

GIRAC

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



espacios urbanos

ESPCIOS URBANOS

FOTOGRAMA 008

Edición a cargo de
Josefina González Cubero, Sara Pérez Barreiro e Iván Rincón Borrego

ESPACIOS URBANOS

FOTOGRAMA 008

Sara Pérez Barreiro, Alfonso Álvarez Mora, Nieves Fernández Villalobos,
Miguel Angel de la Iglesia Santamaría, Maria Soledad Camino Olea,
Darío Álvarez Álvarez, Iván Rincón Borrego, Jorge González Sáenz,
Daniel Villalobos Alonso, Juan Carlos Annuncio Pastor

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, nisu préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

Espacio urbanos. Fotograma 008 / edición Josefina González Cubero, Sara Pérez Barreiro e Iván Rincón Borrego; (et al.);.- Valladolid: Fundación DOCOMOMO Ibérico. GIRAYC 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:978-84-617-5245-4

1. Espacios Urbanos. Fotograma 008. I. Fundación DOCOMOMO Ibérico. II. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. III. Pérez Barreiro, Sara. IV. Álvarez Mora, Alfonso. V. Fernández Villalobos, Nieves. VI. De la Iglesia Santamaría, Miguel Ángel. VII. Camino Olea, María Soledad. VIII. Álvarez Álvarez, Darío. IX. Rincón Borrego, Iván. X. González Sainz, Jorge. XI. Villalobos Alonso, Daniel. XII. Arnuncio Pastor, Juan Carlos

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: 978-84-617-5245-4

Depósito legal: VA-671-2016

Imprime: Cargraf Impresores

ÍNDICE

Presentación	9
Sara Pérez Barreiro	
<i>"En política la indignación moral no sirve para nada, el peor pecado es el de ser vencido"</i>	11
<i>Las manos sobre la ciudad (Le mani sulla città, 1963)</i> de Francesco Rosi	
Alfonso Álvarez Mora	
Hogar, dulce hogar. Lo explícito y lo sugerido	23
<i>Frenesí (Frenzy, 1971)</i> de Alfred Hitchcock	
Nieves Fernández Villalobos	
Secuencias de una metamorfosis	29
<i>La noche (La Notte, 1961)</i> de Michelangelo Antonioni	
Miguel Angel de la Iglesia Santamaría	
El sueño virgiliano	35
<i>Los Blandings ya tienen casa (Mr Blandings builds his dream house, 1948)</i> de H. C. Potter	
María Soledad Camino Olea	
El castillo tenebroso al final de la calle de casas de colores pastel	41
<i>Eduardo Manostijeras. (Edward Scissorhand, 1990)</i> de Tim Burton	
Darío Álvarez Álvarez	
Arte y Arquitectura del fin del mundo en El día de la Bestia	49
<i>El día de la Bestia (1995)</i> de Alex de la Iglesia	
Iván Rincón Borrego	
La escenografía de la ausencia	63
<i>Dogville (2003)</i> de Lars von Trier	
Jorge González Sainz	

Playtime (1967) de Jacques Tati

69

Daniel Villalobos Alonso

Contrastes

75

La Naranja Mecánica (*A Clockwork Orange*, 1967) de Stanley Kubrick

Juan Carlos Arnuncio Pastor

Presentación

En la industria cinematográfica nada se deja al azar, todas y cada uno de las imágenes que se proyectan en la gran pantalla son diseñadas cuidadosamente, por lo tanto la arquitectura es un elemento de máxima importancia. Cada vez más se buscan localizaciones que dan veracidad al largometraje que acompañan. Lugares, edificios algunos fácilmente reconocibles, otros no tanto debido a la "magia del Cine" pero todos ellos muy interesantes desde el punto de vista arquitectónicos. Estas relaciones que se establecen entre la arquitectura y el cine son una parte fundamental del objeto de trabajo del GIR, grupo de investigación reconocido, Arquitectura y Cine de la Universidad de Valladolid. En este libro se agrupan diversos trabajos de personas pertenecientes a él y otras con intereses comunes en el que el objetivo primordial era el análisis de los espacios urbanos.

Las grandes ciudades europeas se ven reflejadas en algunas de las películas analizadas. La visión particular del director Alex de la Iglesia la encontramos en *El día de la Bestia*, donde un extraño grupo de personajes liderado por un sacerdote recorre la metrópolis visitando los edificios más icónicos como El cine Carrión-Capitol o la Torres Kio. En *Frenesí* podemos encontrar todos los elementos característicos de Londres, sus autobuses rojos, sus taxis, sus típicas cabinas de teléfonos, pero además la película muestra diferentes vistas del barrio del Covent Garden o de los barrios más tradicionales londinenses. Dentro de las fronteras de Reino Unido también está rodada *La Naranja Mecánica*, en este caso es una visión de un Londres mucho más oscuro con personajes deleznable que inquietan al espectador. O como la corrupción urbanística modifica los planes de las grandes ciudades como Nápoles, donde el beneficio privado se impone al de la población de un barrio con grandes carencias. Todo esto se ve recogido en la magnífica película de Francesco Rosi, *Las manos sobre la ciudad*. También en Italia, en este Caso en Milán, Michelangelo Antonioni propone una visión mucho más optimista en *La Noche*. Los grandes edificios como la Torre Pirelli, la Torre Galfa se muestran imponiéndose sobre el antiguo caserío milanés.

