

GIRAC

Grupo de Investigación Reconocido de Arquitectura y Cine de la Universidad de Valladolid



interiores urbanos y domésticos

INTERIORES URBANOS Y DOMESTICOS

FOTOGRAMA 007

Edición a cargo de
Josefina González Cubero, Sara Pérez Barreiro y Daniel Villalobos Alonso

INTERIORES URBANOS Y DOMESTICOS

FOTOGRAMA 007

Juan Carlos Arnuncio Pastor, Sara Pérez Barreiro, Iván Rincón Borrego,
Nieves Fernández Villalobos, Daniel Villalobos Alonso.

do.co.mo.mo_ ibérico

GIRAC

GRUPO DE INVESTIGACIÓN
DE ARQUITECTURA Y CINE
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



Universidad de Valladolid

**Dpto. de Teoría de la Arquitectura
y Proyectos Arquitectónicos**

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, nису préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

Interiores urbanos y domésticos. Fotograma 007 / edición Josefina González Cubero, Sara Pérez Barreiro y Daniel Villalobos Alonso; (et al.);.- Valladolid: Fundación DOCOMOMO Ibérico. GIRAC Grupo de Investigación Reconocido de Arquitectura y Cine. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos; 2016. Cargraf, Valladolid.

566 p.: il. b. y n.; 22 x 22 cm.

ISBN: 978-84-617-5244-7

I. Interiores urbanos y domésticos. Fotograma 007. I. Fundación DOCOMOMO Ibérico. II. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. III. Arnuncio Pastor, Juan Carlos. IV. Pérez Barreiro, Sara. V. Rincón Borrego, Iván. VI. Pérez Barreiro, Sara. VII. Rincón Borrego, Iván. VIII. Fernández Villalobos, Nieves. IX. Villalobos Alonso, Daniel. X. Fernández Villalobos, Nieves.

Esta publicación se enmarca en la línea de investigación *arquitectura y cine*. Línea principal del Grupo de Investigación Reconocido (G.I.R.) de *Arquitectura y Cine* (GIRAC). Consejo de Gobierno de la Universidad de Valladolid de 31 de mayo de 2005. Grupo de Investigación, renovado en 2009 y activo en la actualidad.

© de los autores

© 2016, de la edición

GIRAC Grupo de Investigación Reconocido de Arquitectura y Cine
Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (Universidad de Valladolid)

Diseño de portada: Daniel Villalobos

Maquetación: Sara Pérez Barreiro

ISBN: 978-84-617-5244-7

Depósito legal: VA-664-2016

Imprime: Cargraf Impresores

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Presentación | |
| Juan Carlos Arnuncio Pastor | 09 |
| Una casa de terror moderna | 11 |
| <i>Satanas (The Black Cat, 1934)</i> de Edgar G. Ulmer. | |
| Sara Pérez Barreiro | |
| Ciudad y ficción | 17 |
| <i>El show de Truman : Una vida en directo (The Truman Show, 1998)</i> de Peter Weir | |
| Iván I. Rincón Borrego | |
| El miedo a la sombra | 23 |
| <i>Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922)</i> de F. W. Murnau | |
| Sara Pérez Barreiro | |
| Nueva York en movimiento | 29 |
| <i>Taxi Driver (1976)</i> de Martin Scorsese | |
| Iván I. Rincón Borrego | |
| Realismo poético en la posguerra británica | 35 |
| <i>Together (1956)</i> de Lorenza Mazzetti | |
| Nieves Fernández Villalobos | |
| Cine, Arquitectura y agua | 43 |
| <i>El guateque (The party, 1968)</i> de Blake Edwards | |
| Daniel Villalobos Alonso | |
| Un ardiente homenaje visual al mundo escrito | 51 |
| <i>Fahrenheit 451 (1966)</i> de Françoise Truffaut | |
| Nieves Fernández Villalobos | |

Presentación

Dentro de los trabajos que viene llevando a cabo el Grupo de Investigación Reconocido [GIR] "Arquitectura y Cine", grupo del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos arquitectónicos, se enmarca la I Edición del Curso de Arquitectura y Cine FOTOGRAMA 007: Interiores domésticos y urbanos que tengo el gusto de presentar en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid.

Sugiero, a lo largo de las sesiones de la presente edición, lanzar una mirada a las relaciones entre ambas disciplinas, trascendiendo a la simplificación de entender en ellas a la arquitectura únicamente como el telón de fondo o el marco escénico del cine y, por el contrario, reparando en ciertas similitudes metodológicas entre ambas disciplinas; en la afinidad de muchos de los campos utilizados por ambas.

Muchos de los parámetros habituales del proyecto de arquitectura como lo son: la definición del espacio, su percepción dinámica, la imagen de la ciudad o, en un sentido más abstracto, procesos de gestación de la forma, o relaciones con su entorno cultural, lo son también del cine, por lo que una mirada a éste desde esta perspectiva, entendemos que ayudará a proponer un análisis que contribuya a una comprensión mejor de la naturaleza profunda de la arquitectura.

Juan Carlos Arnuncio

Nuestro agradecimiento al Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos arquitectónicos y a la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid por su apoyo, a los autores de las intervenciones por su esfuerzo y desinteresada colaboración, a los alumnos colaboradores por su constancia, y a los asistentes al curso por la buena acogida que ha tenido esta primera edición.

Una casa de terror moderna

Satanás (The Black Cat, 1934) de Edgar G. Ulmer

Sara Pérez Barreiro



1 Los dos protagonistas jugando la partida de ajedrez en un rincón del salón

En el género de terror aparecen siempre una serie de elementos icónicos que se repiten de manera constante, el mal, representado por un personaje oscuro que esconde un tenebroso secreto, el bien, representado por una mujer bondadosa e inocente que la fatalidad la lleva conocer personas perversas y por último, pero no menos importante la casa, un edificio antiguo en estado casi ruinoso, con una decoración decimonónica que parece que el tiempo se ha congelado debido a un horrible hecho acontecido entre sus muros.

En 1934 Edgar G Ulmer estrena *“The Black Cat”* basada en un cuento de Edgar Allan Poe¹. Los papeles de los protagonistas principales corrieron a cargo de Boris Karloff² y Bela Lugosi³. Por lo tanto, este largometraje cuenta con todos los ingredientes para ser un clásico del género del terror. ¿Todos? Al contemplar la vivienda

1. Este cuento es uno de los más famosos de este escritor del género de terror. Se publicó por primera vez en el periódico Saturday Evening Post en 1843. El protagonista enloquece poco a poco por culpa de un gato. Una noche al regresar ebrio a su casa intenta asesinarlo pero su mujer se lo impide, por lo que finalmente ella muere. Para evitar que descubran su crimen la empareda en el sótano. El gato desaparece y el protagonista lo atribuye a que ha huido por el miedo de poder ser la siguiente víctima. Cuando viene la policía y registra la casa el asesino presume de lo fuerte que son las paredes y para demostrarlo da un golpe en el lugar donde yace su mujer. Inmediatamente un agudo gemido llena la vivienda. El gato ha sido emparedado con la mujer y éste es el causante de que descubran su horrible crimen.

2 Vista exterior de la vivienda donde ocurre toda la acción.



2. Actor encasillado en el género del terror, aunque para él fue una gran oportunidad para demostrar sus dotes artíficas, destacan sus papeles en *Frankenstein* y *La Momia*

3. Actor de origen rumano. Su papel principal fue *Drácula*. Durante toda su carrera se estableció una rivalidad con Boris Karloff aunque aparecieron juntos en varios largometrajes.

