

Bilbao Blade Runner: desde las sombras del titanio...

Tácticas estéticas e iconográficas de construcción del paisaje urbano en la remodelación del centro cultural de la Alhóndiga

Isusko Vivas Ziarrusta

isusko.vivas@ehu.es

Amaia Lekerikabeaskoa Gaztañaga

amaia.lekerikabeaskoa@ehu.es

Dpto. Escultura, Facultad de Bellas Artes,
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Palabras clave: Alhóndiga, Bilbao, remodelación urbana, estética, iconografía.

Resumen: De antigua alhóndiga a edificio polifuncional, el arquitecto Bastida nunca imaginó que el almacén de vinos se transformaría en punto de encuentro ciudadano con una densa atmósfera de iconicidad apoteósica. En el Bilbao postmoderno de la profunda remodelación urbana postindustrial, destaca como elemento casi *hors lieu* o fuera de lugar. Conjunto edilicio que contrasta con las "luminosas" arquitecturas de "ensueño"; Alhóndiga Bilbao completa las operaciones urbanísticas desde la justificación social. Equipamiento de uso público volcado más hacia la ciudadanía que hacia el turismo, pero al mismo tiempo con la impresión de que, desde las "sombras del titanio" reflectante en la lámina de agua, se produce un guiño a una estética distinta cuya inspiración la encontramos en modelos de ciudad postapocalíptica, como *Blade Runner*.

Ankulegi 18, 2014, 43-63

Fecha de recepción: 30-III-2014 / Fecha de aceptación: 16-XI-2014

ISSN: 1138-347-X © Ankulegi, 2014

“El espacio público es la ciudad, toda la ciudad es histórica” (Borja, 2000).

Introducción: érase una vez un sueño lúcido...

“Era el sueño diatópico desde Metrópolis hasta Blade Runner y que, a falta de nuevas fantasías sobre la ciudad futura, [...] se repiten en nuevas ficciones cinematográficas con más retórica que convencimiento: *Dark City*, *Minority Report*, por ejemplo...” (Gamarra, 2012: 102).

Dentro de las estrategias culturales que han regido los aspectos más emblemáticos de la remodelación urbana de Bilbao, encontramos la restauración de un edificio histórico en el corazón del ensanche decimonónico que, fuera de las áreas de oportunidad más codiciadas de la ría, participa de un ímpetu de equipamiento singular vinculado a los edificios paradigmáticos cuyo diseño, ideado por una pléyade de arquitectos-estrella, abarca toda una gama de aspectos simbólicos y estéticos de gran alcance iconográfico y cuyo esbozo se intuye cambiante tal que los reflejos del titanio.

Muchos aspectos de la remodelación citada vienen también a corregir la mala imagen que en las décadas de 1950 y 1960 el régimen del franquismo y la autarquía imperante habían publicitado. Se propone realizar *tabula rasa* de todo lo acontecido hasta casi el final del siglo XX. De hecho, hasta la década de 1970 nos encontramos con una ciudad apocalíptica y colapsada; una ciudad

postindustrial agotada y obsoleta. A partir de ahí, de esa realidad mostrada como imagen hasta en ciertas filmografías de los últimos decenios del siglo XX, las acciones de marketing piensan en una ciudad proyectada hacia los mercados globales, de modo que la unidad holística del planeamiento se altera con la finalidad de intervenir en “paquetes” o “pastillas” urbanas susceptibles de afrontar un plan-proyecto, o la radicalidad de una edificación concreta como la Alhóndiga¹. Casi siempre en función de los mercados mundializados y el partenariado que retira al ciudadano la capacidad de desarrollar “su” propia ciudad para convertirlo en espectador que asiente condescendiente y obediente, como sujeto con “falsos recuerdos” implantados, tal que replicantes al más puro estilo *Blade Runner*.

El “sueño lúcido” de la alhóndiga que una vez fue se nos aparece envuelto en una sucesión de espacios laberínticos propios de una “ciudad cibernética”, repleta de pantallas en las que descubrimos lejanos soles intercalados con el incesante flujo publicitario y promocional. Donde la epidérmica oscuridad de algunos espacios recónditos y abigarrados no esconde, sin embargo, la opacidad, sino la “transparencia”, del devenir humano, como lugar antrópico y relacional que impregna los elementos a los cuales vamos a hacer referencia en las páginas que siguen a esta breve introducción.

¹ De origen árabe, parece ser que, curiosamente, el término remitía originariamente a lugar público destinado a la compraventa de trigo u otros granos, así como comestibles o mercaderías que no devengan impuestos o arbitrios mientras no sean canjeados.

La Alhóndiga en el contexto del ensanche de Bilbao (final siglo XIX)

"La arquitectura siempre ha sido una institución cultural a la que se le ha valorado sobre todo por proveer de orden y estabilidad"
(Fernández Rivera, 2003: 43).

Fue el insigne arquitecto Ricardo Bastida quien, que entre 1905 y 1909 concibió, diseñó y construyó el edificio modernista con decoración ecléctica producto de la época. Con evidentes guiños a la arquitectura del hierro tan en boga entonces, Bastida nunca imaginó que el almacén de vinos se transformaría en punto de encuentro ciudadano con una densa atmósfera de iconicidad apoteósica, prácticamente cien años después de su puesta en marcha originaria. La Alhóndiga y su función, trasladada desde el antiguo edificio de la calle Iturribide, perduró hasta la década de 1970 en su lugar de ubicación privilegiada junto a una pequeña plaza que articulaba un "triángulo" del ensanche de Bilbao entre las calles Alameda Urquijo, Fernández del Campo, Alameda Rekalde, Iparragirre y la diagonal Ercilla. El actual Centro de Ocio y Cultura Alhóndiga Bilbao (tal y como se define la institución municipal) se decanta por el establecimiento de un espacio "multidisciplinar" e "innovador", aspirando a convertirse más pronto que tarde en "motor social y económico" de la ciudad.

De su vida anterior como alhóndiga municipal no perduran más que los muros perimetrales de las fachadas engalanadas con decoración de la época y las torretas de los ángulos tal que "reductos" de aspecto militar. De hecho, la mole que ocupaba una manzana fronteriza entre el ensanche bilbaíno y la zona de Indautxu-San Mamés ofrecía en su exterior el tradicional juego del hormi-

gón armado (avance técnico y constructivo entonces novedoso) y el rojo del ladrillo cara-vista, lo que permitió sobrevivir a alguna catástrofe, como el gran incendio de 1919, y permaneció como almacén de reparto y distribución de vinos, aceites y productos de droguería hasta 1977. Su ornamentación de la fachada, dividida en tres líneas horizontales, procura una geometría de rítmicos huecos-ventana tanto rectangulares como circulares sobre la planta baja de aspecto porticado, sin excesivos alardes, pero con una impronta arquitectónica singular.

Abandonado ya su uso y tras polémicas iniciativas como las de su derribo, de cara a una operación urbanística para la construcción de un parque de viviendas (con el impulso de la alcaldesa Pilar Careaga en 1975), en la segunda mitad de la década de 1980 y en el panorama de cambio sociocultural que acontece en el País Vasco y en Bilbao —a lo que se une la situación política convulsa y los estragos de la crisis sectorial de la industria, la del desmantelamiento de la siderometalurgia tan identitaria de la ciudad y del país—, el escultor Jorge Oteiza, junto con los arquitectos Sáenz de Oiza y Daniel Fullaondo, amparados en primera instancia por el alcalde José María Gorordo, intentan visualizar un anteproyecto, fruto del convenio que se había firmado con el consejero de cultura Joseba Arregi para la creación de un museo de arte vasco en la Alhóndiga. Un empeño radical que apostaba por la construcción de un cubo de cristal en el edificio, conectado a otra estructura cúbica inferior mediante un tramo a modo de pasarela aérea.