Aunque no sólo se analizan escenarios europeos, al otro lado del Atlántico, las ciudades norteamericanas se reflejan según la visión particular del director Tim Burton en *Eduardo Manos Tijeras*. En el típico barrio compuesto por viviendas unifamiliares de alegres colores, con su jardín en la entrada, se erige un castillo tenebroso, es un elemento discordante dentro de la trama urbana. Harry C. Potter muestra las dificultades de construir un edificio, la alegría con

la que un matrimonio afronta este hecho va disminuyendo conforme las complicaciones técnicas aumentan en *Los Blanding ya tienen casa*. Tanto en Europa como en América el Movimiento Moderno posee grandes ejemplos arquitectónicos, pero su aparente frialdad y repetición de elementos son criticados irónicamente de la mano de Jacques Tati en *Playtime*.

Y para finalizar la ausencia de escenario, o solamente trazado con una línea en el suelo es la compleja propuesta de Lars Von Trier para *Dogville*. Los personajes se mueven en un lugar sin paredes, sin elementos que permitan su privacidad, únicamente el plano representado en el suelo es el que califica a cada uno de los espacios.

Ciudades de todas partes del mundo, con mayor o menor grado de intervención cinematográficas que son un reflejo de los lugares donde vive el hombre, sus anhelos y sus sueños.

Sara Pérez Barreiro.

“En política, la indignación moral no sirve para nada; el peor pecado es el de ser vencido”

***Las manos sobre la ciudad (Le mani sulla città)* de Francesco Rosi (1963)**

Alfonso Álvarez Mora



1 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.

Con esta frase, el candidato a la alcaldía de Nápoles, resumía, como si de una autoridad eclesiástica se tratase, el argumento fundamental que, posiblemente, se desea transmitir desde esta obra cinematográfica. Una administración municipal puede gestionar bien su cometido, en concordancia con las leyes que ella misma elabora o cumple por mandato superior, pero ese comportamiento puede estar en contra de la moral, beneficiar a los menos y perjudicar a los más.

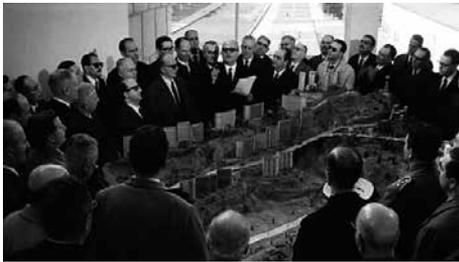
La actualidad de esta película no puede ser más evidente. Han pasado más de cuarenta años y los casos de corrupción municipal, relacionados con la construcción y el urbanismo, no parecen que hayan abandonado sus despachos.

Todo comienza imaginando, en un lugar situado fuera de la ciudad de Nápoles, un proyecto urbanístico que

1



2 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.



3 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.



4 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.

debe procurar su extensión más allá de sus límites urbanos actuales. Algo que podría ser, más menos, normal si no fuera porque quien lo está presentando es un Concejal del Ayuntamiento y, al mismo tiempo, uno de los grandes promotores y constructores de Nápoles, propietario, o candidato a ello, de los terrenos sobre los que pretende llevar a cabo el nuevo desarrollo urbanístico.

¿Cómo se puede hacer algo semejante, se pregunta uno de los que le acompaña, si estamos en una zona que se encuentra “fuera de planeamiento”? Nada más fácil, contesta el constructor y Concejal Nottola: “Llevar la urbanización más allá, previa compra de los terrenos, cambiando los planes municipales”. Y eso sólo se puede hacer si el propietario de dichos terrenos, y futuro constructor del proyecto, es la misma persona que toma la decisión sobre el destino de los mismos. Estas operaciones, les dice Nottola, constituyen el “oro de hoy día”. Sólo se necesita que el municipio lleve las infraestructuras necesarias, agua, luz, gas, transportes...etc., al lugar elegido. Con la financiación tampoco debe haber ningún problema: Fondos especiales concedidos por el Estado para una obra que una ciudad, como Nápoles, necesita urgentemente alegando razones sociales, la sempiterna “cuestión del mezzogiorno”. El Ayuntamiento fuerza las obras públicas necesarias con la ayuda del Estado, y todo ello para beneficio de una empresa privada con “representación municipal”.

Se argumenta, para justificar una acción semejante, que estas operaciones son más beneficiosas, económica y socialmente, que las industrias, ya que éstas traen consigo reivindicaciones, huelgas, conquistas de derechos...etc., lo que se manifiesta en una merma de los beneficios que produce. Con la construcción, sin embargo, todo son beneficios.

Pero, ¿cómo se comienza a elaborar toda esta estrategia urbanística, y, sobre todo, cómo la justifican?. La cuestión no puede ser más fácil. El constructor y dirigente municipal, Sr. Nottola, está empeñado en la edificación de un inmueble en pleno centro de la ciudad. Para ello, ha tenido que demoler el que ocupaba el “solar” sobre el que se edifica la nueva construcción. Unas circunstancias lamentables provocan el derrumbe del edificio anexo, consecuencia de las obras de pilotaje que se están haciendo para cimentar el edificio en construcción. Se producen, como consecuencia de ello, desgracias personales, lo que lleva a límites extremos la indignación de los que habitaban la casa derrumbada y, en general, la de los habitantes del barrio de Santa Andrea. En un momento, durante el derrumbe del edificio, aparece el Concejal y constructor en un coche “mercedes”, se introduce entre los escombros, apareciendo, minutos más tarde, acompañado de otra persona, que se encontraba en el interior de la obra, y del que se presupone que es su hijo, el técnico que la dirige. Toda la trama, por tanto, está presentada.