4. Gorostiza, Jorge, *La imagen supuesta*. *Arquitectos en el cine*, ed Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1997.

donde se lleva a cabo la acción, podemos comprobar que no responde a los cánones tradicionales. El edificio se yergue sobre lo alto de una colina al final de un recorrido sinuoso que rodea a un viejo cementerio. Tal y como dice el argumento la vivienda se construye sobre los restos del Fort Marmaros, lugar donde torturaron y asesinaron a cientos de soldados en la primera guerra mundial. La tormenta que acompaña a los viajeros aumentan la sensación de miedo, pero el edificio... La vivienda unifamiliar es una gran pieza alargada con una serie de ventanas horizontales. Un gran volumen opaco marca la entrada oponiéndose a la horizontalidad del resto del inmueble. Es decir que el edificio se enmarca plenamente en los principios del Movimiento Moderno.



3 Vista de la escalera que se convierte en la parte central de la vivienda.

El dueño de la vivienda está interpretado por Boris Karloff y es el arquitecto Hjalmar Poelzing. La elección de este apellido es un homenaje al arquitecto expresionista alemán Hans Poelzing, quien, probablemente coincidió con el director en varias empresas teatrales del empresario Max Reinhardt⁴.

Tal y como recoge Jorge Gorostiza cuando los protagonistas hablan de la casa dicen:

“y en cuanto al interés que despierta esta casa, una obra maestra de la arquitectura, no podría ser de otro modo, ya que el señor Poelzing es uno de los mejores arquitectos de Austria”

La vivienda se organiza en varias plantas, pero el lugar más importante son las escaleras, de forma curvada con un muro de pavés detrás que permite la entrada de luz,

5. Gorostiza, Jorge “Proyecciones y utopías de la Vanguardia. La arquitectura moderna en el cine fantástico (1920-1950)”, en AA. VV. *Paradigmas*, Ed Fundación Telefónica y La Fábrica, Madrid, 2007.



4 Pie de magen Las sillas de diseño similar a la Lc7.

5 Uno de los dormitorios de la planta de arriba donde se ve el juego de transparencias y luces cenitales.



aunque realmente se trate de un paño pintado imitando este material. La barandilla se ejecuta con una pieza metálica que acompaña todo el recorrido. El salón posee grandes ventanales que se abren al exterior que muestra una naturaleza agreste y salvaje. Hay un ámbito con un tablero de ajedrez, las sillas en las que los protagonistas juegan son muy similares a las LC7, creada por Le Corbusier y Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand en 1928, otro guiño más al Movimiento Moderno⁵.

La planta de arriba recoge los dormitorios a los que se accede a través de un pasillo que se abre a la planta baja. Los dormitorios se iluminan bien por aberturas cenitales o grandes ventanales al exterior, pero en todos ellos existen diferentes elementos translucidos, bien se una gran mampara o unas

6. Gorostiza, Jorge, *La imagen supuesta. Arquitectos en el cine*, ed Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1997.

cortinas, aumentando la dimensión del espacio. La decoración parece que fue decisión del propio Ulmer, quien en una conversación con Peter Bogdanovich afirmó que la película “no pertenecía a su período de la Bauhaus”, suponemos a al época en que se vió influido por esta escuela ya que no consta que fura nunca alumno de ella⁶.

Pero la vivienda posee una cripta, los restos del antiguo Fort Marmaros, y es aquí donde ocurren las acciones más atroces y los espacios que más se separan de la ideología del Movimiento Moderno. Lugares angostos, sin ventanas, comunicaciones sin lógica que sólo sirven para dar más dramatismo a la escena. La iluminación y las formas recuerdan más el expresionismo y tal vez sea otro homenaje encubierto a la labor de Hans Poelzing en los decorados de *Der Golem*⁷.

La vivienda se aparta de los cánones habituales de las películas de terror, pero logrando un espacio muy interesante desde el punto de vista arquitectónico, además de crear en el espectador la sensación de que el mal puede habitar en cualquier tipo de casa...

Satanas, EE.UU., 1934. Duración: 65 minutos. Director: Edgar G. Ulmer. Guión: Edgar G. Ulmer y Peter Ruric basado en una historia de Edgar Allan Poe. Fotografía: John . Mescall. Música: Heinz Roemheld. Productora: Unversal Pictures. Reparto: Boris Karlodd, Bela Lugosi, David Manners, Julie Bishop, Egon Brecher, Harry Cording, Lucille Lund.

7. Película alemana de Paul Wegener en 1920 basada en un leyenda en la que un hombre de barro toma vida, gracias a los conocimientos oscuros de un Rabino y defiende a los habitantes del gueto judío de Praga de sus enemigos.

Ciudad y ficción.

El Show de Truman. Una vida en directo (The Truman Show, 1998) de Peter Weir

Iván I. Rincón Borrego



1 Truman Burbank. Visto a través de la cámara oculta en el espejo de su baño.

El Show de Truman dirigida por Peter Weir cuenta la historia de Truman Burbank (Jim Carrey) protagonista inconsciente del gran engaño que le rodea en forma de exitoso programa de televisión. Su mundo es una realidad simulada dentro de un enorme plató a escala urbana donde todos, menos él, son actores y figurantes.

Truman fue adoptado por una productora de televisión cuando sólo era un embrión. Desde entonces esta corporación ha diseñado cada aspecto de su vida, mostrándola en directo durante 24 horas al día con la ayuda de miles de cámaras ocultas. Esta interminable representación prolongada en el tiempo consigue que los espectadores hayan crecido junto al protagonista, haciendo de ello la esencia de su éxito.

El universo simulado de Truman es perfecto. Su vida transcurre en el marco idílico de Seahaven, una pequeña



- 2 Ciudad de Seahaven rodeada por agua en todo su perímetro.
- 3 Calle donde reside Truman.
- 4 Detalle de las repetitivas casas de Seahaven.



ciudad costera de aspecto afable y repetitivo de casas de madera con jardín, que componen una imagen de ciudad homogénea e higienista, digna de las ilustraciones de Norman Rockwell para el Saturday Evening Post. De hecho, el escenario es tan perfecto que induce al espectador a pensar en un enorme decorado, tal y como propone el guión original. Pero, nada más lejos de la realidad.

Paradójicamente, la ciudad-decorado de Seaside es una ciudad-real llamada Seaside situada en la costa de Florida, donde tuvo lugar el rodaje. Se trata en una new town. Una pequeña comunidad de vacaciones fundada a principios de los años ochenta con 300 casas de carácter nostálgico e historicista, cuyo plan urbano es obra de Andrés Duany y Elisabeth Plater-Zyberk y que parece haber sido creada expresamente para esta película.

Duany y Plater-Zyberk son profesores en la Escuela de Arquitectura de Miami, desde donde defienden el 'nuevo urbanismo' americano. Los proyectos insignia de esta corriente de pensamiento son precisamente Seaside y Celebration, la urbanización proyectada por Robert Stern y Jaquelin Robertson para la Compañía Disney, también



5 Exterior de la estructura contenedora de Seahaven junto a Hollywood.

en Florida. Su ideario propugna la recuperación de morfologías propias del urbanismo histórico recurriendo a ejemplos como la ciudad jardín y a tipologías vernaculares para barrios suburbanos. Con lo que rechazan el crecimiento incontrolado de las grandes urbes americanas inspirándose en modelos con identidad propia reconocible como Oak Park en Chicago ó Coral Gables en Miami.

José María Montaner apunta que Duany y Plater-Zyberk son seguidores de los manifiestos antiindustriales de Rob y Leon Krier de los años setenta. Los hermanos Krier adoptaron un enfoque exclusivamente artesanal para la generación de la forma urbana frente a la modernidad urbanística de la posguerra europea. En este sentido Leon Krier escribe en 1976: “El debate que Robert Krier y yo queremos plantear es el de la morfología urbana frente a la zonificación de los urbanistas, el de la restauración de las formas precisas del espacio urbano frente a los páramos creados por la zonificación”¹.

Lo que refleja su planteamiento antimoderno que deriva en el hecho de que, para estos arquitectos: “la función sigue a la forma”².