Esta iniciativa se produjo más o menos entre 1988 y 1989, época del "despertar" de una ciudad "bella en su fealdad", a decir de Oteiza; de ahí que "mi trabajo ha sido fruto de una reflexión morfológica sobre la

ciudad que me ha llevado a la conclusión de que Bilbao es un lugar feo en el sentido positivo de la palabra. Lo que supone que no precisa de caprichosas expresiones artísticas” (*El Correo*, 1989). No obstante, para esa fecha ya se habían realizado los primeros contactos con la fundación norteamericana, a fin de atraer a los responsables del Museo Guggenheim, con lo que desperzaba el “milagro bilbaíno” y la Alhóndiga volvía a quedar en “barbecho”. A comienzos de 1990, la Junta Asesora del Patrimonio Histórico-Artístico del Gobierno Vasco da el carpetazo definitivo, barnizando la decisión política con una serie de argumentos que, en principio, fundamentaban el informe desfavorable y entre los que sobresalía la agresión a un edificio histórico-patrimonial. Desde la ciudadanía y los sectores más vinculados a la cultura del momento la opinión estaba dividida, aunque el alcalde alentó un manifiesto a favor de la iniciativa que se denominaría “Bilbao, capital de Euskadi”².

Para entonces, Bilbao ya no debía de erigirse en la “capital de Euskadi”, sino en poco menos que el “centro del mundo”, por lo que el siguiente alcalde, Ortuondo, ofreció el edificio a la Fundación Guggenheim en 1991. A partir de ahí se utilizó como aparcamiento hasta que en 1998 fue calificado como bien cultural con la figura de monumento, que no fue sino la constatación de la

² Todas las cuestiones referentes al anteproyecto, polémico y controvertido, que hemos citado someramente, se han recogido detalladamente en el estudio analítico que el filósofo Iskandar Rementería ha realizado recientemente en su tesis doctoral inédita: *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la Estética Objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación* (2012), Universidad del País Vasco UPV/EHU, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura.

reclamación realizada bastante antes por el Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, entre otros actores. Ya desde el año 2000 se vio clara la necesidad de transformar el viejo y sombrío edificio en un inmueble de servicios culturales y deportivos, hasta que en 2001 se decidió su ejecución definitiva³.

Tal como el resurgir del Ave Fénix desde las cenizas férricas de un Bilbao desolado por el cataclismo catártico-industrial de las últimas décadas del siglo XX, e inscrito en el proceso de remodelación urbana para la puesta en valor de la ciudad, así como su reubicación en el “mapa del mundo”, en Bilbao han surgido y se han revitalizado varios elementos “catedralicios”, fruto de unos cultos postmodernos de talante secular. Si a la catedral histórica de función religiosa se le unió la “catedral” deportiva e idiosincrásica de San Mamés, no menos evidente y quizás de mayor proyección supuestamente internacional y “redentora” sería la “catedral museística”, en cuyas perversiones no nos corresponde ahondar en este artículo.

Antes bien, en la “ciudad de catedrales” volvemos a toparnos con aquel “humilde edificio industrial que guardaba una materia noble: el vino”, según Philippe Starck (Arana, 2009: s/p). “Templo” del dios Baco reconvertido en nuestros días del principio del siglo XXI en un equipamiento de carácter accesible sobre todo para la utilización de la ciudadanía, con un programa interior que se despliega en varios pisos, cinco plantas de parking soterrado en el subsuelo y toda

³ En 2004, Philippe Starck firmaba el contrato para encargarse de la arquitectura y el diseño, mientras que la Sociedad Anónima La Alhóndiga suscribía un convenio con Bilbao Ría-2000 para que la sociedad asumiera la gestión de las obras. Se estrenaron también un logotipo y una página web del proyecto.



Exterior de la Alhóndiga en su estado de abandono y detalle de una de las puertas de acceso.

una urbanización colindante que ha abarcado una operación integral de más de 80.000 m² (algo más de la mitad corresponde al espacio interior)⁴ y que, lógicamente, ha constituido

⁴ Aquí se despliega todo un repertorio de servicios urbanos y ciudadanos: tiendas promocionales, las salas de cine gestionadas por la empresa navarra Golem, un complejo hostelero en el que destaca una oferta gastronómica de calidad, además de los equipamientos deportivos (gimnasio, piscina), la Mediateka y salas polivalentes de estudio y lectura, un auditorio, un centro expositivo, etc. Su actividad se extiende a diversos eventos, como jornadas, congresos, seminarios, encuentros y reuniones de diverso carácter social, científico, divulgativo, etc., certámenes impulsados por AlhóndigaBilbao, talleres y conferencias, conciertos, espectáculos teatrales y de danza, campamentos urbanos, así como el servir de sede a otro tipo de eventos concretos y circunstanciales como el Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao (Zinebi).

una gran inversión para las arcas públicas, con su consiguiente endeudamiento, que ha afectado durante los años de crisis económico-financiera. Si mantenemos presente dicha idea, tenemos así un equipamiento histórico-industrial unido a ese desarrollo postmoderno de la nueva "industria cultural". Y, en este sentido, "ya en 1944 Max Horkheimer y Theodor W. Adorno señalaron en su *Dialéctica del Iluminismo* cómo la industria cultural lo que hace es colaborar al aumento de la estupidéz en la sociedad" (Montaner, 2003: 217).

Lo anterior se complementa con cíclicas exposiciones artísticas, temáticas y de diseño, conciertos, conferencias, talleres (artes visuales, cómic, literatura, ciencia y tecnología, redes sociales, salud y bienestar...), Txikiland (espacio infantil), cine y toda una serie de atracciones de ocio y "comercio" que ocasionalmente pueden serlo también de

“trabajo”; y que redundante no únicamente en una urgente justificación social y necesaria gratuidad ante el “milagro urbano” obrado en la “ciudad del estrellato”, sino en el acercamiento de amplios sectores-usuarios de la sociedad al “espectáculo”.

Una ciudad oscura se desliza entre los destellos del titanio

“La ciudad global no es una ciudad, es una nueva configuración espacial: el espacio de los flujos que caracteriza a la era de la información.

[...] Sin centralidades significativas, las ciudades dejan de funcionar como integradoras culturales de significados diversos. Sin catedrales, no hay significado trascendente, y, sin trascendencia, las identidades culturales segmentadas se convierten tribus urbanas” (Castells, 1997: 467/478).

Mientras tanto, las “capillas catedralicias”, como los últimos edificios que han poblado tanto los “huecos” del antiguo ensanche (“nichos” para la arquitectura de “lo cristalino”⁵), como las sedes institucionales surgidas a la vera de la Ría en Abandoibarra (Biblioteca de la Universidad de Deusto, del arquitecto Rafael Moneo, Paraninfo de la Universidad del País Vasco/EHU, de Álvaro Siza, etc.),

⁵ Este aspecto, que lo retomaremos más adelante en nuestro ámbito de estudio, viene ya reflejándose desde el siglo XIX y “los palacios de cristal que se pusieron de moda en las exposiciones universales a partir de la de Londres de 1851 y su famoso Crystal Palace. Esta arquitectura de cristal tendría un resurgir en su aspecto más utópico en el expresionismo alemán, poco antes de la Primera Guerra Mundial; la obra más perfecta de este movimiento fue el Pabellón de Cristal que Bruno Taut hizo para la exposición de industria siderúrgica de Colonia en 1914” (Larea y Gamarra, 2007: 145).