Pasamos de la calle al Salón de Plenos del Consejo Municipal. Ahora es cuando aparece la otra parte de la historia, la que va a estar protagonizada por la oposición a los proyectos del Concejal Nottola. Se trata de otro Concejal, esta vez un representante de la izquierda política, Sr. De Vita, quien solicita que se discuta, aunque fuera del Orden del Día, a propósito del derrumbe del edificio del barrio de Santa Andrea, de las desgracias personales que se han producido y, sobre todo, de la responsabilidad que en ello tiene el Concejal Nottola. Se argumenta, a favor de Nottola, que todo estaba en orden, que la licencia era legal, que Nottola tiene derecho, como ciudadano, a tener sus propios negocios..etc. En contra se dice que todo puede ser legal, de acuerdo, pero ¿dónde está la responsabilidad moral?. Se denuncia que todo es consecuencia de la especulación que vive la ciudad de Nápoles, y que dicha práctica nociva es responsabilidad de determinados representantes políticos que están sentados en los bancos del Pleno Municipal. Se pide, en este sentido, que se nombre una Comisión para esclarecer las relaciones entre determinadas decisiones municipales y los beneficios que reportan a un representante político. A nadie se le impide ser empresario, todo el que quiere puede serlo, dice el Concejal De Vita, pero no con la complicidad del municipio.

La cuestión, el nudo de la trama, está claramente expuesto. Se trata de un grave problema de especulación inmobiliaria que salta a escena cuando algunas de sus consecuencias más graves se han producido: El derrumbe de una casa en pleno centro de la ciudad, derrumbe que se achaca no tanto a las condiciones físicas de la edificación como a determinadas maneras de proceder por parte de empresarios constructores en connivencia con la oscura actuación de las autoridades municipales. Un concejal, el Dr. Nottola, es objeto de denuncias



5 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.



6 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.



7 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.

en la prensa, en las que se le acusa de ser juez y parte en todas y cada una de las obras que realiza. Mientras estas denuncias les son leídas, por parte de sus colaboradores, el Concejal las escucha atentamente mientras piensa la estrategia a seguir, todo ello en el marco de su despacho desde el que se domina la ciudad, cuya decoración, fotografías y maquetas de sus posesiones inmobiliarias, las ya realizadas y las que están en proyecto, expresan la naturaleza humana del personaje en cuestión. Y todo ello, presidido por el plano de Nápoles, inundando su despacho, colocado justo detrás de su mesa, a sus espaldas, pero emergiendo como el gran protagonista de la estancia directiva. Nottola no tiene más que volverse para observarlo con la estrategia de un experto especulador que no necesita recorrerlo con excesivo detenimiento para recalcar en los lugares elegidos para sus operaciones. En ellos, al poner su dedo, al dirigir su vista, parece como si decretara su condena, la de todos aquellos, gentes de bien, que los habitan, imponiéndoles otras formas de vida, las que exigen sus productos inmobiliarios. El plano de Nápoles es su instrumento de trabajo, su cartografía de batalla, la tabla de ajedrez con la que se enfrenta, con la que tiene todas las de ganar. La escena está dotada de un significado crucial para entender la película. Parece como si se quisiese decir que el protagonista es la ciudad, el maltrato del que está siendo objeto, la forma que va adquiriendo como consecuencia de los “caprichos empresariales” que activa un experto especulador.

La Comisión de Investigación avanza a duras penas. De su trabajo, continuamente entorpecido, se van deduciendo prácticas administrativas que no han hecho más que beneficiar al Concejal constructor. Se constata, por ejemplo, que la licencia de edificación, que afectaba

al edificio contiguo al derrumbado, apenas se resolvió en tres días, cuando lo normal, según expresaba uno de los funcionarios municipales, es que ese tiempo no sea nunca inferior a seis meses. El Concejal De Vita, imaginario representante del Partido Comunista Italiano, pregunta si el edificio en construcción y el derrumbado compartían medianería o cada uno disponía de la suya. La cuestión no era baladí, ya que si la medianera era única tenían que haberse tomado toda una serie de precauciones mientras se estaba construyendo el edificio anexo, mucho más cuando se estaban llevando a cabo operaciones de pilotaje para cimentarlo. Dichas precauciones no se tomaron, ya que ello, se decía, no estaba contemplado en la concesión de la licencia. Si algo anormal sucedía durante la realización de los trabajos tenía que haber sido denunciado por los vecinos. Las consecuencias de una actuación semejante, como fue el derrumbe final del edificio, era un asunto, se concluía, de competencia penal, no municipal. Pero, a pesar de ello, el Concejal De Vita no cesaba de sacar a la luz cuantas contradicciones rodeaban al caso: El permiso de demolición que afectaba a la nueva construcción, denunciaba, se concedió sin tener en cuenta todas estas cuestiones, llevándose a cabo operaciones de pilotaje en un suelo muy conflictivo desde el punto de vista de su estructura geológica, lo que obligaba a la realización previa de estudios especiales y la toma de precauciones, antes de iniciar la nueva construcción, que asegurasen la estabilidad del edificio contiguo.

De entre los Concejales surge una tercera opinión, la de un médico que representaba una opción política de “centro”, aunque coaligada con la derecha más conservadora, que, en cierto modo, comprende la actitud del Concejal del PCI, De Vita. Se trata de un personaje cercano a posiciones “humanistas” condicionadas, en gran medida, por su profesión de médico y Director de uno de los hospitales de Nápoles. Desde esa posición apuesta por una ciudad donde los niños no tengan que pasar miserias, ni contagiarse de las enfermedades que, día a día, trata de poner remedio. Es así cómo intenta explicárselo a De Vita, quien le acompaña mientras pasa revista a la salud de sus enfermos. Es otra visión de la vida, quizá la más importante, que permite reflexionar, si se tiene capacidad para ello, a propósito de las desigualdades que se manifiestan entre los seres humanos. Es, también, una oportunidad que se regala Francesco Rosi para introducir en su narración uno de los aspectos que más han influido en la manera de entender la ciudad y, por tanto, en la forma de abordar alternativas a la misma. Se trata de las posiciones “higienistas” que planteaban un “saneamiento” de la ciudad como práctica ineludible para hacer frente a las enfermedades y malas condiciones de vida que se identificaban con el estado físico de las viviendas. En este sentido, acabar con las viviendas más deterioradas de la ciudad, sobre todo las que se localizan en sus zonas



8 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.