1. Leon Krier citado en Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona 1993, pág.301.

2. Kenneth Frampton, *op. cit.*



6 Christof mientras el sueño de Truman se retransmite.

7 Truman caminando hacia la salida de Seahaven.



Es precisamente esta idea la que convierte a Seaside en el plató perfecto, pensado desde su forma escenográfica antes incluso que desde su función urbana. Si lo habitual es que el decorado imite la realidad, en *The Truman Show* es la realidad la que imita un decorado.

Peter Weir se ayuda de la obscena y omnipresente mirada del Gran Hermano creado por George Orwell en 1984 para mostrar su película. Nos sumerge en el escenario de la vida de Truman mediante el uso de cámaras ocultas y encuadres estáticos que evidencian la indiscreta condición de voyeurs que tienen los espectadores del programa, que por momentos, somos nosotros mismos.

En la ficción, el enorme decorado que es la ciudad de Seahaven está a los pies de Hollywood, dentro de una cúpula semiésférica de proporciones megalómanas. Expresión contemporánea de la utopía figurativa y simbólica de Boullée, cuyas representaciones de un universo newtoniano inspirado en la cultura clásica esencializada, unida al ascetismo ornamental y a la grandeza de la

escala, buscaba conmover el alma del espectador, que en esta nueva versión, sin embargo, sólo observa atento el interior de la esfera.

Dentro de esta caverna tecnológica, donde el muro y las sombras de las que hablase Platón se han sustituido por arquitectura real y actores de carne y hueso, Seahaven representa una isla de perfección y orden en mitad del océano de caos que existe fuera de ella. Imagen que también evoca el título elegido para el periódico local con el que manipulan al protagonista: *The Island*.

Finalmente, cuando Truman sospecha del engaño emprende su particular ascensión hacia la entrada de la caverna. Y aún entumecido por su cautiverio y cegado por la luz, dado que no sabe si sus conjeturas son ciertas, cruza el mar interior de Seahaven para escapar. En su huída deja atrás el edulcorado mundo construido con facsímiles a su medida, poniendo fin con ello a los casi 30 años de emisión del programa.

Paradójicamente, ante esta incontestable y vital decisión tomada por Truman, sus millones de seguidores sólo cambian de canal.

The Truman Show, EE.UU., 1998. Duración: 99 minutos. Director: Peter Weir. Guión: Andrew Niccol. Fotografía: Peter Biziou. Montaje: Lee Smith y William M. Anderson. Música: Burkhard Dallwitz y Philip Glass. Dirección artística: Richard L. Johnson. Diseño de Producción: Dennis Gassner. Producción: Adam Schroeder, Andrew Niccol, Edward S. Feldman y Scott Rudin. Reparto: Jim Carrey (Truman Burbank), Laura Linney (Meryl Burbank/Hannah Gill); Noah Emmerich (Marlon); Natasha McElhone (Lauren Garland/Sylvia), Holland Taylor (señora Truman), Ed Harris (Christof).

El miedo a las sombras

Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922) de F. W. Murnau

Sara Pérez Barreiro



1 Fachada de la vivienda del protagonista.

En 1922 se estrena en Alemania una película que reunió a tres grandes figuras, F.W. Murnau como director, Henrik Galeen como guionista y Albin Grau como productor y director artístico, nos referimos a *Nosferatu*. La unión de estos tres personajes dio lugar a uno de los films más interesantes del campo del terror. Henrik Galeen adaptó la novela de Bram Stoker, *Drácula*, haciendo cambios diversos, pero no los suficientes como para que se no se reconozca este famoso libro¹. Así el conde Drácula pasa a llamarse Conde Orlok, y pierde la imagen característica del vampiro apuesto y exquisito, para convertirse en un ser deforme y monstruoso. El pintor Albin Grau se encargó del diseño del vestuario, de los carteles publicitarios y de algunas de las escenografías. Aunque partían de un presupuesto muy modesto, Albin Grau propone rodar gran parte del metraje en el exterior,

1. La película se estrenó sin adquirir los derechos de adaptación de la novela. La viuda de Bram Stoker demandó a la productora ganando el juicio. Esto impidió la exhibición de la cinta dos años después de su estreno así como la destrucción de todas las copias existentes. Al cabo de unos años La Universal abonaron los derechos y remontaron una versión a través de los negativos que sobrevivieron, muchos de ellos en mal estado. Entre 2005 y 2006 Luciano Berriatúa se encargó de la restauración del film usando material procedente de diversas filmotecas internacionales.

2 Fachada de la construcción desvencijada donde se refugia *Nosferatu*.



2. Pintor expresionista austriaco que destacó por su peculiar uso de la luz. Iluminaba sus cuadros a través de luces imposibles e ilógicas creando imágenes muy impactantes.

3 Pintor noruego que influyó notablemente en el movimiento expresionista alemán. Su afán por representar el alma humana le llevó a retratar escenas poco convencionales como la enfermedad y la muerte. Sus cuadros plasman claramente esta búsqueda.

cambiando el sistema habitual ya que en aquella época se solía hacer en escenarios interiores.

Pero ninguno de ellos pudo hacer sombra a su director, F. W. Murnau, verdadero artífice de esta gran obra. Aunque en un primer momento él quería haber sido pintor su falta de talento en ese campo le llevó a dedicarse por la cinematografía. Pero algunos de sus pintores favoritos como Kreling o Kaulbach influirán en su obra. Pero aparte de estos dos grandes artistas, este director también estaba interesado en otros pintores que representaban temas menos amables y optaron por otros más siniestros, o con connotaciones más fantásticas, como Alfred Kubin² o Edvard Much³. El primero de ellos publicó un libro titulado *Dia andere Seite* con varios dibujos, estas ilustraciones fueron utilizadas como base para alguna de las escenas del film.

Los espacios que aparecen a lo largo de la película, la casa del protagonista, su lugar de trabajo, el castillo del conde Orlok se ven iluminados por fuertes contraluces que crean espacios agónicos que crean una gran sensación de desasosiego en el espectador. El uso de la sombra como elemento reflejo del mal aparece varias veces. Una de ellas es cuando el protagonista vigila el sueño de Nosferatu desde el cuarto de al lado, éste debe levantarse en la noche y descansar en su ataúd, pero su vigilante cae en los brazos de Morfeo. El que dormía agradablemente en un lugar bien iluminado, poco a poco un contorno va creciendo ocupándolo todo. Primero la sombra de unos largos y desagradables dedos recorren su cuerpo, luego los brazos y finalmente la cabeza con una especie de angulosidades a cada lado a modo de orejas, solo puede ser una persona, *Nosferatu*. La estancia ha cambiado completamente por la presencia de la sombra de *Nosferatu*. El cambio de iluminación no solo ha modificado el espacio sino también ha invadido de angustia al espectador.

Ellen la mujer de Hutter se ve atraída por la fuerza poderosa de *Nosferatu*, esto le causa una extraña enfermedad que nadie puede curar. En mitad de la noche en una habitación pequeña de paredes oscuras, ella se levanta entre las sábanas blancas y se acerca a la ventana atraída por la fuerza de *Nosferatu*, su figura blanca se recorta en el fondo gris del resto de la estancia. Mientras su prometido duerme ajeno al peligro que se acecha. Desde otra ventana, mucho más desvencijada *Nosferatu* clama por ella. Él sale del edificio, una construcción industrial de ladrillo completamente desvencijada en busca de Ellen. Pero Ellen se ha quedado sola, su prometido ha