e incluso elementos “de paso” y transición, como el puente Zubizuri, de Santiago Calatrava, destilan con sus pátinas lustrosas y fascinantes “la presencia abrumadora de la luz y el color blanco que nos introducen en el imaginario *post mortem* del 2001 de Kubrick” (Larrea y Gamarra, 2007: 134). Si escarbamos en ello, encontramos también un trasfondo negro y oscuro que no por ello asume totalmente lo opaco para desterrar la transparencia. Antes bien, la vida ha de continuar siendo “transparente” y sin posibilidad de “ocultamiento”, cuando por ejemplo se asiste al centro de comercio y consumo Zubiate (Abandoibarra), con sus abigarrados espacios de angostos pasillos que concluyen en luminosas tiendas y una atmósfera hermética donde resulta francamente complicado constatar lo que sucede “afuera”, incluso si llueve, luce el sol o ya ha anochecido. Lo que produce una sensación bastante similar a cuando se penetra en unos grandes almacenes, en salas de casinos donde el tiempo desfallece e inclusive en las diversas estancias de la Alhóndiga. Todo ello, claro esta, con una “imagen futurista”, que deviene de nuestros imaginarios pasados, ya más o menos pretéritos en cuanto a su acontecimiento y desarrollo histórico-temporal, hasta el panorama de la actualidad que nos concierne por época:

Ya en el Renacimiento, Leonardo pensaba una ciudad utópica en la que los humanistas y los practicantes de las artes liberales caminarían por la superficie, sobre pasos elevados, en contacto con el sol vivificante, mientras que los mecánicos, la plebe dedicada a artes innobles, habría de desplazarse por subterráneos, evitando el encuentro entre los hombres vulgares y la aristocracia del espíritu. Fritz Lang repetirá el esquema en *Metrópolis*, aunque ambos modelos están, posiblemente, inspirados en la distribución de las artes en los barcos.

Bilbao, sin embargo, parece tener otra cultura cinematográfica, gusta más de adentrarse en el interior de la tierra, cual "molochs"... O eso piensan nuestros dirigentes (Larrea y Gamarra, 2007: 118).

Si ha habido una cualidad que ha alimentado muchos de esos imaginarios estéticos ha sido, precisamente, el "barroquismo" desmedido fundamentado a menudo en un imaginario fantástico que mezcla "recuerdos del pasado" con "visiones del futuro". Así, en muchas de las arquitecturas de la ciencia-ficción, por ejemplo, se dan cita tanto la estética como la iconografía y la forma de construir de civilizaciones que han existido en el devenir humano antrópico a lo largo de la historia, con sus formas de representación y simbolización. En este caso, las 43 columnas que se ubican en el espacio de la Alhóndiga evocan una serie de respuestas exóticas a esa necesidad de representación fantástica y traída a presencia de diferentes culturas desarrolladas en distintos períodos históricos. Mediante recreaciones no ajenas a lo cinematográfico, han sido elaboradas por el escenógrafo italiano Lorenzo Baraldi⁶ con una amplia diversidad de materiales: terracota, madera, cerámica, ladrillo, bronce, mármol, acero, etc. Con resultado iconográfico "espectacular", al que ya se le han encontrado denominaciones como "bosque de columnas" (cada una de ellas mide tres metros de altura y más de metro y medio de diámetro), que viene a alimentar igualmente recuerdos y evocaciones.

⁶ Autor que marca un estilo estético especial tras intervenir en más de un centenar de decorados para películas de cine y televisión. Es profesor y miembro fundador de la Asociación de Escenógrafos, Diseñadores de Vestuario y Decoradores de Italia, con lo que queda clara su adscripción profesional.

En este contexto, es un hecho meridianamente clarificador y palpable que algunos recuerdos se alientan (la historia del almacén de vinos, por ejemplo, que ha sido revisitada mediante multitud de fuentes de información) a la par que otros sucumben al sueño de los justos (el cubo planteado por Oteiza y Sáenz de Oiza con la colaboración de Fullaondo y el impulso político de Gorordo), con evocaciones pasadas⁷ que se han de disipar y "evocaciones futuras" que sirven de acicate para emprender acciones encaminadas hacia objetivos teleológicos concretos. Para ello nada mejor que un "corazón de la ciudad" en el "meollo de Bilbao", como gusta citar al mentado diseñador Starck. Un espacio "abierto" e "inclasificable" en el que los "nuevos dioses tecnológicos sucumben a la ira de las antiguas deidades señoras de la naturaleza" (Rodríguez, 2011: 6). Desde el "Olimpo morada de los dioses", los nuevos druidas "hacedores de la ciudad" pasan el rodillo que transmuta la memoria y los imaginarios urbanos teniendo siempre bien presente que "si en la era industrial la información se usaba para incidir en el desarrollo

⁷ Pensar la evocación "consiste en traer al presente una acción, pensamiento, vivencia, sentimiento o emoción. [...] Son procesos atemporales y ahistóricos [...] que abarcan tanto lo individual como lo colectivo. [...] Considero que el recuerdo forma parte de un proceso, mientras que la evocación genera grandes saltos temporales, lo que la hace más inesperada y más cercana a lo que muchas veces identificamos como inspiración" (Del Valle, 2012, 303-311). "En la cultura vasca tradicional, la representación simbólica de la obligación del recuerdo correspondía a las mujeres, y la expresaban desde el lugar que ocupaban en la iglesia en la "sepultura" (sepultura). Encendían la "argizaiola" durante la misa, y su luz personalizaba el vínculo entre el pasado y el presente, así como las connotaciones de la mujer como mediadora entre dos mundos" (Del Valle, 2012: 308).

tecnológico, en la economía de la información la tecnología se usa para incidir en la información, para mejorar su procesamiento y transformación en conocimiento” [Borja y Muñoz, s/f: 17] (lo cual en ocasiones puede resultar bastante perverso y desolador).

Tarea en la que sobresale la “transparencia” de la nueva arquitectura que “es el punto final de la realización de cualquier esfuerzo artístico, porque la creación arquitectónica implica la construcción de un ambiente y el establecimiento de un modo de vida” (Jon, 1954: s/p). La “transparencia” denota aquí una querencia un tanto contradictoria entre el “conformismo” de una sociedad “sin velos” y los propios “desvelos” de un control social exacerbado. La transparencia así constituida no es luminosa, sino opaca; no atrae la luz, no facilita la “mirada exterior” como en un tiempo pudo hacerlo el racionalismo constructivo de la arquitectura de vanguardia con sus muros-cortina, carpinterías metálicas, grandes ventanales de fachada y vidriadas cubiertas planas o con “dientes de sierra”. La “dentadura” es ahora más bien “postiza-pastiche”, fachadista e inductora de una visión desde el exterior hacia el interior, de modo que las propias fachadas a menudo recubiertas de cristal, como en muchos edificios institucionales de nueva generación, son ornamentales en cuanto a mostrar el panorama de la “vida” y la “movilidad” interior, tan “parlantes” como las escenografías barrocas en las que se recreaba el manierismo no únicamente decorativo, sino existencial. Muchos de los nuevos edificios postmodernos son así “tinglados-decorado”⁸ en los que se “trans-

parenta” el humano habitar y hondo devenir, animados por una “estética” que, no hemos de olvidar, tanto para Herman Broch como para Oteiza constituye la “concentración de la ética”. Cualquier estética recoge en sí misma valores éticos, de manera que, más allá de posiciones concretas o incluso de las intenciones conscientes del “promotor”, “ejecutor” y “animador”, la estética es el “reflejo de modos de ver éticos”. Modos de ver que dibujan maneras variadas de “aparentar-transparentar”.