9 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.



10 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.

centrales, entre otras, las que estorban a los proyectos empresariales del Concejal constructor, se considera una práctica necesaria e inaplazable. Y como alternativa a dicho "saneamiento", la construcción de nuevas barriadas, lejos de los focos de infección, que se abran al aire, al sol, que dispongan de "zonas verdes", que proporcionen, en suma, una vida sana a quienes las habitan. Es decir, los mismos argumentos que el Concejal constructor está pregonando del uno al otro extremo de la ciudad.

La preocupación de este Concejal constructor, en este sentido, es seguir construyendo el edificio que ha provocado el derrumbe, ya que, como consecuencia del mismo, lo ha paralizado, por precaución, el propio Ayuntamiento. Sus trabajos, insiste al jefe de su partido, no pueden paralizarse, ya que eso implica una pérdida constante de dinero. Quiere seguir demoliendo edificios, desea desenterrar la miseria que le permita alzar nuevos símbolos del progreso. Pero la Comisión de Investigación se lo está impidiendo. Las demoliciones del barrio de Santa Andrea no pueden detenerse. La primera casa, dice, ha caído sola, pero las siguientes las tiene que demoler él mismo. Es necesario, en este sentido, que se justifiquen los desalojos de los vecinos, única manera de seguir construyendo: Matar para vivir.

Al partido, sin embargo, le preocupa tomar medidas tan drásticas, y más aún en tiempos de elecciones. Se comienza a pensar, de esta manera, en la posibilidad de prescindir del Concejal constructor como miembro electo del mismo. No van a poder con él, pero la estrategia está iniciada. El primer acto lo gana éste, consiguiendo que se declaren en ruina los edificios que rodean al que está construyendo, lo que quiere decir que ya tiene el campo libre para seguir actuando en el centro de la ciudad,

condición indispensable para que su “proyecto periférico” se justifique con más necesidad, ya que esa periferia es el espacio imprescindible que van a ocupar, entre otros, los que son expulsados del centro, destinándose a este último otro tipo de viviendas, de más renta, acordes con la categoría central que las acoge.

Conocida la orden de “declaración de ruina”, los vecinos afectados se organizan para protestar, aunque no todos expresan las mismas ideas al respecto. Se muestra, en esta ocasión, una de las escenas más relevantes de la película: Una manifestación en la calle, la ocupación de un espacio doméstico, esta vez no para recrearse en él, en su condición de espacio de sociabilidad y convivencia, sino como ámbito de la protesta, de la reivindicación, de la lucha. Para unos, alejarse del centro significa acceder a una vivienda mejor, disfrutar de espacios abiertos, más salud para sus hijos; para otros, sin embargo, abandonar su barrio les supone perder su espacio de convivencia, las raíces con las que se identifican, su razón de vivir, el contexto espacial que les permite estar, ya que es allí donde pueden desarrollar su trabajo. Para estos últimos, en efecto, el barrio que habitan no es sólo un espacio residencial, sino su medio de vida.

La demolición de un barrio nos debe hacer reflexionar, en efecto, a propósito de las formas de vida que arrastra y hace desaparecer, no tanto en la hipotética “modernidad” a la que, presumiblemente, da paso. Reflexión que debería ir acompañada de otro pensamiento: ¿Por qué tanto interés, por parte de los promotores comprometidos, en llevar a cabo operaciones de este tipo al mismo tiempo que emprenden operaciones periféricas?. ¿No se están diversificando productos inmobiliarios en consonancia con la, también, diversidad de rentas a las que van destinados?. ¿Qué tiene que ver todo esto con el “saneamiento” de la ciudad, a no ser que estemos hablando de un “saneamiento social”?.

Unos quieren marcharse del barrio, engañados, quizá, por promesas envenenadas; otros, menos modernizados, ven en su desarraigo obligado el camino hacia su muerte; el Concejal constructor, la realización de sus negocios. A todos les ofrecen la promesa de nuevas viviendas, eso sí, en barrios alejados más allá de la ciudad, y una propina de 30.000 liras si dejan de protestar y no se oponen al desahucio. Cuando éste se está produciendo, allí aparece De Vita, el Concejal de los pobres, increpándole algunos de los manifestantes que no hace nada por ellos, por los que son expulsados, y respondiéndole De Vita que esos que están ejerciendo la fuerza son los que el pueblo ha elegido para que los gobiernen, los que están administrando la desposesión de sus casas. ¡Paradojas de la democracia!

También aparece por el barrio el Concejal constructor, pero en lugar de dar la cara observa



11 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.



12 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.



13 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.

el espectáculo del desahucio escondido en el edificio en construcción, esperando la oportunidad de encontrarse con De Vita para explicarle las ventajas de lo nuevo frente a lo viejo. Cuando ésta se produce, le muestra los beneficios y bondades del edificio que está construyendo, los baños, inexistentes en los edificios que piensa derribar, la electricidad, la luz...etc., ¿por qué negarse a vivir en estos nuevos y sanos ambientes?. De Vita no niega estas nuevas oportunidades que se ofrecen al pueblo, pero insiste en que todo eso tiene que hacerse conforme a la ley, acusándole de especulador, de no respetarla, de construir donde quiere y como quiere, no como ordena la ley.

Al final, se consuma el desalojo, triunfa la inmoralidad, el pueblo, una vez más, es derrotado.