3 El aspecto de *Nosferatu* no mantiene las características de personaje apuesto y exquisito del personaje de *Drácula*.

4 La sombra de *Nosferatu* subiendo la escalera.



despertado y ha salido a buscar ayuda para ella. Es en este momento cuando el espectador está preparado para la tragedia, se produce una de las escenas más interesantes del cine. El ámbito de acceso a la vivienda de Ellen se realiza a través de una escalera, pero F. W. Murnau muy hábilmente nos muestra una gran pared con una puerta al fondo. Este muro es como un gran lienzo en blanco en el que empieza a esbozar la escena con un carboncillo, primero dibuja el contorno de la escalera, y este elemento parece hacerse macizo, deja de ser un contraluz. A continuación otra sombra llena la estancia primero solo vemos sus dedos, luego su cabeza y finalmente su cuerpo entero, *Nosferatu* ha subido la escalera y se acerca peligrosamente a la puerta. Ya en el rellano, vemos su cuerpo entero y su tamaño, mucho más grande que el de la puerta, aumenta la inquietud en el espectador, pero

poco a poco alarga sus manos y esos dedos huesudos y desagradables se acerca al marco de la puerta. Dentro está Ellen, a la que podemos ver no solo su sombra, una Ellen iluminada y vestida de blanco, se prepara para este encuentro. Busca refugio en la cama pero la sombra de la mano de *Nosferatu* la encuentra y poco a poco va subiendo desde sus tobillos hasta su corazón, donde cierra su mano y Ellen se rinde. A partir de este punto *Nosferatu* deja de ser representado por su sombra y en la siguiente toma aparece el actor mordiendo el cuello de la protagonista. La habitación es mucho más oscura que antes y el fuerte contraste de las sábanas y el camisón de Ellen ha desaparecido, todo está teñido de un tono grisáceo. Pero el canto del gallo anuncia la llegada del nuevo día y *Nosferatu* levanta la cabeza del cuello de Ellen con terror. Desde la ventana se ve como amanece poco a poco, *Nosferatu* acerca su mano al corazón y con la otra intenta crear una sombra que le proteja de la luz, pero finalmente se volatiliza.

Este uso de sombras y luces, de personas reales y de sus siluetas contribuyen enormemente a la calidad de la película. Dualidad que se ve eliminada cuando la luz lo invade todo, suprimiendo cualquier atisbo de oscuridad. Y es que como en toda buena pesadilla, el terror, el miedo y la angustia desaparecen con las primeras luces del alba.



5 Otro ejemplo del uso del claroscuro en el interior del palacio del Conde Orlok.

Nosferatu, Alemania. 1922. Duración: 91 minutos. Director: F.W.Murnau. Guión: Henrik Galeen, Música: James Bernard, Hans Erdmann, Carlos U. Garza, Timothy Howard, Richard Marriott, Richard O'Meara, Hans Posegga, Peter Schirmann, Bernardo Uzeda, Bernd Wilden. Productora: Prana-Film GmbH. Reparto: Max Schreck, Alexander Granach, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, GH Schnell, Ruth Landshoff, John Gottowt, Gustav Botz

Nueva York en movimiento

Taxi Driver, 1976, de Martín Scorsese

Iván I. Rincón Borrego



1 La noche de Nueva York desde el taxi de Travis.

Martin Scorsese cuenta en *Taxi Driver* la historia de un inadaptado excombatiente de la guerra de Vietnam llamado Travis Bickle (Robert de Niro), que reside en el Nueva York de 1975. Todo comienza cuando Travis, que sufre un estado de ansiedad e insomnio, decide trabajar como taxista en el turno de noche para matar el tiempo y ganar algo de dinero.

De este modo el protagonista inicia un peregrinaje por las calles de Nueva York, siendo así testigo mudo del submundo degenerado, enfermizo y corrupto que habita la Gran Manzana. Su ruta discurre por el Bronx, Harlem y, sobre todo, Times Square. Zona plagada de burdeles, cines X y todo tipo de locales decadentes en los años setenta que el propio Travis frecuenta. Este hecho no hace más que agravar su frágil estado mental, enfureciéndole gradualmente a medida que avanza la historia y llevándolo a un final paranoico, en extremo violento y brutal.



2 Calles de Nueva York desde el taxi en movimiento.

3 Travis en el taxi.



El guión, escrito por Paul Schrader justo después de haberse divorciado y estando al borde de la depresión tras abandonar su casa, bien podría ser obra del semblante más retorcido de Dashiell Hammet, quien también escribía aislado, rozando la locura y en los peores momentos de su vida. Así mismo su desenlace es equiparable a la violencia desatada en *Cosecha Roja* por Raymond Chandler, adquiriendo con ello fuertes tintes de novela negra.

La de Travis es una historia contada en primera persona. Desde la cápsula que es su taxi, nos muestra una cara desconocida y oscura de Nueva York. De los dibujos de Hugh Ferriss de un Manhattan transformado en una repetición infinita de rascacielos con forma de zigurat recogidos en su libro *Metropolis of Tomorrow* de 1929, en *Taxi Driver* sólo permanece el ambiente sombrío y sucio de las calles a los pies de la ciudad vertical. Martin Scorsese la retrata sin hacer uso de símbolos arquitectónicos tan reconocibles como son el edificio Chrysler, el Empire State Building, el Rockefeller Center ó el Seagram Building, una

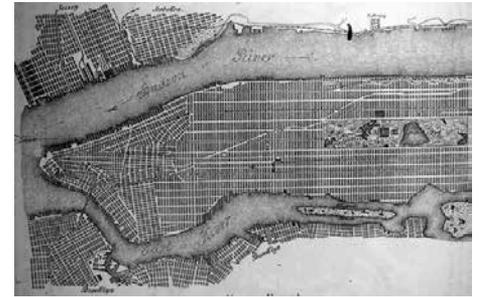
mezcla singular de ejemplos modernos y Art Deco de la tipología edificatoria matriz de esta ciudad: el rascacielos. Paradójicamente, tampoco utiliza puentes emblemáticos como el de Brooklyn, realizado por la familia Roebling, padre e hijo en 1883, que podría entenderse como el escenario perfecto para ver la ciudad desde el coche. El hábitat natural de los miles de taxis que conectan ambas orillas del Hudson.

Sólo, gracias al incesante y monótono callejeo del taxi, nos deja ver, por momentos, un inconfundible discurrir rectilíneo con giros puntuales de 90º, fruto de la red uniforme de calles ortogonales del plan para Nueva York de 1811, que no hace sino pautar geométricamente la relación entre coche y ciudad.

Paradójicamente, las palabras de Louis Sullivan sobre el delirio arquitectónico en que era Nueva York en los años veinte, también vaticinan el ambiente social neoyorkino de los años setenta. Según él: *“Estos edificios, al aumentar en número y en alboroto, hacen a esta ciudad más pobre y más vacía, moral y espiritualmente; la arrastran al fango del materialismo. Esto no es una civilización norteamericana, esto es Gomorra”* ¹.

Y es que, en el fondo, en *Taxi Driver* la ciudad no se elige por su imagen de metrópolis arquitectónica plagada de escenarios únicos y reconocibles, sino más bien por su ambiente corrupto. De hecho, Schrader sólo menciona en el guión original la necesidad de una metrópolis fría y en decadencia².

Así, Nueva York hace el papel de sí misma y para captarla en estado puro Scorsese hace que el taxi no sea remolcado. Las cámaras se montaban directamente sobre el vehículo, con el director y su ayudante de cámara



4 Plan de Nueva York de 1811.

1. Louis Soullivan, citado en William J.R. Curtis, *La Arquitectura Moderna desde 1900*. Hermann Blume, Madrid 1986, pág. 151.

2. Tal y como explica el propio Paul Schrader en el documental de Laurent Bouzereau, *The Making of Taxi Driver*. Columbia Pictures, 1990.



5 Travis observa la prostitución desde su taxi

6 Travis y Wizard hablan en un descanso de su turno de noche.



en el asiento de atrás, además de un técnico de sonido que solía ir en el maletero, y simplemente recorrían la ciudad. Captando la esencia visual de la metrópolis desde la mirada en movimiento del coche.

Desde la velocidad del automóvil Travis capta escenarios de columnas de vapor, callejones sombríos y cegadoras avenidas. La ciudad en movimiento se desmaterializa en formas de humo y luz, como en la obra de William Turner *Lluvia, vapor y velocidad* de 1844, donde las difusas manchas en fuga unidas a un masivo uso del amarillo, equivalente de luz y energía, interpretan la deslumbrante sensación de la visión dinámica.