No creemos que sean baladí las palabras y frases que traemos al hilo de este apartado, si tenemos en cuenta que si por algún modelo ha apostado el conglomerado institucional-administrativo de Bilbao para “colocar la ciudad en el mapa del mundo”, a raíz del gran declive industrial con la consiguiente desmantelación y demolición de unos modos de producción y de vida, ha sido un modelo de cuño más bien neoliberal, fundamentado casi por completo en la determinación de áreas de oportunidad. Dichos enclaves han venido siendo objeto de sucesivas “reflexiones estratégicas” desde que en al principio de la década de 1990 arrancase el primer Plan Estratégico de Revitalización con sus sucesivos apéndices de 2000-2001 y 2010 respectivamente, con un techo que ahora se coloca en 2030. Mientras tanto, la revitalización de Bilbao y su aglomeración metropolitana de la Ría dejaba entrever una querencia absoluta por los entornos de re-

menos rigurosa de las vanguardias. Ya en la década de 1920 el arquitecto austriaco Adolf Loos, con su artículo “Ornamento y delito”, aparecido primeramente en la revista *Das Andere* (“Lo otro”), denunciaba el ornamento, aunque, si lo analizamos minuciosamente, él colocaría falsas vigas en sus obras, como por ejemplo en la casa Tristan Tzara. Falsas vigas, en todo caso, como la apariencia de las “falsas columnas” que adornan el atrio de la Alhóndiga.

⁸ Aunque para R. de Venturi, quien acuñó el término en el década de 1960, la propia arquitectura moderna terminó por concebir “edificios-pato” en tanto “piezas singulares” que promocionaban su peculiar lenguaje arquitectónico y “estilo” asociado a la ortodoxia más o

modelación urbanística, animada sobre todo por Bilbao Ría-2000 con un mecanismo de funcionamiento tan ensayado a lo largo de la modernidad que casi hemos de remitirnos hasta el París del Barón Haussmann para hallar sus precedentes. La sociedad pública integrada por capital estatal (empresas públicas), de la comunidad autónoma (Gobierno Vasco, Diputación Foral de Bizkaia) y local (Ayuntamiento de Bilbao, básicamente), ponía sobre la mesa cantidades ingentes de suelo público postindustrial para promociones urbanísticas de rehabilitación con alto contenido inmobiliario, para así poder obtener rendimientos de carácter claramente especulativo y con ello colmar las intervenciones mayormente justificativas de lo social (esto es: parques y jardines, paseos ribereños, grandes equipamientos públicos e infraestructuras múltiples).

Así ha ido funcionando el "modelo" del "milagro bilbaíno" durante varios lustros, con aires ideológicos insuflados por la Asociación para la Revitalización del Bilbao Metropolitano (más conocido como Bilbao Metròpoli-30) por una parte, como cabeza "pensante" y rectora del "nuevo modelo urbano-ciudadano" (artífice y continuador del Plan Estratégico, Bilbao "ciudad global", La estrategia 2010 o La Estrategia 2030), y Bilbao Ría-2000 por otro lado como brazo ejecutor y operativo de los propósitos de remodelación que han ido teniendo mayor o menor apego a la estrategia inicial. Hasta que durante los años de la crisis, al comienzo de la década de 2010, las perspectivas económicas han declinado severamente, al tiempo que los suelos disponibles han escaseado y el modelo acaba de precipitarse casi por la senda de la descapitalización y la bancarrota, a juzgar por la grave situación interna que amenaza con la desintegración.

En este sentido, hay quien podría intuir que la remodelación bilbaína ha carecido, de hecho, de modelo alguno definido, sino que se ha actuado por inercias apropiativas (A. Román), mientras para otros ha primado claramente un modelo tremendamente amparado en la lógica del capitalismo neoliberal revestido de una veladura supuestamente democrática, pero realmente muy poco inclusiva de la ciudadanía y las fuerzas sociales (A. Rodríguez, L. Vicario, etc.). En un tercer sector pueden quizás agruparse algunos de los que han hallado razones para poder mantener una postura ambivalente respecto a este tipo de procesos, muy comunes dentro de las estrategias postmodernas de las ciudades metropolitanas o metròpolis-región. Desde panoramas hasta cierto punto similares (salvando las distancias) y predecesores, como el caso de Barcelona en una escala mayor (J. Borja, al que ya hemos mencionado en este texto, mantuvo vinculaciones más o menos directas, además de mostrar una postura intelectual crítica), hasta las investigaciones que concretamente sobre Bilbao ha realizado M. Esteban durante el fragor final del decenio de 1990, pasando por los estudios más globales y generales que M. Castells llevó igualmente a cabo en la citada década.

Por motivos de espacio y de objetivos predispuestos tampoco sería lícito ni nos correspondería incidir mucho más profusamente en el escrutinio de detalles y vericuetos propios del "modelo", pero valgan estas pinceladas como marco brevemente interpretativo de lo que entendemos que ha podido suceder en la reciente historiografía de una ciudad transmutada; en la que para coronar las acciones de remodelación revitalizadora sus arquitectos y diseñadores son los nuevos "demiurgos", pero también "dramaturgos", cuyas efigies *in corpore* son reclamadas como



Entrada principal a contraluz con sus perfiles modernista e interior del atrio iluminado.

héroes del “nuevo (re)invento”, aunque no posean una “urna de cristal” para la congelación temporal de su despacho con muebles de época, como sucede con R. Bastida en el último piso de su Alhóndiga⁹. Efervescencia “fascinante” y estímulo de la “espectacularización”, a veces tan distractiva, de la “cultura de la información y comunicación”, con todo un elenco de recursos destinados al desarrollo competencial en este campo, tal como se reconoce y reclama desde el reinado de lo fastuoso. Una política que “acerca”

⁹ El despacho que su familia donó y desde el cual, hace una centuria, el arquitecto imaginó un “nuevo Bilbao”, pronosticando quizás de antemano lo que sucedería un siglo después.

igualmente “figuras consolidadas”, mientras que a priori apoya “valores emergentes” que luego no aparecen en demasía, traduciendo al modo postmoderno de entender la “cultura” las mismas premisas y apuestas de las que parte el urbanismo propiamente arquitectónico de la era de la remodelación de las urbes. Todo ello nos conduce a reafirmarnos en la idea de que la estética es también una ética (J. Borja y M. Herce), y que, por consiguiente, en Alhóndiga Bilbao (“Donde vive la cultura”/“Kultura bizi den tokia”), rebautizada como centro Iñaki Azkuna en homenaje póstumo al singular alcalde, predomina una estética concreta que es también una ética, muy lejos ya de la épica otequina.

La Alhóndiga en el escenario de la remodelación bilbaína (inicio del siglo XXI)

"Et Exspecto Resurrectionem Mortuorum
(des profondeurs de l'abîme,
je crie toi seigneur)». ¹⁰

Entre la ciudad "cristalina" y "opaca", tal que efluvios magmáticos que emergen de las profundidades del averno (el pasado sociocultural reciente de Bilbao, de las cenizas volatilizadas provenientes de "profundas hogueras" de incandescentes hornos altos, que forjaron paisajes de hierro e identidades de acero) "cristalizan" en "diamantes poliédricos" de cualidades tectónicas, capaces de articular nuevos repertorios iconográficos y estéticos los cuales, en ocasiones, sucumben al sueño de Morfeo. En otro instante finisecular entre los siglos XX y XXI resurgen acaso unas herencias que de forma más o menos consciente e inconsciente reverberan en la postmoderna arquitectura "cristalina" para la visualización del acontecimiento de la vida en su interior, como elemento de "conformismo", pero también de "control". Desde 1914 hasta 2014, del industrioso Pabellón de Cristal a la postindustrial fábrica de vinos remodelada en Bilbao, permea una querencia de "teatralidad" que se distingue, entre otras plasmaciones, por su flagrante cualidad de lo cristalino que, en tanto infraestructuras concebidas básicamente para usos públicos o institucionales montan ese singular "tinglado decorado" (R. de Venturi). Lo que a día de hoy no pasa tanto por el "fachadismo" ornamental —que también—, sino por

la desaparición visual de la frontera entre la actividad del interior de las dependencias y la calle, o inclusive las "plazas-teatro" interiores, como en el caso del atrio de la Alhóndiga, con extensión hacia el espacio público, donde uno observa y es continuamente observado.