La Comisión de investigación, a pesar de la inutilidad de su quehacer, sigue indagando a propósito de las actividades inmobiliarias del Concejal constructor. Las nuevas averiguaciones, que sólo sirven para sacar a la luz contradicciones sociales que son asumidas por la autoridad municipal como "debilidades humanas", como pequeñas e inocentes concesiones fruto de la buena voluntad en el hacer que van a procurar más beneficios, para todos, que desventajas, descubre algo que, para dicha autoridad municipal, es muy natural, aunque para la razón resulte escandaloso: El Ayuntamiento ha vendido a la empresa del Concejal constructor un terreno de titularidad pública y para uso público. Lo que podía, y debía, ser utilizado para equipamientos de todo tipo, escuelas, hospitales, parques...etc., se pone al servicio de una entidad privada, tomándose esta decisión sin ser consultada la Junta Municipal, es decir, por decreto. Nos acercamos, de esta manera, al inicio de la historia, ya que esos terrenos públicos son los que van a ser ocupados

por el complejo residencial que Nottola imagina en aquella conversación, in situ, junto a sus colaboradores. Frente a este nuevo escándalo, el Alcalde sigue argumentado que no hay nada ilegal en ese proceso, que todo se ha hecho siguiendo los caminos oportunos, correctos, que el hecho, o pequeño detalle, que sea una empresa propiedad de un Concejal la beneficiada por dicha venta, no resta legalidad al asunto, ya que dicho Concejal, como persona, puede tener sus propios negocios mientras cumpla sus obligaciones como representante ciudadano.

Pero, el Concejal De Vita es más rotundo, poniendo, una vez más, el dedo en llaga: La cuestión, dice, no es que la operación sea legal y haya recorrido los caminos administrativos correctos. No habrá irregularidad alguna, pero si un inmenso problema moral, ya que se evita que la ciudad tenga sus propios recursos, que sea privada de sus infraestructuras públicas, que se sustraiga al pueblo lo que le pertenece, que se ponga en manos privadas lo que es de la colectividad. Y si esto lo permite la ley, estamos ante a un sistema viciado, profundamente injusto, claramente antidemocrático.

Ante este escándalo, que comienza a recorrer el sentir colectivo de la ciudad, el Ayuntamiento tiene que reaccionar. Ahora es cuando se encuentra verdaderamente incómodo, no tanto por una presunta ilegalidad cometida, ya que la ley le asiste, sino por la opinión pública que pudiera estar formándose al respecto, más aún cuando se vivían tiempos de elecciones. Nottola tiene que dimitir, hay que impedirle que se presente de nuevo como Concejal, lo contrario podría ser contraproducente en un momento semejante. Pero que Nottola desaparezca de la escena política no quiere decir que no continúe interviniendo en decisiones administrativas que le benefician. Se le pide que, de cara a la galería, para que el pueblo compruebe que se han depurado ciertos comportamientos y a determinadas personas, se aparte de la política aunque siga manejándola. Todos verán que el Ayuntamiento ha obrado con responsabilidad, lo que se traducirá en votos, y él seguirá actuando como siempre, sólo que al margen, relativamente hablando, de la política. Ellos, los que salgan elegidos, seguirán tomando las decisiones por él, y el proyecto que tiene entre manos, no le quepa ninguna duda, no dejará de ser suyo.

Así, con palabras casi salidas de un confesionario, se le aconseja a Nottola que se retire, que “salve a la administración” con su pequeño sacrificio, que acepte una insignificante sanción a la que será condenada su empresa, incluso a algún funcionario, para que todo Nápoles vea que se está obrando con honestidad, aunque, entre ellos, esto no es más que una concesión necesaria que no afectaría, para nada, a las actividades futuras del empresario. Pero Nottola es contundente, no dimitirá, seguirá presentándose a las elecciones. El sabe que controla una buena cantidad de votos y que esos votos los necesita el partido. Además, no confía en nadie,



14 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.



15 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.



16 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.

sólo de fría de él.

Y para completarlo todo, para que su imagen, a la que quieren amonestar como se castiga a un niño que ha puesto en mala posición a unos padres justicieros, no se le ocurre otra cosa que castigar a su propio hijo, responsable, por su cargo, de la dirección técnica de la obra, forzándole a que acepte la culpabilidad que le corresponde al padre. Que mañana alga en la prensa, le dice a su abogado, que Nottola ha convencido a su hijo para que se entregue. Y, nada más cometer este delito moral, uno más en su frenética carrera, acude a la iglesia, ordena encender unas velas en una de sus capillas, deposita la propina establecida y, postrado, pero sin rebajarse a hincar sus rodillas, mira atentamente la imagen de la virgen simulando un obscuro y sacrílego rezo.

Otros concejales, como es el caso del humanitario médico, Director del Hospital, se revuelven, por motivos de conciencia, ante la posibilidad de que Nottola siga ejerciendo como representante municipal. No quiere compartir un escaño con una persona que está acusada de un comportamiento moral, al menos, dudoso. Así se lo comunica a su jefe de filas, el que se prevé que ocupará, tras las elecciones, el cargo de alcalde. La escena no puede ser más "religiosa". En realidad se trata de una secuencia burlesca con la que se quiere representar el acto de una confesión. Es estremecedor el sentido práctico del "sacerdote", mostrando éste una escandalosa carencia de escrúpulos al defender la presencia de Nottola en el nuevo consistorio. La cuestión, le dice el futuro alcalde, no hay que plantearla en términos morales sino en términos políticos. Pero, ¿y la opinión pública?, le contesta el medico?, "nosotros hacemos la opinión pública", apostilla la autoridad. Y es, ahora, cuando esa autoridad pronuncia

la frase que encabeza este trabajo: *“En política, la indignación moral no sirve para nadael peor pecado es el de ser vencido”*.