Pero además, Nueva York es un escenario psicológico para el protagonista. Martin Scorsese recurre a una brillante mezcla de música y continuos movimientos de cámara para retratar este aspecto psicológico de la ciudad. Para ello utiliza una síntesis de ritmos envolventes y dramáticos compuestos por Bernard Herrmann. Éstos unidos al trabajo de fotografía de Michael Chapman hecho de ralentización de imágenes, distorsiones de la perspectiva, iluminación

expresionista y primeros planos, tensan al espectador que ve, impotente, cómo acontece el paulatino deterioro de la mente de Travis, por momentos pausada durante varios segundos frente al vaivén de un vaso de agua gracias al uso magistral del zoom.

Finalmente, la paranoia de Travis le empujará a recrear el apocalipsis de la corrupta sociedad neoyorkina que le rodea. En un intento psicópata de salvar a una joven prostituta de las manos de su chulo, interpretados por Jodie Foster y Harvey Keitel respectivamente, desata una violenta carnicería rodada, junto al resto de los interiores, en un único edificio alquilado por la productora en la calle 80.

El resultado es una crítica feroz a las contradicciones de la sociedad americana del momento; puritana y viciosa, bélica y pacificadora a un tiempo. Paradójicamente, la misma sociedad que engendra la locura de Travis, termina por describirle como un heroico ejemplo a seguir.

Taxi Driver, EE.UU., 1976. Duración: 110 minutos. Director: Martin Scorsese. Guión: Paul Schrader. Fotografía: Michael Chapman. Montaje: Melvin Shapir y Tom Rolf. Música: Bernard Herrmann. Dirección artística: Charles Rosen. Vestuario: Ruth Morley. Productor asociado: Phillip M. Goldfarb. Producción: Julia Phillips y Michael Phillips para Columbia. Reparto: Robert de Niro (Travis Bickle), Cybill Shepherd (Betsy), Peter Boyle (Wizard), Jodie Foster (Iris Steensma), Harvey Keitel ('Sport' Matthew), Leonard Harris (Senador. Charles Palantine), Albert Brooks (Tom).

Realismo poético en la posguerra británica

Together (1956) de Lorenz Manzetti

Nieves Fernández Villalobos



1 Fotograma de *Together*. Lorenza Manzetti, 1956.

Tras la II Guerra Mundial se desarrollaron en Gran Bretaña diversas manifestaciones artísticas que iniciaron una protesta intelectual, social y política, produciendo obras realistas y críticas.

En el cine un grupo de jóvenes pasó a la acción creando el movimiento independiente Free Cinema. A principios de 1956, Lorenza Mazzetti, autora del mediometraje *Together*, junto a otros tres directores, decidieron unir sus fuerzas y proyectar sus películas en un programa conjunto acompañado de un elocuente manifiesto¹.

En principio, podríamos afirmar que el *Free Cinema* se inscribía en la tradición realista del movimiento documentalista británico, fundado por John Grierson en los años 30 y 40. Sin embargo, los inquietos jóvenes trataron de marcar diferencias con la prestigiosa escuela e intentaron omitir su tono propagandista.

1. "Estas películas no se realizaron juntas; tampoco con la idea de ser mostradas juntas. Pero cuando se unen, sentimos que tienen una actitud en común. Implícita en esta actitud está nuestra creencia en la libertad, en la importancia del individuo y en la significación de lo cotidiano. En tanto que cineastas, creemos que ningún film es nunca demasiado personal. La imagen habla. El sonido amplifica y comenta. Poco importan las dimensiones de la pantalla. La perfección no es un objetivo. Una actitud implica un estilo. Un estilo implica una actitud" L. Mazzetti, L. Anderson, K. Reisz y T. Richardson



2 Fotograma de *Together*. Lorenza Manzetti, 1956.

3 Fotograma de *Together*. Lorenza Manzetti, 1956.

4 Fotograma de *Together*. Lorenza Manzetti, 1956.

Humphrey Jennings, será la única influencia, de los nacidos en la escuela de Grierson, que los creadores del *Free Cinema* admitan abiertamente. Mantuvieron su mirada creativa en la aproximación a la realidad y se caracterizaron por hacer, ante todo, un cine de individuos y ambientes concretos.

Un buen ejemplo esto se puede ver en *Together*, donde el paisaje industrial de los muelles del East End londinense toma un papel protagonista. Su lirismo está ligado al lugar y a la manera en que es mostrado: las grises orillas del río, los lentos movimientos de las grúas, las dispersas ruinas de los bombardeos, la ruidosa muchedumbre en el mercado, las torcidas calles empedradas, las altas casas de pisos, la escueta habitación de la pensión, los abarrotados pubs... El

montaje adquiere una gran relevancia con la significativa eliminación de la palabra, ya que los otros protagonistas son dos estibadores sordomudos desarrollando su vida diaria, que no parecen tener otro fin que el de mostrar esos ambientes populares en los que los efectos de la guerra se hacen tan evidentes. El lento ritmo de la película recoge el espíritu de las dos vidas y su entorno, y la banda sonora, con la huella de Jennings, es una mezcla emocionante y evocadora de efectos, música y silencios.

Los personajes secundarios fueron interpretados por gente común del lugar. Tampoco eran profesionales los protagonistas; eran dos amigos de Lorenza, el pintor Michael Andrews y el escultor Eduardo Paolozzi. Éste último, cuando grabó *Together*, estaba ya muy familiarizado con el East End; había conocido sus calles y su gente a través de un buen amigo fotógrafo, Nigel Henderson, quien, al igual que los dos “actores” y Mazzetti, había estudiado en la *Slade School of Arts*.

La mujer de Henderson, Judith, era antropóloga y se ofreció para participar en un proyecto llamado “Discover Your Neighbour”, por lo que en 1945 los Henderson se mudaron a Bethnal Green, el corazón herido del East End; la misma zona que Mazzetti elegiría para realizar su película.

Nigel, compulsivamente, empezó a caminar por el East End fotografiando los fragmentos bombardeados, aunque confiesa haber adquirido ya ese sentimiento de abstracción de las formas de la decadencia urbana antes de la guerra, a través de las imágenes de las ciudades industriales del norte de Inglaterra, publicadas por *Mass Observation*, una asociación fundada en 1937, entre otros, por el propio H. Jennings.



5 Fotograma de *Together*. Lorenza Manzetti, 1956.

6 Fotograma de *Together*. Lorenza Manzetti, 1956.

7 Fotograma de *Together*. Lorenza Manzetti, 1956.

Pero situar a Henderson únicamente en el seno de la tradición británica del “documento social” implicaría una perspectiva parcial. Sus influencias eran muy diversas. En él se aprecian las huellas de Duchamp, Klee, Brassai, Tapies, Burri y Dubuffet, y su cámara estaba siempre atenta a los momentos surrealistas encontrados en la ciudad, así como a las paredes desconchadas y graffitis en muros o puertas esmaltadas.

En cualquier caso, la mayoría de sus fotografías eran escenas sencillas y directas de la vida diaria dirigidas a hombres, mujeres y niños; algunas, muy similares a las tomadas por Mazzetti para su película. A diferencia de la visión más melancólica de ésta, Henderson pretendía mostrar una vida siempre pública y que se renueva cada



día, a pesar de la aparente rutina. La vitalidad de las calles se respira más profundamente en las fotografías dirigidas a los niños, ajenos a la cámara y en pleno juego. Parecen casi fotogramas extraídos de algunas películas del *Free Cinema*, como *The Singing Street* o *One Potato Two Potato*², cuyo único objetivo es mostrar la libertad inconsciente de la infancia a través de los diferentes encuadres y ritmos que imponen los juegos y canciones de comba populares de Edimburgo.

En ambos casos, en las películas del *Free Cinema* y en las fotografías de Henderson, hay implícita una denuncia, pero también un intento de rescatar lo positivo.