La frontera física la interpone el cristal como sutil "liminalidad" que es traspasada con la mirada, pero con unas efervescencias igualmente "barroquizantes", precisamente en cuanto a la finalidad "parlante" del edificio y sus dependencias (aunque calificado por la crítica de "sobrio" y "original"; de difícil "encasillamiento"). Es como si se revirtiesen sus entrañas hacia el exterior en una suerte de fenómeno de espectacularización no constreñida ni por los muros ni por el propio recato de revelar lo oculto, como si los mismos edificios rechazaran guarecer en su seno todas aquellas manifestaciones de lo inconfesable, mediante la puesta en escena especular ante los ciudadanos de todas las acciones y responsabilidades de sus semejantes que aparecen como reflejadas en grandes espejos. Y es que para el antropólogo Manuel Delgado, por ejemplo, "el Bilbao postmoderno es algo así como la 'capital neobarroca' que denota un cierto 'triumfo' de la 'pomposidad rococó', que constituye un banco de pruebas donde experimentar los efectos y las posibilidades a nivel urbano de la 'teatrocracia' en torno a la que gira la vida política contemporánea" (Delgado, 2009: 76-77).

La "visualización pública" del "quehacer privado", contenedor en el que "cristalizan" tanto la "vida" como la "energía" de Bilbao, ha tenido su expansión desde la "plaza cubierta" —digamos— del interior hacia el *ball* exterior conectado, tras el rediseño que P. Starck¹¹ presentó ya en 2006 para la plaza

¹⁰ Olivier Messiaen. Pieza musical posterior a la II Guerra Mundial, compuesta en Francia tras los horrores del Holocausto.

¹¹ Siempre en colaboración con la Fundación Bilbao Ría-2000 (entidad ejecutora del proceso de remode-

de Arrikibar, que nos va introduciendo en el “ambiente” del “conjunto Alhóndiga”. Plaza utilizada hasta entonces como rotonda distribuidora de vehículos. También cumplía, no obstante, una destacada función urbana articuladora de las calles del inmediato ensanche, así como lugar-reducto intersticial de estancia y descanso. Su mera visión traía a colación no solamente la funcionalidad que dichos espacios de charnela tenían en la organización racional de la trama urbana del ensanche, con su alternancia de espacios longitudinales que confluían en puntos circulares de conexión, sino la concepción histórica de pequeña plaza de índole romántico con sus árboles de gran porte y bancos semicirculares ciertamente degradados en torno a una monumental, pero humilde, columna-fuente central, que portaba en su vértice la peculiaridad de una esfera armilar. Esta carencia de monumento en su acepción habitual de carácter conmemorativo/rememorativo no impedía, sin embargo, evocar así mismo la memoria de un personaje que hasta su muerte frecuentó casi diariamente dicho enclave y cuyo devenir vital fue conocido en toda la villa.

Claro está, ante la idea de “recuperar” la plaza como “paseo de entrada” a la Alhóndiga, incluso desde los medios de comunicación, se defendía su pérdida de uso y utilización como lugar de reunión de indigentes, por lo que nada impedía poner en marcha dicho acceso, que a partir de entonces cumpliría las funciones de encauzamiento al edificio multifuncional de la Alhóndiga. La “antesala” del centro de ocio y cultura ha mantenido así alguno de sus elementos originarios (la fuente con la esfera armilar, por ejemplo), pero ya de forma totalmente anecdótica, en

vez de estructuradora del espacio urbano, repleto de piezas de mobiliario diseñadas *ad hoc*, intensificado en su escala y maximizado junto a otros objetos pretendidamente escultóricos, distribuidos en una serie de pasillos que discurren entre parterres de vegetación, respetando algunos de los árboles existentes. La elevación de la cota del suelo para su conexión con la entrada de la Alhóndiga ha supuesto, además, la reordenación de los puntos de acceso a la plaza que incluso se ha dificultado por algunas de las calles adyacentes que la plaza anteriormente unificaba, aparte de cierto *horror vacui* y confusión que se nota al haber establecido varias zonas de estancia, cada una con un diseño similar, pero matizadamente diferente de piezas de mobiliario, junto con tramos de pavimentación a los que se ha dotado de mosaicos y fragmentos de material cerámico. La intención de “prolongar” un “ambiente doméstico” hacia el exterior del edificio choca con la sensación de leve “púlpito” o “plataforma elevada” que adquirimos cuando transitamos ese espacio “intermedio”, más allá de las sensaciones de intimidad y recogimiento que podía provocar la hondura de la plaza anterior con su perímetro recubierto de vegetación arbustiva que amortiguaba los impactos del entorno circundante.

lación urbana de Bilbao) y la consultoría de ingeniería LKS, con el estudio de Iñaki Aurrekoetxea.



Plaza de conexión entre la calle y el interior de la Alhóndiga, mediante jardines, acceso en rampa y toda una serie de mobiliario urbano con un repertorio en el que destacan las lámparas de luz.

De la materialidad de los elementos constructivos a la simulación fastuosa

“La materia no tiene virtualidad ni potencia escondida, por lo que podemos identificarla con ‘la imagen’; sin duda, puede haber más en la materia que en la imagen que nos hacemos de ella, pero no puede haber otra cosa distinta” (Bergson, 1934/2011: 39).

De la “tecnocracia” a la “teatrocracia”, el mismo diseñador y arquitecto P. Starck habla de una utilización, en general, de “materiales pobres” (“una pizca de metal y ladrillo”), pero dispuestos de un modo “extraordinario” (“teatral”), que imprime a los barroquizantes interiores del edificio un énfasis en mostrar los acontecimientos; desde las siluetas de los “nadadores” de la cubierta “a vista de pez” hasta las cristalinas oficinas, dependencias administrativas, espacios hosteleros y demás, que se pueden contemplar ya desde el piso superior hacia el atrio, y los volúmenes que ascienden con un ángulo de visión “a vista de pájaro”. El propio artífice defendía como

aquí hay lugares que, por su fuerza y dramatismo, parecen salir de una ópera increíble. Sin embargo, están hechos con un poco de metal y ladrillo. [...] Y precisamente en esas paredes será donde se vivirá la historia del edificio, porque a través de los cristales veremos restaurantes, oficinas..., veremos vivir a la gente. Va a ser muy divertido: [...] yo me ocupo simplemente de poner la vida a la vista¹².

¹² Entrevista de María Arana al arquitecto y diseñador Philippe Starck en *Bilbao* (periódico municipal), número 243, Ayuntamiento de Bilbao (página de contraportada), diciembre de 2009. “A Philippe Starck no le interesan las ciudades, sino la gente; no le interesan los proyectos, sino la vida. Por eso, convierte esta entrevista sobre la nueva Alhóndiga en una

La cita textual que reproducimos se refiere a ese “dramatismo teatral” que se consigue, en ocasiones, mediante la combinación de una serie de recursos más escenográficos que constructivos, aunque a primera instancia parezcan constructivos, mediante los cuales se establecen “escenografías” en las cuales se reproducen una serie de relatos que subyacen a veces en el imaginario de las personas y que sucumben a unas esferas de “deseos” soterrados que son simuladamente materializados por medio de un adiestramiento visual y perceptivo, el cual puede manifestarse casi a modo de mensajes un tanto subliminales. La introducción de elementos como el uso específico de algunos materiales y la iluminación contribuyen en gran medida a realizar dichas interpretaciones, más reales que la propia realidad. En su trasfondo pueden ocultarse, sin embargo, materiales acaso simples o de uso común, cuyas propiedades son realizadas con el objetivo de precipitar visiones, sensaciones y emociones que sucumben a la fascinación de la imagen como reconocimiento de mundos soñados, pero a menudo muy “teledirigidos”, lo que suele resultar una constante en toda una serie de edificaciones equipamentales que en la actualidad cumplen funciones de “contenedor cultural”.

