caso de *Javi* una realidad confusa cuyos códigos el joven no alcanza a comprender, el personaje de *Rai* actualiza la ley de la calle, donde las normas siguen códigos cambiantes, llegando a confundir su objeto. *Rai* muere por una doble confusión: aquella que resulta de confundir la realidad y el deseo, común a toda tragedia, y aquella otra, no menos trágica, por la que las apariencias confunden la realidad, para quien no sabe mirar.

Barrio se presenta ante el espectador como el proyecto de una pedagogía de la mirada, como un proyecto de antropología humana realizada en una barriada de Madrid que actúa como metonimia, *pars pro toto*, del suburbio, allí donde las calles carecen de nombre, de proyecto y de sentido, a la espera de nuevas lecturas y reconstrucciones que orienten las apropiaciones de estos degradados espacios urbanos.

4.4. Textualización

En el plano textual, un *leit motiv* musical recorre la película. Se trata de un espectáculo de calle interpretado por un grupo de etnia gitana que actúa ante

la mirada, entre atónita y habituada, de los vecinos del barrio. Los tres jóvenes observan la actuación sentados sobre las vías de tren que trazan el límite y demarcación del barrio, mientras imaginan algunas actividades para salir del barrio: copiar cintas de música, vender pelo....

En cierto momento del desarrollo de la película, *Rai*, anuncia: "¡Ahora viene lo mejor!". Los tres jóvenes observan cómo los vecinos, desde las ventanas, tiran algunas monedas por el espectáculo que se ofrece al pie de las viviendas. La escena se repite al final de la película, pero ahora fuera del verosímil con que era acogida en el montaje anterior. Tras la muerte de *Rai*, la escena adquiere una consistencia fantasmal que únicamente cabe interpretar a la luz de la reiteración de la escena anterior. "Ahora viene lo mejor", vuelve a enunciar *Rai*, "¿nunca habéis soñado que llovía dinero?", "Yo si, muchas veces", replica Manu, "¿y tú, qué soñabas?", interroga *Rai* a *Javi*, a lo que éste contesta: "jes que no me acuerdo..!". La secuencia funde a negro y créditos.

El texto queda así encerrado en un cronotopo fantasmagórico, un espacio-tiempo que no pertenece ya a la diégesis fílmica, a la representación verosímil y realista de los acontecimientos expuestos por el enunciado fílmico, sino que remite a una reflexión metadiegetica que pone en escena el trabajo autoral, un gesto por el que la película vuelve la mirada reflexivamente hacia la actividad enunciativa que ha desplegado el relato fílmico ante la mirada del espectador bajo la apariencia de un espectáculo, similar al desarrollado en la diégesis fílmica por el grupo étnico. La lluvia de dinero se transforma entonces en un operador simbólico a través del cual el espectador se siente doblemente interpelado. En primer lugar, como espectador e interlocutor de la propuesta fílmica, atento a los acontecimientos del film y a la dramaturgia con la que se desenvuelven los hechos narrados. Pero también como sujeto consciente de hallarse ante un espectáculo, interpelado por la reiteración de la escena final, ajena a cualquier dramaturgia que pueda integrarla en la lógica causal de los acontecimientos expuestos e incoando por ello una nueva lógica interpretativa de la película, una mirada distante y extrañada, en el sentido brechtiano anteriormente descrito, el cual toma el espectáculo como punto de partida para el ejercicio de una mirada implicada y de un posicionamiento comprometido

con los acontecimientos expuestos y con el modo en que han sido dispuestos para su consumo y fruición. Frente al film como objeto de consumo estético, aquiescente con los principios de la proyección e identificación que guían teleológicamente el drama hacia la catarsis, el relato fuerza un giro final incongruente con la poética clásica de la lógica y la necesidad para conducir su lectura hacia horizontes de sentido inéditos y disensuales con el modo en que los espectáculos fílmicos han orientado la experiencia urbana.