Se celebran las elecciones, necesitándose toda una serie de rocambolescas coaliciones para que se forme un Consistorio que asegure la inmoralidad ya establecida. Pero, aún así, el partido de Nottola se niega a que éste sea nombrado Asesor, amenazando al nuevo alcalde que no cuenten con su voto. “¿Qué quieren, le contesta, que no tengamos ayuntamiento constituido, que se celebren nuevas elecciones, que, mientras tanto, venga un delegado de Roma para que se haga cargo de esta administración, que no tengamos fondos especiales, que la ciudad se paralice?. Y, ¿quién será el responsable de todo esto, yo, que estoy haciendo todo lo posible por constituir la Junta Municipal, o usted que no piensa apoyar el nombramiento de los asesores que propongo, entre otros a Nottola?. La ciudad le culpará a usted, no a mí. Esto, continua, no conviene a nadie, dé su ejemplo a la ciudad que ha sufrido tanto”.

Tras la confesión, el arrepentimiento. Comprendido lo que se puede perder, se antepone el sentido práctico a la moral, a la mala conciencia. Y nada mejor, para escenificar la penitencia impuesta, que un abrazo mafioso. Nottola y su jefe de partido se funden como dos almas que han renunciado a sus rencillas personales en favor de sus negocios. Religión, mafia e inmoralidad se reencuentran como único recurso que asegura lo establecido, que perpetúa el poder de los que luchan contra el progreso, de los que se sirven de la mayoría para realizar sus propios intereses. Y todo ello, desde la administración municipal, desde una institución pública.

Y así lo pregona, una vez más, el Concejal De Vita, pidiendo la palabra para ser escuchado por el pleno, una vez que el alcalde elegido asegura, en su discurso de presentación, que su objetivo primordial, para esta legislatura que comienza, es hacer una buena administración, legislar para todos, sobre todo para la ciudad, presentándose, por tanto, como una acción de gobierno por encima de intereses políticos, apostando por lo administrativo y la buena gestión.

Ante ello, De Vita denuncia que la elección del nuevo alcalde no hay que entenderla, aunque él lo haya presentado así, como una “elección administrativa” sino como una “elección política”, cargada, por tanto de intereses, comprometida con la corrupción y la inmoralidad, al permitir que se sigan sentados en los escaños del Consistorio personas que han sido acusadas de prácticas inmobiliarias dudosas. La elección de los nuevos asesores, entre ellos Nottola, fruto de coaliciones políticas, de acuerdos preestablecidos, muestra que la “buena administración”, de la que hace gala el nuevo alcalde, no es más que la cortina de humo que oculta posiciones políticas pactadas que garanticen la corrupción y justifiquen la venta de terrenos públicos a un empresa dirigida por un Asesor Municipal. Solicita, en este sentido, que,



17 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.



18 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.



19 Fotograma de *Las manos sobre la ciudad*. Francesco Rosi, 1963.

siendo esta cuestión de suprema importancia, se discuta y sea considerada parte del Orden del día. Se somete a votación y, naturalmente, es rachada por la mayoría del pleno municipal. Las leyes, una vez más, dan la espalda al pueblo.

Pero este Pueblo, termina diciendo De Vita, acabará un día con la inmoralidad y la corrupción, porque ya está aprendiendo quienes les gobierna, ya se está preparando para, por medios democráticos, apartar del poder a quienes lo utilizan para satisfacer sus propios intereses. La película termina con la colocación de la primera piedra del complejo residencial que, sobre terrenos públicos destinados, en principio, a satisfacer necesidades colectivas, va a construir el Concejal Nottola. Allí se reúnen la máxima autoridad municipal, representantes del Gobierno Central, las fuerzas vivas de la ciudad, actuando como maestro de ceremonias la jerarquía eclesiástica quien, con su bendición, cierra, un vez más, un capítulo de la historia, una rendición ante los ojos de Dios, una derrota de la razón, confirmando el desgarrar poético de José Martí cuando expresaba aquello de que “.....la esclavitud de los hombres es la gran pena del mundo”.

Le mani sulla città, Italia, 1963. Duración: 105 minutos. Dirección: Francesco Rosi. Guión: Francesco Rosi, Raffaele La Capria, Enzo Provenzale. Fotografía: Gianni Di Venanzo. Música: Piero Piccioni. Reparto: Rod Steiger, Salvo Randone, Guido Alberti, Marcello Cannavale, Angelo D'Alessandro, Carlo Fermariello, Dante Di Pinto, Alberto Conocchia, Terenzio Cordova.

Hogar, dulce hogar. Lo explícito y lo sugerido *Frenesí* (*Frenzy*, 1972) de Alfred Hitchcock

Nieves Fernández Villalobos



1 Acompañando los títulos de crédito, un helicóptero vuela casi rozando la superficie del Támesis y se va acercando al simbólico Puente de la Torre de Londres en el preciso instante en el que éste se eleva, y simula volar bajo él empleando un teleobjetivo. Hitchcock sitúa así al espectador, desde el comienzo del film

Frenesí supuso para Alfred Hitchcock el retorno triunfal a su Inglaterra natal tras una ausencia de más de veinte años. En ella, por primera vez, renunció a sus sofisticadas heroínas rubias para recurrir a mujeres de la vida cotidiana. Los actores aportaban así cierto realismo a la obra. En cualquier caso, *Frenesí* es una película típica de Hitchcock. Surge de la combinación de dos tipos de sus películas: aquellas en las que nos invita a seguir el itinerario de un asesino, en este caso un maniaco sexual que estrangula mujeres con una corbata, y aquellas otras en las que describe los tormentos de un hombre injustamente acusado que huye incriminándose aun más.