De ello derivan múltiples apegos a la imagen, que en el caso que nos ocupa se delata de manera transparente y “cristalina”; la que todo lo permea y permite unas “visiones” internas que en apariencia dejan en evidencia el “reverso de la totalidad”. Empero, bajo la susodicha epidermis “mágica” y “fantástica” de luz cegadora y estimulante pueden palpase con nitidez los “tinglados decorado” de Venturi.

declaración de principios, donde por encima de todo prevalece una máxima: ‘Mi trabajo no es pensar, es crear’” (ibídem).

Conceptualmente, cercanos a estos fenómenos se producían y potenciaban en los palacios de cristal las galerías comerciales, en antiguas estancias majestuosas, en arquitecturas religiosas y, más recientemente, en los recintos feriales, parques temáticos, recreaciones donde el *backstage* es la estructura oculta para la escenografía que se muestra, y últimamente en algunos macrocentros comerciales y equipamientos destinados a esa función de "contenedor cultural". En definitiva, si la elección de los materiales y su aplicación en la construcción arquitectónica está vinculada al uso al que pueda enfocarse la edificación, entendemos que la interrelación entre materiales y función es un elemento estructural de sentido en toda arquitectura. Otro factor añadido a este binomio y que aporta sentido a ese todo compuesto por elementos interdependientes que denominamos estructura es el encuentro e interacción del usuario con los materiales y sus posibles funciones (prácticas, simbólicas, decorativas, connotativas, etc.). Precisamos que cuando nos referimos a la estructura de sentido no estamos hablando de la estructura entendida como esqueleto-andamiaje, sino como la articulación de todos los componentes que forman parte de la totalidad.

Los materiales poseen una superficie que afecta al volumen debido a sus características físicas. Dependiendo de estas, la luz incide de una manera u otra, cambiando la percepción del volumen (interior y exterior) e incluso la vertiente connotativa. En el caso de la Alhóndiga, observamos que la iluminación a modo escenográfico es un material importante que modela y configura un escenario concreto. En cuanto a la iluminación como material, incidimos en que es uno de los elementos que afecta directamente a la materialidad y que hace posible la visión de

los objetos. Es el elemento que ayuda a nuestra visión a modelar tanto el espacio como las formas. A expensas de la cantidad, del tipo de luz y de su proyección sobre las superficies, estos cambian. Su incidencia en el espacio lo modela y lo hace cambiante a nuestra percepción, creando incluso sombras sin existencia corporal material, que son las que ayudan a la comprensión tanto de algunos espacios como de objetos, de sus volúmenes, facilitando al mismo tiempo la tridimensionalidad en casos en los que los objetos tienden a la planitud. Los volúmenes en sus diversos estados no son los mismos, puesto que dependen de la luz que los modela, que pone en evidencia sus huecos y sus llenos. Ahora bien, la luz va intrínseca con la materia que la recibe, sobre la que puede reflejarse o absorberse con firmeza, que le comunica una calidad seca, húmeda, plana o rugosa, liviana o carnosa, etc.

Un espacio fragmentado de aparente "totalidad"

"Aunque en mis fotografías no haya gente, no significa que no tengan vida. De hecho, la arquitectura nace para cubrir unas necesidades de la vida, ya sean funcionales o espirituales. Esa parte espiritual es la que más me interesa"¹³.

Los elementos y espacios "límitrofes" e "intersticiales" que venimos comentando en apartados anteriores, como, por ejemplo, las paredes de cristal, cortinillas interiores, etc., nos ofrecen diferentes puntos de vista y permiten ver todo lo que ocurre tanto en los

¹³ Entrevista de María R. Aranguren al fotógrafo Aitor Ortiz en *Bilbao* (periódico municipal), Ayuntamiento de Bilbao (Sección "Pérgola"), agosto de 2013, p. 8.

diferentes habitáculos interiores (Mediateka, piscina, aulas de reuniones, espacios de vídeo, etc.) como lo que sucede en el patio interior del propio edificio, donde es habitual ver a niños jugando, a personas de diferentes edades sentadas en los bancos situados en el centro de dicho patio conectadas a internet, comprando en las tiendas o sentadas en la cafetería. Otros puntos de vista a los que podemos acceder a través de los cristales son, por una parte, la plaza situada a modo de antesala del histórico edificio de la Alhondiga, repleta de un tipo de mobiliario peculiar y, por otra parte, las calles adyacentes por donde transitan todo tipo de personas que ya casi se sumergen en el espacio Alhóndiga¹⁴.

También encontramos, dentro del espacio perteneciente a la Mediateka, huecos semitransparentes donde se ve y no se ve (del todo). Estos son espacios abiertos sin ningún tipo de puerta creados por una especie de cortinillas que cuelgan del techo y que no llegan a tocar el suelo, destinados a la visualización de vídeos y material audiovisual.

Continuando con el recorrido por el edificio, encontramos un espacio con menos afluencia de público y, por lo tanto, menos transitado por las personas que acuden allí a diario. Nos referimos a un tramo de escaleras que nos conducen al restaurante Yandiola, que ocupa parte de la primera planta, parte de la segunda y la terraza del ático. Diríamos que un tramo destinado específicamente a su clientela. No obstante, el acceso es libre. Si anteriormente mencionábamos un tipo de transparencia asociado en parte a la calidad del material, en este caso recurrimos a

otra clase de transparencia relacionada con el modo de mostrar los elementos estructurales originales del edificio; una práctica muy utilizada en la rehabilitación de edificios antiguos en la que es común dejar a la vista los materiales originarios como el ladrillo viejo, las vigas en este caso metálicas y entrelazadas con el hormigón armado de las plantas, etc. Esto es, una vuelta de tuerca en la que el *backstage* antes citado permanece “cara-*vista*” como otro recurso escenográfico producido por el descubrimiento de los “trabastidores” o “trasvestidores”. Todo esto unido –como si de un *collage* se tratara– a los elementos nuevos añadidos, como son las escaleras y sus barandillas, los apliques de iluminación y los elementos decorativos; tiestos con plantas prácticamente “carbonizadas” de fotosíntesis corrosiva.

No obstante, la manera en que estos “objetos” a los que estamos aludiendo se muestran no es la habitual, donde se intenta una sensibilidad hacia el acabado de los materiales, uniones, etc. En este caso, nos enseñan el cemento resquebrajado, uniones poco cuidadas entre materiales, incluso unos tiestos caídos con plantas secas como si nadie se hiciera cargo de ellas, etc. Percibimos parcialmente una imagen de lugar semiabandonado o inacabado, pero que no nos cabe la menor duda de que está totalmente finalizado y que no se encuentra abandonado. Estas apreciaciones nos conducen a pensar que, si la transparencia de los materiales asociada a mostrar las cualidades del propio material sin ser alterado en ningún sentido, o a dejar ver el modo en que los edificios están contruidos, mostrando sus elementos estructurales, ha estado vinculado a la idea de autenticidad, en este caso la autenticidad o transparencia se ve desvirtuada o al menos nos genera cierta incertidumbre cuando apreciamos una ilumi-

¹⁴ La estética del exterior del edificio crea un ambiente que impregna a todo el perímetro circundante un aura específica que “obliga” simbólicamente al paseante o transeúnte a ser partícipe de dicha iconografía.