Barrio no apunta solo hacia una lectura documentada de las formas de vida y actividades de los protagonistas del extrarradio urbano, sino que plantea a su vez un interrogante acerca del lugar del cine y del trabajo del espectador, en tanto que ciudadano, en relación con la práctica y gestión de la ciudad. El espectador transita así de una estetización de la política, aquella que utiliza el cine como recurso de movilización política, hacia una politización de la estética, aquella que, como advierte Jacques Rancière (2008: 15), a través del cine piensa, cuestiona e impugna la representación de la ciudad.

5. Conclusiones

La semiótica, en tanto que representa el lugar de encuentro del proyecto de sentido de los textos y del acceso pedagógico al mismo, resulta una herramienta metodológica de utilidad para traspasar el significado manifiesto del film y ensanchar el horizonte de interpretación y lectura del mismo. La semiótica abre el texto fílmico a nuevas e inéditas aperturas de sentido.

El relato fílmico construye, emplaza y moviliza la figura del espectador. Esta figura interpelada por el film se proyecta sobre el ciudadano y sujeto de la experiencia urbana, adquiriendo la consistencia de una mirada posicionada, reflexiva y política, en la medida en que toma el drama no como una mera representación del acontecer urbano, refugiado en la protección que la distancia espectral propicia, sino como un sujeto inmerso en la "cuestión" urbana y en el modo en que la ciudad en proceso de transformación trabaja en el sentido de una mayor cohesión social y participación ciudadana, o en el sentido opuesto de una mayor diferenciación, exclusión e inmovilización social.

Desafortunadamente, los acontecimientos que median entre la realización de *Barrio* y la actualidad de las ciudades españolas parecen apuntar en este último y desolador sentido.

5. Bibliografía

- Antolín, José E., Fernández, José M., Lorente, José I. (2010) "Estrategias de regeneración urbana y segregación residencial en Bilbao", *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales*. Ministerio de Vivienda, nº5, pp.67-81
- Agamben, Giorgio. "Qué es un dispositivo?", en *Sociológica*, año26, nº73, pp. 249-264, mayo-agosto, 2011
- Borja, Jordi, Muxí, Zaida (eds.) *Urbanismo en el siglo XXI, Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*. Barcelona: Ediciones UPC-Arquitect. Pps.51-61
- Delgado, Manuel. *El espacio público como ideología*. Madrid: La Catarata, 2011
- Fabbri, Paolo. (2000) *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa
- Godard, J.Luc. (1999): *Histoire(s) du cinéma*. München: ECM Rec., Cap.3(a)
- Greimas, A.J., Courtés, J. *Semiótica. Diccionario razonado de las teorías del lenguaje*. Madrid:Gredos, 1982, p.197
- Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1974
- Leal Maldonado, Jesús. (2002) "Segregación social y mercados de vivienda en las grandes ciudades", *Revista Española de Sociología*, nº2. Pags.57-76
- Lefebvre, Henry (1969) *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1969
- Martínez, Ion (2013) "Henri Lefebvre y los espacios de lo posible". En Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing.
- Monjour, Alf. "Más allá de las fronteras de la cortesía: intensificadores interdictos en el cine contemporáneo" *RAEL: Revista electrónica de lingüística aplicada*, nº5, 2006, pp. 71-86
- Rancière, Jacques. *The politics of Aesthetics*, N.York: Continuum, 2008
- Sassen, Saskia (1999) *La ciudad global: Nueva Cork, Londres, Tokio*. Buenos Aires, Eudeba

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación
Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

Simmel, Georges. "Las grandes ciudades y la vida del espíritu", *Cuadernos políticos*, nº45, México D.F., Ed. Era, enero-marzo, 1986, pp.5-10

Wunenburger, J.J. (2004) "El imaginario urbano ¿Una exploración de lo posible o de lo originario?", en *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*. Bilbao: Catálogo de la exposición editado por el Museo de Bellas Artes de Bilbao, p. 43-49

* Este artículo es fruto de los trabajos de investigación correspondientes al proyecto GIU13/39, financiado por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.