En las calles de Bethnal Green, para Nigel, lo que se respiraba era “vida”. Por ello, llevó también, junto a

8 Fotograma de *Together*. Lorenza Manzetti, 1956.

9 Fotograma de *Together*. Lorenza Manzetti, 1956.

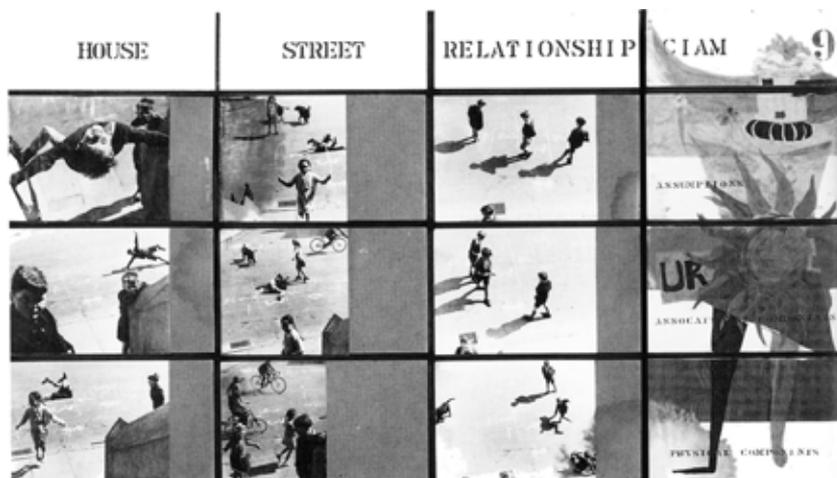
2. *The Singing Street* (N. McIsaac, J.T.R. Ritchie, R. Townsed, 1952); *One Potato Two Potato* (Leslie Daiken, 1957).

10 Fotograma de *Together*. Lorenza Manzetti, 1956.



Paolozzi, a otros amigos a pasear por las calles del East End, entre los que se encontraban Alison y Peter Smithson. Esos paseos ayudaron a estos arquitectos a reconocer el valor de la cohesión social presente en el lugar, y consideraron necesario reformular el planeamiento urbano para que el concepto de *calle* tomara un lugar protagonista. Con ese objetivo, en Julio de 1953, en el IX encuentro del C.I.A.M, celebrado en Aix-en-Provence, los Smithson presentaron las fotografías de Henderson dentro de su “Grille” de “reidentificación urbana”.

Para definir este enfoque común los Smithson escribieron retrospectivamente, en 1990, un artículo titulado “The ‘As Found’ and ‘The Found’”. Era un concepto, de innegable huella surrealista, que les había introducido Henderson, que estaba también presente en esas películas de posguerra, y que suponía valorar lo cotidiano:



“El “Según se encuentra” era una nueva manera de ver lo ordinario, una evidencia de cómo las “cosas” prosaicas podían revitalizar nuestra actividad inventiva. Un enfrentarse y reconocer lo que era en realidad el mundo de posguerra”³.

Together, Reino Unido, 1956. Duración: 52 minutos. Dirección: Lorenza Mazzetti, Denis Horne. Productora: Harlequin Productions Ltd. / British film Institute Experimental Fund. Guión: Denis Horne. Música: Daniele Paris. Fotografía: Hamed Hadari. Reparto: Michael Andrews, Eduardo Paolozzi, Denis Richardson y Cecilia May.



11 Fragmento del CIAM Grille, presentado por los Smithson en el IX congreso (Aix-en-Provence, 1953), utilizando las fotografías de Henderson de los niños jugando en Bethnal Green.

12 Nigel Henderson: “Gillian Alexander skipping. Chisenhale Road”, 1951 (Fotografía tomada desde la puerta de su casa, en Bethnal Greene).

3. SMITHSON, A. & P.: “El Según se encuentra y lo encontrado” en A.A.V.V.: (ROBINS, David (ed.): *El Independent Group: La Posguerra Británica y La Estética de la Abundancia*. IVAM. Valencia, 1990. pg 129

Cine, Arquitectura y agua

El guateque (The party) Blake Edwards. 1968

Daniel Villalobos Alonso



1 Fotograma de *El guateque*. Blake Edwards, 1968. Peter Sellers en el papel del actor Hrundi V. Bakshi paseando junto la piscina de la mansión

Un atolondrado soldado hindú tocando obsesivamente la corneta en una batalla contra tropas inglesas, le sirve a Blake Edwards para dar comienzo a una de sus mejores películas, *El Guateque*, rodada en 1968 para la Warner Bros. Esta escena es, a su vez, el rodaje de una película en la que el patoso actor hindú que sobreactúa inmune a las balas de todo un batallón, es protagonizado por Peter Sellers, actor talismán en la obra del director norteamericano.

La ficción del rodaje se realiza a su vez en un espacio natural desértico, por el que se mueve torpemente este personaje destrozando el escenario antes de filmarle. Como brillante comienzo ofrece un contrapunto de la auténtica historia y escenografía del film, la fiesta del “importante productor de Hollywood” a la que es invitado por error este actor, Hrundi V. Bakshi (Peter Sellers).

Tras los textos de créditos iniciales, el resto del argumento se desarrolla en un espacio arquitectónico que



2 Fotograma de *El guateque*. Blake Edwards, 1968. Vista del estar con la piscina como elemento central del espacio arquitectónico.

recrea el interior de la vivienda moderna del productor, cuyo característica fundamental es la de poseer todo un conjunto de piscinas y estanque llenos de agua, donde se desarrollan los gags del torpe actor que no sabe ni por donde pisa. Tanta escena de piscinas y estanques ideadas con los coguionistas Frank y Tom Waldman complicó la intención primera de rodarla en una casa moderna real, optándose al final por recrear la “casa moderna” construyendo un plató en el estudio de la Metro Goldwyn Mayer.

El tema al que nos lleva la presentación de este film y su escenografía, es la relación entre *la arquitectura y el agua*, cuestión que permite abrir todo un abanico de reflexiones sobre la difícil y necesaria coexistencia del



3 Fotograma de *El guateque*. Blake Edwards, 1968. Recibidor y acceso-pasarela sobre el estanque.

agua y el espacio arquitectónico, y más concretamente el espacio doméstico, *agua y vivienda*; dejando a un lado las arquitecturas cuyo tema es exclusivamente el acuático como baños, piscinas, balnearios o arquitecturas “de borde”.

En el estudio de los tipos arquitectónicos, con los que a mediados del siglo XIX Gottfried Semper explicó el origen de la arquitectura, el agua se convierte en el elemento del cual resguardarse y preservar el fuego en el hogar. Mediante los diques la vivienda se salvaguarda de las inundaciones, con la cubierta y elevando la casa se evita el efecto ruinoso de las lluvias en la vida doméstica. Al tiempo, la dependencia de la vida con el elemento líquido establece una compleja relación entre agua y arquitectura (unión de amor y odio) en la cual el arquitecto siempre debe buscar un equilibrio. Establecemos cuatro grandes niveles de relación entre arquitectura y agua a los pondremos otros tantos grupos de ejemplos: 1. Dominar, 2. Armonizar, 3. Integrar y 4. Convivir.

4 Fotograma de *El guateque*. Blake Edwards, 1968. Vista de la terraza con piscina.



Dominar

El hombre romano logró dominar “domesticar”, el agua en la vivienda por medio del elemento más característico de la casa romana-pompeyana, *el atrium*, y la combinación de sus elementos, *compluvium* e *impluvium* —Vitruvio, libro VI—, canaliza el agua, le acoge, confina y finalmente, almacena. La relación es de dominio, el agua como elemento doméstico da la bienvenida en el estanque de la entrada, del mismo modo en que se muestra como bien de uso, poseído y encerrado en el aljibe. Los restos de las viviendas pompeyanas serían un ejemplo a estudiar en este tipo de relación.