Hueco de escaleras hacia los pisos superiores y a la terraza habilitada como zona estancial.

nación propia de la escenografía que alumbrá ciertos puntos dejando otros en penumbra, donde todos estos elementos estructurales que hemos citado se transforman en mera ornamentación o decoración de un escenario donde el principio de autenticidad aparece únicamente a modo de simulacro, intentando con ello reverberar recuerdos nostálgicos de antaño.

Dicho así, “un límite es un confín de valores de un ‘entorno’ en el que todos los puntos gozan de la misma función. Por tanto, si se derriba el límite, con esto mismo se habrá eliminado el entorno o se habrá creado

otro” (Bourbaki, 1980, citado en Calabresse, 1989: 66). Si retomamos la idea de lámina mediadora de la que hablábamos unas líneas más arriba, en el sentido de elemento límite, pensamos que también podríamos remitirnos a la noción de límite cuando nos interrogamos acerca del lugar donde nos encontramos. ¿Estamos ante una arquitectura para habitar o somos personajes que deambulan en el interior de una escenografía y que, por tanto, formamos parte ella? Como es común de la época en que vivimos, una vez más creemos poder estar delante de un fenómeno que podríamos denominar límite,

de manera que la arquitectura da la impresión de que se desplaza hacia otros ámbitos.

“Cristal” (oscuro) o “luz” (tenebrosa), estamos de acuerdo en que nos encontramos ante un “testimonio material que revive, y lo hace desde lo simbólico de la reconversión económica y sociocultural que colocan a Bilbao en la historia de las ciudades que promueven el nuevo urbanismo postindustrial”. Sea como fuere, “la recuperación de edificios que Bilbao dispone en estos momentos referencia ese valor añadido que, como Henri Lefebvre apuntaba en su sociología urbana, se convierte en peculiar ‘espacio de representación’” (Cava Mesa, 2010: 8). En definitiva, a Bilbao acaso le “faltaba” esa “mirada introspectiva” que “licuara lo nuevo con lo sustantivo, que rescatara nuestra esencia de un letargo no deseado. Por fin hemos entrado en el corazón, en las entrañas. Hemos recuperado una Alhóndiga [...] como casa pública que aportará ‘mercancías’ no susceptibles de reventa” (Bermúdez, 2010: 9). Susceptibles o no de “reventa”, parece que se ha levantado otro “monumento”, otro edificio

cuyo uso social le otorgue la legitimidad de sí mismo, en razón a un mundo bilbaíno plural y diverso. [Eso sí, no olvidemos que] su programa de actividad debiera también acomodarse a esos parámetros de “habitus” que, como P. Bourdié, sugiere en *La distinción*, no tiene por qué obedecer siempre a la cultura dominante (Cava Mesa, 2010: 9).

Ahora bien, es un hecho igualmente evidente, por otro lado, que la ciudadanía en general parece realizar un uso continuado de las instalaciones, respondiendo al menos en ciertos parámetros a ese “carácter público”, “vocación dinámica”, “naturaleza multidisciplinar y polivalente” al que aluden los ges-

tores¹⁵ de la institución AlhóndigaBilbao, que lo publicitan como espacio apto para llevar a cabo casi todo tipo de “acontecimientos” culturales y artísticos. Complementado con la actividad del día a día que pasa por los servicios que hemos señalado anteriormente, desde espacios para la ejercitación física hasta la alta gastronomía “creativa e innovadora” con su escuela de cocina. Por su parte, la entidad financiera BBK, apoyada en el impulso de la obra social de la caja de ahorros, fue la responsable de la financiación de los contenidos de la Mediateka (salas de lectura, biblioteca distribuida en tres plantas con un fondo interdisciplinar que pone el foco en la actualidad, soportes multimedia y colecciones especiales)¹⁶, conexión a internet, cabinas de aprendizaje de informática e idiomas, visionado de material audiovisual con áreas reservadas para la música y la imagen, “televisiones del mundo”, etc.), con un amplio horario que es incluso más flexible en las salas de estudio y cafetería.

¹⁵ La marca AlhóndigaBilbao se publicita en todos los medios con el lema “Kultura bizi den tokia/Donde vive la cultura”. En su estructura participan varias “entidades amigas”, como la Universidad del País Vasco UPV/EHU, la Bilbao Bizkaia Kutxa (BBK) y la Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

¹⁶ “Un espacio de convivencia, un punto de encuentro al servicio de la ciudadanía, un lugar desde el que ofrecer actividades socioculturales que contribuyan al desarrollo personal, a la dinamización de las relaciones humanas y a la creación de redes ciudadanas. La Mediateka de AlhóndigaBilbao quiere ser una nueva forma de entender la biblioteca” (www.alhondigabilbao.com/mediateka). En el centro de Bilbao, como ensayo de una forma diferente de “vivir la cultura” con actividades simultáneas para todos los públicos y todas las edades con sus núcleos de interés específicos y conectando, al mismo tiempo, lo “local” y lo “global” que se concentran en una realidad multicultural como es la ciudad de Bilbao.

Aproximaciones conclusivas

"Cuando ya no se sabe bien, entre el "proyecto" y la "postproducción", dónde queda la "producción", [...] todo se convierte tan rápido en estereotipo que no nos damos cuenta de su peligro" (Laspiur, 2000: 12-13).

Cuando en la primavera de 2010, después de diez años de trabajo, se inauguraban ya las primeras instalaciones del remozado edificio (piscina, centros de actividades físicas, algunas tiendas, las salas de cine, el restaurante y el espacio expositivo), tanto el propio diseñador como desde las instancias municipales se defendía la actuación de rehabilitación como un avance de la "nueva imagen emblemática" de Bilbao. P. Starck auguraba que "tendremos un centro mundial que quizás nos cueste describir" (Erkiaga, 2008: 20), mientras que el ínclito alcalde de la villa, Iñaki Azkuna, tampoco se quedaba rezagado al asegurar que "se convertirá en el centro de Bilbao y quizás en uno de los centros relevantes del Estado y Europa" (Erkiaga, 2008: 20).

Desde las diferentes vertientes que repercuten en la noción de transparencia en referencia al antiguo edificio rehabilitado de la Alhóndiga de Bilbao, hemos hecho hincapié, por una parte, en la transparencia que aporta la propia cualidad de los materiales utilizados en

la construcción de múltiples edificios (sobre todo oficiales) de los últimos tiempos. Uno de los más recurrentes es el cristal con el que se cubren las estancias interiores a modo de pared o los grandes ventanales por los que poder mirar hacia fuera o a la inversa. Ambos actúan a modo de lámina mediadora o limítrofe entre el exterior y el interior, donde, como apunta Eugenio Trías, se da la posibilidad de que las cosas, las situaciones, etc., se puedan juntar y separar a la vez en un continuo bucle.

Tanto es así que, como conclusión, acaso fugaz y premeditada, podemos traer a colación la sentencia que Paul Virilio acuñó en 1988 (año coincidente con la presentación del fallido "cubo oteiciano" de la Alhóndiga), que reincide en esa estética de lo edificado. La cual, cada vez en mayor medida, se disimula bajo los efectos especiales de la "máquina de comunicación" activada mediante "artefactos de transparencia o transmisión", donde el arte desaparece incesantemente bajo la cegadora iluminación de los "proyectores-propagadores". Se adivina una vez más cómo después de la "arquitectura-escultura" comienza la era de la "facticidad cinematográfica", tanto en sentido literal como figurado. Hasta tal punto que la ciudad no es ya "teatro" (ágora o foro), sino el "puro cine de las luces fulgurantes"; escenario en el que brilla con su equívoca luminiscencia el "fuego fatuo" entre la opacidad y la transparencia.