Como es habitual, Hitchcock se confabula con el público. En sus películas encontramos siempre guiños al espectador; algunos de los cuales prueban su indudable genio publicitario, como sus famosos cameos. Aquí aparece discretamente con su bombín, en dos secuencias al inicio



2 Imagen del trailer promocional de *Frenesí* con el irónico Hitchcock ante el Mercado de Covent Garden.

3 Fotograma que muestra Covent Garden, el escenario urbano principal en el que transcurre el film.



de la película, unido al grupo de gente que descubre el primer cadáver. Pero esas repentinas apariciones no son los únicos juegos que el director plantea. El *Mac Guffin hitchcockiano*¹ está presente también en *Frenesí*. El director consigue trastocar el dilema moral del espectador haciendo que éste sufra una identificación sucesiva a lo largo del film con distintos personajes: primero con el falso culpable, después con la angustiada víctima y finalmente con el propio asesino.

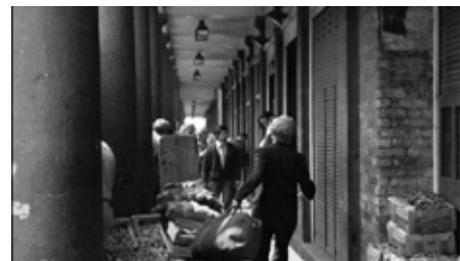
La ironía de Sir Alfred resplandece en el propio trailer promocional del film. Su humor perverso se instala en el núcleo mismo del relato y acompaña a algunos personajes. Hitchcock investigó la figura del asesino en serie, que en 1971 apenas se había tratado en el cine, y acierta dándole un toque de humor. También se sirve de un personaje secundario, la mujer del detective, para trasladar al espectador sus observaciones en clave sarcástica. La cocinera sofisticada prepara a su marido elaboradísimos platos mientras él trata de reconstruir

1. Hitchcock: “El *Mac Guffin* es un rodeo, un truco, una complicidad, lo que se llama un “gimmick”, en François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, 1983. Alianza Editorial, Madrid 2005, pág. 127.

toda la trama deductiva. Así, a la vez, logra que la comida esté muy presente en la película: desde las uvas regaladas con las que el protagonista se ensaña, hasta los numerosos ataques contra “la nouvelle cuisine” y defensa absoluta del completo desayuno inglés. Estas escenas aparentemente triviales son, en realidad, esclarecedoras. No por casualidad la película fue así definida por Truffaut: “*Frenesí, con su aspecto totalmente británico, se manifestó efectivamente como un pastel hecho en casa por un gastrónomo septuagenario convertido en el “young boy director” de sus comienzos*”².

Ese calificativo de *joven director* responde al empleo de una valiente narrativa visual de minuciosa complejidad. Sus escenarios, repletos de sutilezas, marcan el transcurso de la acción. Son lugares delimitados, fácilmente abarcables. Hitchcock sabe que son precisamente en esos ambientes reconocibles donde puede surgir “*la revelación de lo siniestro*”³. Así es como estimula mentalmente al espectador y lo hace su cómplice. Lo sitúa desde la primera escena, que acompaña a los títulos de crédito, en la que un helicóptero vuela casi rozando la superficie del Támesis y se va acercando al Puente de la Torre de Londres en el preciso instante en el que éste se eleva, algo que siempre había querido introducir en algún film⁴.

Es una película muy londinense. En las calles se dejan ver los inconfundibles autobuses rojos de dos pisos, los elegantes taxis negros y las famosas cabinas de teléfonos. Pero, fundamentalmente, Hitchcock nos muestra *el alma de la ciudad*, llevándonos de un lado a otro de su amado Londres: por Oxford Street, por el Hotel Coburg (Hilton Hyde Park Hotel), y muy especialmente por el barrio del Covent Garden (el entonces mercado de frutas, verduras



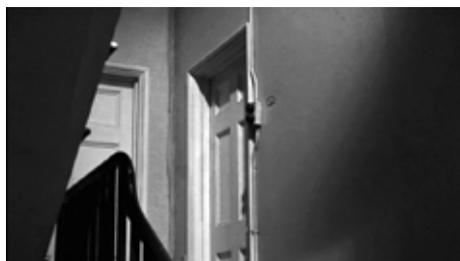
4 Vista del Covent Garden.

5 Trabajadores del Covent Garden.

2. François Truffaut. *Op.cit.*, pág. 325.

3. Manuel García Roig y Carlos Martí Arís, “Alfred Hitchcock o la seducción de lo siniestro”, *La Arquitectura del Cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2008, pág. 51.

4. Hitchcock: “¿No se les ha ocurrido nunca pensar lo intrasante que podría ser una película que tratara, por ejemplo, del operario del puente de la Torre de Londres que hace subir y bajar el puente?”, en Sydney Gottlieb (ed.), *Hitchcock por Hitchcock*, Plot, Madrid 1995, pág. 167..



6 Plano picado que acentúa la opresión del falso culpable injustamente encarcelado.

7 La puerta se cierra ante el espectador, pero una vez más sabe lo que va a acontecer en el interior. La elipsis es tremendamente eficaz porque Hitchcock ha mostrado anteriormente un asesinato y violación con una extrema crudeza, poco habitual en él. A partir de aquí, en lo que él denominaba "el adiós a Babs", la cámara toma vida propia y desciende por la escalera estrecha hasta la calle.

8 Valiente elipsis desarrollada mediante un extenso plano fijo en rotundo silencio ante la puerta de la Agencia Matrimonial, en la Calle Oxford, en el momento en que la secretaria encuentra el cadáver de Mrs Blaney.



y flores), como un homenaje a las callejuelas intrincadas, pubs y cafés, que tan bien conocía. Su padre había sido propietario de una cadena de tiendas y él había crecido en ese mundo.