Armonizar

La arquitectura que nace del imperio Otomano, nos ofrece una importante cita de este segundo nivel, en el que el elemento acuático introducido en la vivienda palaciega posee la característica que más aprecia el agua en libertad, el movimiento. Como ejemplo, la arquitectura civil musulmana —La Alhambra, período nazarí— se apropia de su cualidad móvil, minuciosamente encauzada, para “sonorizar” con su murmullo los espacios vivideros. En consecuencia, gracias a la convivencia con el agua



en movimiento, como parte de la arquitectura, y a la vez elemento dominante en la naturaleza, se establece una relación diaria “poetizada” con lo natural.

Integrar

La difícil coexistencia articulada entre arquitectura y lugar, nos ofrecen un campo atemporal en el estudio de la más equilibrada de las relaciones posibles entre arquitectura y agua, donde el elemento actúa como medio de vínculo entre lo natural y lo artificial, arquitectura y lugar. Son ejemplos paradigmáticos de esta relación de integración: La villa de Adriano cerca de Tívoli (s. II d. J.C.), los jardines asociados a casas inglesas como Stourhead obra de H. Hoare hijo y H. Flitcroft, (1741-80), o la casa Kaufmann (*Falling water*) de Frank Lloyd Wright en Bear Run (1936), entre los ejemplos más admirables.



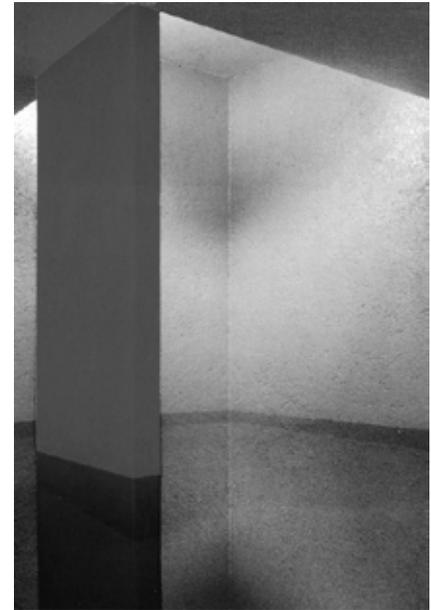
5 Casa del Centenario. Pompeya, (año 79, descubierta en 1879). Vista del atrium desde donde en su impluvium se refleja el peristylum. [Foto y montaje especular: Daniel Villalobos]

6 Patio con fuente de los Leones, Alhambra. Reino nazarí de Granada. (Mediados del s. XIV d.C.)



7 Frank Lloyd Wright: *Casa Kaufmann* («Casa de la Cascada»). Mill Run (Pennsylvania), (1935-1939).

8 Luis Barragán: *Casa Gilardi*. México D.F. (1976). Vista de la piscina tomada desde el comedor.



Convivir

Ya exclusivamente en el siglo XX, la inclusión del elemento como catalizador lúdico en la vivienda ofrece el nivel más fusionado entre agua y arquitectura. El agua se convierte en un medio de juego, acto importante en la vida diaria del hombre doméstico, al aporta la integración entre lo vitalmente necesario y el instinto formal que el hombre desarrolla —F. Schiller, *De la gracia y la dignidad* (1793)— concepto de la acción del “juego” que según diversos autores (I. Kant, C. Lévi-Strauss, G. Bachelard, H. Gadamer o J. Derrida, entre los más relevantes) adquiere significados diferenciados, convirtiéndose en estructura que se enraíza en el pensamiento y la conducta del hombre. Como ejemplos de esta actitud de convivencia de juego en la relación arquitectura doméstica y el agua, citamos tres ejemplos relevantes: la casa Herbert Jacob de Frank Lloyd

Wright (1944), la casa Kauffman de Richard Neutra en Palm Spring (1946) o la casa Gilardi de Luis Barragán en México D. F. (1976).

Esta última relación de convivencia con el agua, es la excusa que utiliza Blake Edwards en *El Guateque*, para enfatizar el carácter de catalizador lúdico que ofrece el elemento acuático en la vida doméstica del hombre.

The Party, EE.UU., 1968. Duración: 99 minutos. Director: Blake Edwards. Guión: Blake Edwards, Tom Waldman, Frank Waldman. Fotografía: Lucien Ballard. Música: Henry Mancini. Productora: Warner Bros. Pictures. Reparto: Peter Sellers, Claudine Longet, Marge Champion, J. Edward Mckinley, Natalia Borisova, Fay McKenzie, Jean Carson, Al Checco, Corinne Cole y Dick Crockett.

Un ardiente homenaje visual al mundo escrito *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut

Nieves Fernández Villalobos



1 El exterior del parque de bomberos en un rojo saturado, con su reconocible icono llameante, el 451 (los grados Fahrenheit a los que arde el papel) y el buzón acusador.

Fahrenheit 451 es el título de una novela distópica escrita por Ray Bradbury en 1953. Su historia fue llevada al cine en 1966 por François Truffaut, director, actor y crítico francés de indudable relevancia. En muchos aspectos la película constituye una excepción en su filmografía y visualmente puede resultar fría y algo artificial en la descomposición de la imagen y sus ralentís. En cualquier caso, Truffaut hace una atractiva adaptación de la novela eliminando algunos elementos como el temible “Sabueso Mecánico”, modificando el final e introduciendo decisivas aportaciones personales: los bomberos adquieren mayor importancia, el metro subterráneo pasa a la superficie, una misma actriz (Julie Christie) protagoniza los dos personajes femeninos principales, etc...

El director introduce a menudo detalles autobiográficos en sus obras y uno de los motivos que le llevaron a realizar



2 El anacrónico coche de bomberos ante "The Little Unities", los edificios brutalistas de Alton West Estates (1954-58), construidos por el L.C.C. en Roehampton, Surrey, al sur de Londres.

3 El interior del edificio, con la simbólica cucaña ascendente, cuyas paredes de hormigón visto son bañadas por una intensa luz roja intermitente.

4 Los deslizantes prismas blancos adosados (en Maidenhead) son una muestra del amplio abanico arquitectónico que caracteriza simbólicamente a los diferentes estilos de vida del film.

5 Guiños continuos al omnipresente Gran Hermano que, no por casualidad aquí, repite la imagen sin rostro del protagonista.

6 El efecto hipnótico del fuego es atrapado en múltiples escenas del film. La cámara, en su ardiente crítica, muestra detenidamente cómo se queman obras diversas, enseñando sus títulos, letras e ilustraciones, y rinde así su homenaje al mundo escrito, tan querido por Truffaut.

1. François Truffaut. Véase http://www.clubcultura.com/clubcine/homenaje_truffaut/filmografia.htm.



esta película fue la atracción que sentía por la literatura. *Fahrenheit 451* es un homenaje al mundo escrito. Habitualmente, en el corazón de todas sus películas se hallan las personas, sus sentimientos, relaciones, pensamientos, etc. y sin embargo, en este film los personajes aparecen desdibujados y la penetración psicológica brilla por su ausencia. Ese protagonismo es aquí concedido a los libros:

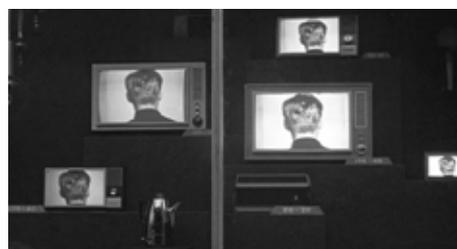
*"Habrá tantas citas en 'Fahrenheit 451' como en los once films de Godard juntos... Sólo hoy me he dado cuenta de que es imposible dejar caer los libros fuera de cuadro en esta película. Debo acompañar su caída hasta el suelo. Los libros son aquí personajes, y cortar su trayecto equivale a dejar fuera de cuadro la cabeza de un actor"*¹.