Referencias bibliográficas utilizadas

- AlhóndigaBilbao (2014), página web [en línea] <www.alhondigabilbao.com/mediateka>.
- ARANA, María (2009) “Philippe Starck, diseñador de AlhóndigaBilbao: ‘El proyecto alberga la cristalización de la vida’” [entrevista], *Bilbao* (periódico municipal), 243, Ayuntamiento de Bilbao.
- BERMÚDEZ, Blas (2010) “‘Mercancía’ sin reventa”, *Bilbao* (periódico municipal), 247: 9, Ayuntamiento de Bilbao.
- BERGSON, Henri (2011 [1934]) *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, s/l., 39.
- BORJA, Jordi; HERCE, Manuel (s/f) *Proyectos urbanos y espacio público. Estrategias urbanas de la ciudad contemporánea* (Máster en Gestión de la Ciudad 2013-2015), PID_00149064, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya (UOC), 15.
- BORJA, Jordi; MUÑOZ, Francesc (s/f) *La ciudad y la sociedad de la información* (Máster en Gestión de la Ciudad 2013-2015), XP07/B0191/02480, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya (UOC), 17.
- BORJA, Jordi (2000) “Los desafíos de la urbanización latinoamericana”, in *Documento base de la red n° 7: La gestión de la urbanización en América Latina*, del Programa URB-AL de la Unión Europea. Texto presentado en el seminario constituyente de la red, Rosario (Argentina).
- BOURBAKI, Nicholas (1960) *Eléments d'histoire des mathématiques*, París, Hermann.
- CALABRESSE, Omar (1989) *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- CASTELLS, Manuel; BORJA, Jordi (1997) *La gestión de las ciudades en la era de la información*, Madrid, Taurus, 467-478 (cap. 9).
- CAVA MESA, María Jesús (2010) “El revival de la Alhóndiga”, *Bilbao* (periódico municipal), 247: 8-9, Ayuntamiento de Bilbao.
- CIORDIA GARRIDO, Sergio (2012) *Parques temáticos: componentes, procesos y metodologías para elaborar la tematización. Análisis de la atracción Templo del Fuego de Port Aventura* [tesis doctoral], Universidad del País Vasco (UPV/EHU).
- DEL VALLE, Teresa (2012) “El poder evocador como desencadenante de memoria y creatividad”, in *Pels camins de l'etnografia: un homenatge a Joan Prat*, Tarragona, URV, 2012, 303-311.
- DELGADO, Manuel (2009) *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del “Modelo Barcelona”*. Madrid, Los Libros de la Catarata, 76-77.
- ERKIAGA, Elena (2008) “El centro de ocio y cultura abrirá en 2010. Alhóndiga Bilbao toma forma”, *Bilbao*, 232, Ayuntamiento de Bilbao.
- ESTEBAN, Marisol (1999) *Bilbao, luces y sombras del titanio. El proceso de regeneración del Bilbao metropolitano*, Bilbao, Universidad del País Vasco (UPV/EHU).
- FERNÁNDEZ RIVERA, María Luisa (2003) “Iconografía industrial y arquitectura deconstructivista”, *FABRIKART. Arte, Tecnología, Industria, Sociedad*, 3: 43.
- GAMARRA, Garikoitz (2012) “Las ciudades en Euskadi. La urbanización de la CAPV”, in *Euskal Hiria: reflexión sobre la ciudad y las ciudades vascas*, Bilbao, exJ-Liburuak, 65-103.
- JON, Asger (1954) “Imagen y forma”, *Potlatch*, 15 (22 de diciembre).
- LARREA, Andeka; GAMARRA, Garikoitz (2007) *Bilbao y su doble: ¿Regeneración urbana o destrucción de la vida pública?*, Bilbao, Gatazka Gunea.
- LASPIUR, Asier (2000) “Lo que nos hace seguir girando (en torno al arte)”, in *Giróvago* (catálogo), Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 12-13.
- MONTANER, Josep María (2003) “La evolución del modelo Barcelona”, in BORJA, Jordi; MUXÍ, Zaida (eds.) *Urbanismo en el siglo XXI. Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 217.

- REMENTERÍA ARNÁIZ, Iskandar (2012) *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación* [tesis doctoral inédita], Bilbao, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura.
- RODRÍGUEZ, Arantxa (1998) "Continuidad y cambios en la revitalización del Bilbao metropolitano", *Ekonomiaz*, 41, s/p.
- RODRÍGUEZ, Arantxa (coord.) (2005) *Ciudades-región globales: espacios creativos y nueva gobernanza*, Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco.
- RODRÍGUEZ, Samuel (2011), *El Semanal*, 1223, 6.
- ROMÁN, Antonio (1994) "My idea of heaven. El Museo Guggenheim Bilbao de Frank Gehry", *Kobie (Serie Bellas Artes)*, X: 169-180, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia.
- VICARIO, Lorenzo; MARTÍNEZ MONJE, P. M. (2005) "Another 'Guggenheim effect'? Central city projects and gentrification in Bilbao", in R. ATKINSON; G. BRIDGE (eds.) *Gentrification in a Global Context. The New Urban Colonialism*, Londres, Routledge, 151-167.
- VICARIO, Lorenzo; MARTÍNEZ MONJE, P. M. (2003) "Another 'Guggenheim effect'? The generation of a potentially gentrifiable neighbourhood in Bilbao", *Urban Studies*, 40: 2383-2400.
- Bilbao 2010. La Estrategia* (2001) Bilbao: Bilbao Metròpoli-30.
- Bilbao as a Global City. Making Dreams come True* (2001) Bilbao Metròpoli-30.
- Bilbao Metropolitano 2030. Es tiempo de profesionales* (2011) Bilbao: Bilbao Metròpoli-30.
- Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano. Fase I. Exploración del entorno e identificación de temas críticos* (1990/1991) Bilbao, Andersen Consulting, Bilbao Metròpoli-30, Diputación Foral de Bizkaia, Gobierno Vasco.

Hitz gakoak: Alhóndiga, Bilbo, hiri-berreskurapena, estetika, ikonografia.

Laburpena: Antzinako ardo-biltegi izatetik funtzio anitzeko eraikinera egindako bidean, Bastida arkitektoak ez zuen inoiz imajinatuko, ikonizitate apoteosikozko atmosfera dentsuan hiritarren topaleku bilakatuko zenik. Industriaren ondorengo hiri-berreskurapen sakonean dugun Bilbo postmodernoa, "lekuz kanpoko" toki legez gainjartzen den eraikin-multzoa, "ametsetako" arkitektura "argitsuekin" kontrastean, AlhóndigaBilbao esku-hartze urbanistikoak justifikazio sozialaz osatzen ditu. Bisitariei baino hiritarrei zuzenduagoa dagoen ekipamendua, ur-azalean islaturiko titanioaren itzaletatik estetika desberdin baten keinua atzeman dezakegu aldi berean, eta horren inspirazio-iturria *Blade Runner*-erako apokalipsiosteko hiri-modeloetatik datorkigu.

Keywords: Alhóndiga, Bilbao, urban redevelopment, aesthetic, iconography.

Abstract: From the old Alhóndiga to a poly-functional building, architect Bastida never imagined that the wine store would become citizen meeting point with a dense atmosphere of iconicity apotheosis. In the post-modern Bilbao deep post-industrial urban renewal, stands elements out as almost 'hors lieu' or 'out of place'. Building complex in contrast to the 'bright' architectures 'dream' AlhóndigaBilbao complete the urban operations from the social justification. Facilities for public use dump more to citizenship than to tourism, but also with the impression that, from the 'shadows of titanium' reflecting on the water surface, a nod to a different aesthetic occurs whose inspiration is found in models of post-apocalyptic city like *Blade Runner*.