Truffaut dedica muchos planos a las portadas de novelas ardiendo. Dickens, Shakespeare, Carroll, Cervantes, Kafka,... a pesar de sus diferencias, se convierten en una sola idea: la de la cultura y la aventura reprimidas, quemándose al unísono como brujas en la hoguera².

Todo esto le permitió rememorar la época del cine mudo que añoraba abiertamente. De ahí su ferviente admiración a Hitchcock, al que evoca en la película confiriendo una gran importancia a los aspectos visuales, lo que a su vez se convierte en una fina ironía en un film acerca de la relevancia de las letras. También le cita a través de la música de Bernard Herrmann utilizando una banda sonora penetrante que provoca en el espectador una sensación de misterio, intranquilidad y desasosiego. Emplea asimismo una interesante referencia a Orson Welles, en *The Magnificent Ambersons*, 1942, con los créditos narrados en vez de rotulados sobre imágenes de colores intensos y no poco significativas.

Si la literatura es un elemento fundamental en la película, también lo es el fuego. Truffaut tenía la costumbre de tirar cerillas encendidas en los ceniceros, por ello el fuego es uno de los motivos formales más repetidos en sus películas. En *Fahrenheit 451* el fuego adquiere una dimensión singular por esa ligazón indisoluble con la literatura. Es empleado no solo como elemento sino también como color. Se utilizan matices muy saturados y especialmente el rojo parece teñirlo todo: el coche de bomberos, el parque, el buzón acusador, los múltiples marcos... El fuego, el rojo, se emplea también en varios fundidos.

Fahrenheit 451 está ambientada en el futuro, en un lugar indeterminado. Próxima a otras distopías, como *Un Mundo Feliz* y *1984*, ha de incluirse en el género de ciencia ficción, algo que corrobora la utilización de la iconografía convencional: el monorraíl, la ausencia del mundo escrito, la evocación al Gran Hermano a través de las pantallas murales, la policía voladora, los bomberos que trabajan provocando incendios y ascienden por las cacañas, etc. Pero ese componente futurista es un mero barniz superficial y la



2. Truffaut realizó esta película con la intención de criticar la quema de libros en la Alemania Nazi, así como la censura de libros en Estados Unidos, como resultado de la denominada "caza de brujas" del senador Joseph McCarthy.



7 El efecto hipnótico del fuego es atrapado en múltiples escenas del film. La cámara, en su ardiente crítica, muestra detenidamente cómo se queman obras diversas, enseñando sus títulos, letras e ilustraciones, y rinde así su homenaje al mundo escrito, tan querido por Truffaut.

8 El fuego parece teñirlo todo. Fundidos en rojo se intercalan en la película potenciando su unidad y una evidente coherencia visual y narrativa.



película ostenta de un cierto carácter atemporal. Así, otros elementos conspiran irónicamente para desestabilizar esas referencias: los programas televisivos de la “Gran Familia” son terriblemente lentos y el vehículo de los bomberos, el logotipo, sus uniformes y saludos son más propios de la época nazi que del futuro.

A diferencia de muchas películas de este género, *Fahrenheit 451* es un film claramente deudor de su época. De hecho, uno de los elementos de aspecto más futurista, el monorraíl, corresponde a una línea experimental construida en Francia, cerca de Châteauneuf-sur-Loire.

La eterna dicotomía entre campo y ciudad es usada de un modo simbólico. La arquitectura juega un importante papel en este sentido. No emplea sueños futuristas sino arquitectura real, de su tiempo, perteneciente a diferentes zonas londinenses. Se muestran pequeñas viviendas adosadas, prismas blancos que se deslizan unos respecto a otros; también viviendas unifamiliares aisladas entre zonas verdes con abedules, en Maidenhead, Berkshire, de

diferentes estilos arquitectónicos simbólicamente acordes con sus dueños y estilos de vida: algunas de lenguaje más moderno frente a otras más pintorescas, e incluso viejos vagones de tren reutilizados o pequeñas cabañas, al final de la película, con un evidente mensaje existencialista.

Probablemente la arquitectura más representativa del film son los edificios, mostrados al inicio de la película, conocidos como Alton West Estates (1954-58) en Roehampton, en Surrey. Son unos bloques de viviendas sociales realizados por los arquitectos del London Council Councyl, que constituyen un buen ejemplo del Nuevo Brutalismo de la Gran Bretaña de posguerra, parejo al proyecto de los Smithson de Robin Hood Gardens, de 1972. Alton West Estate es un claro homenaje a La Unidad de Habitación de Le Corbusier, no en vano ha sido denominado por críticos como Reyner Banham "The Little Unities".

Truffaut hace intuir un dato antes de que se produzca. Su estilo es autoreflexivo e incluye toda una serie de guiños, también arquitectónicos, al espectador: *"Un verdadero director no juega con el espectador, sino que confabula con él"*³.

Fahrenheit 451, Reino Unido, 1966. Duración: 113 minutos. Dirección: François Truffaut. Producción: Lewis M. Allen. Producción asociada: Micky Delamar. Guión: François Truffaut, Jean-Louis Richard, David Rudkin y Helen Scout, basado en la novela homónima de Ray Bradbury. Fotografía: Nicholas Roeg. Montaje: Tom Noble. Música: Bernard Herrmann. Dirección artística y vestuario: Syd Cain y Tony Walton. Reparto: Oskar Werner (Montag), Julie Christie (Lynda y

3. Palabras de Jean Gruault en el prólogo de Anne Gilllain. *François Truffaut, le secret perdu*. Hatier, París 1991, pág. ii.

BIBLIOGRAFÍA

Una casa de terror moderna.

Sara Pérez Barreiro.

GOROSTIZA, Jorge, *La imagen supuesta. Arquitectos en el cine*, ed Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1997.

GOROSTIZA, Jorge, "Proyecciones y utopías de la Vanguardia. La arquitectura moderna en el cine fantástico (1920-1950)", en AA. VV. *Paradigmas*, Ed Fundación Telefónica y La Fábrica, Madrid, 2007.

Ciudad y ficción.

Iván I. Rincón Borrego.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luís. "El mundo de Truman. Realidades y ficciones del nuevo urbanismo". *Arquitectura Viva* 63, noviembre-diciembre, 1998.

FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona 1993.

MONTANER, José María. *Las formas del siglo XX*. Gustavo Gili, Barcelona 2002.

El miedo a la sombra.

Sara Pérez Barreiro.

AA.VV., *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*, ed Donostia Kultura. Semana de Cine Fantástico y de terror de San Sebastián, San Sebastián.

Nueva York en movimiento.

Iván I. Rincón Borrego.

BOUZEREAU, Laurent, *The Making of Taxi Driver*, Columbia Pictures, 1990.

CURTIS, William J.R., *La Arquitectura Moderna desde 1900*. Hermann Blume, Madrid 1986.

Realismo poético en la posguerra británica.

Nieves Fernández Villalobos.

DUPIN, Christophe, *Free Cinema*, bfi. British Film Institute, Londres, 2006. (libro/ dvds).

HEREDERO, Carlos Fy MONTERDE, José Enrique (eds.), *Free Cinema. La tradición realista en el cine británico*, Festival Internacional de Cine de Gijón, Ediciones de la Filmoteca, Noviembre, 2001.

WALS, Victoria, Nigel Henderson, *Parallel of Life & Art*, Thames & Hudson, Londres, 2001.

Un ardiente homenaje visual al mundo escrito.

Nieves Fernández Villalobos.

INGRAM, Robert y DUNCAN, Paul, *François Truffaut : Filmografía completa*, Taschen. Colonia, 2004.

LE BERRE, Carole, *François Truffaut en acción*, Akal, Madrid, 2005.

TRUFFAUT, François, *El Placer de la Mirada*, Paidós, Barcelona, 1999.

do_co,mo,mo_ibérico

GIRAC

GRUPO DE INVESTIGACIÓN
DE ARQUITECTURA Y CINE
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



Universidad de Valladolid

Dpto. de Teoría de la Arquitectura
y Proyectos Arquitectónicos