En ésta, su penúltima película, Hitchcock trabajó con todas sus armas y fue capaz de compaginar el uso del montaje y los planos secuencia para aportar una gran carga de creatividad y suspense hasta el final. Combina de forma maestra los planos más explícitos con las elipsis más eficaces. En todo caso, los movimientos de cámara son fundamentales.

En la violación y asesinato de la Sra Blaney, de una crudeza insólita en el director, consigue evocar el verdadero horror empleando abundantes primeros planos y secuencias breves e intensas.

En otras, en cambio, no teme mantener un plano fijo. Tras el terrible asesinato mostrado, la cámara sigue a la secretaria por la calle y, una vez que se introduce en el

portal, se detiene durante unos largos treinta segundos sin sonido. El silencio absoluto es roto por los tacones de dos mujeres que se acercan por la calle y un agudo grito de la secretaria. Aunque fuera de campo, asistimos a su descubrimiento del cadáver.

Algo similar ocurre en el siguiente asesinato. Un *travelling* recorre el vestíbulo y la escalera acompañando a Babs y Rusk hasta la casa de éste. Mientras pronuncia la frase anteriormente escuchada “¿Sabes que eres mi tipo de mujer?”, la cámara se detiene ante la puerta, que se cierra dejando fuera al espectador. Comienza entonces lo que Hitchcock denomina “el adiós a Babs”. La cámara toma vida propia. Retrocede y desciende lentamente por la escalera estrecha y tortuosa, construida en los Pinewood Studios, hasta llegar al portal y salir a la calle. Un sencillo truco cinematográfico resuelve la transición entre ambos lugares y la secuencia parece ininterrumpida.

Hitchcock no deja nada al azar y nos cuenta la historia de forma magistral, sin agujeros ni redundancias, con un ritmo constante y una infinita variedad de recursos fílmicos de eficacia demoledora. Esta manera de construir el film pone de manifiesto su capacidad magistral para empapar la imagen cinematográfica de una experiencia perceptiva del espacio arquitectónico.

Frenzy, Reino Unido, 1972. Duración: 115 minutos. Dirección: Alfred Hitchcock. Guión: Anthony Shafer, según la novela de Arthur La Bern *Good Bye Picadilly, Farewell Leicester Square*. Fotografía: Gil Taylor. Música: Ron Goodwin. Efectos especiales: Albert Whitlock. Decorados: Sydney Can y Robert Laing. Vestuario: Dulcie Midwinter. Producción: Bill Hill y Alfred Hitchcock para la Universal Picture. Reparto: John Fich (Richard Blaney), Alec McCowen (el inspector Oxford), Barry Foster (Bob Rusk), Barbara Leigh-Hunt (Brenda Blaney), Bernard Cribbins (Forsythe), Anna Massey (Barbare Milligan “Babs”), Vivien Merchant (Mrs. Oxford), Billie Whitelaw (Hetty Potter), Jean Marsh (la secretaria de Brenda), Madge Ryan (Mrs. Davidson), George Tovey (Mr. Salt), John Boxer (sir George), Noel Jonson y Gerald Sim (dos clientes del bar), June Ellis (barman) y Bunne May (el barman).

Secuencias de una metamorfosis

La noche (*La notte*, 1961) de Michelangelo Antonioni

Miguel Angel de la Iglesia Santamaría



1 Milán en construcción se observa a través del reflejo sobre la fachada de la Torre Pirelli.

Un amenazante rascacielos, casi cortante, sobre la Milán decimonónica, da inicio a *La noche* (*La notte*, 1961), una de las películas más conocidas de Michelangelo Antonioni que junto con *La aventura* (*L'avventura*, 1960) y *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962) constituyen la denominada "trilogía esistenziale" o "dell'incomunicabilità" que dio fama al realizador italiano, consagrado con el premio del Festival de Berlín del mismo año, entre otros muchos.

Dicho edificio (Torre Pirelli de Gio Ponti y Pier Luigi Nervi), terminado en el año anterior al rodaje del film, sirve como fondo para los créditos iniciales. Descendiendo por la barquilla del limpiacristales de la torre, Antonioni nos muestra una ciudad que no es más que el reflejo de los sentimientos que perturban a la protagonista de la cinta. Una ciudad en transformación, donde la arquitectura moderna irrumpe optimista sobre los viejos barrios, eliminado todo resto de un pasado, depósito de unos



2 La Casa Albergo (1946-51) de Luigi Moretti impone su rotunda presencia a la ciudad y al personaje.

3 Detalle de la Casa Albergo.

4 Torre Pirelli (1956-60) de Gio Ponti y Pier Luigi Nervi.

valores perdidos. La ciudad en construcción se observa a través del reflejo sobre la fachada del edificio como si no se atreviera a mirarla directamente, mientras que la ciudad existente, aquella que acompaña a la Estación Central, edificio denostado los arquitectos modernos, es mirada sin artificios mientras se desciende hacia el plano de la calle arbolada.

Tommaso, un amigo moribundo, encuentra desilusionante acabar sus días en un hospital moderno, *“todo aquello que odiaba en decoración”*, donde los ascensores hablan y se ven volar los helicópteros, signos de la nueva sociedad industrial italiana. Su muerte produce en Lidia el descubrimiento del fin de su relación con su marido Giovanni, un novelista de reciente éxito, que presenta su última novela en el centro de un Milán congestionado por el tráfico y donde los nuevos edificios van engullendo arquitecturas anteriores, como ocurre en el Corso Europa, con las dos piezas de oficinas diseñadas

por L. Caccia Dominioni (1953-59) que emparedan un pequeño resto del antiguo caserío milanés.

Escapando de la presentación, Lidia deambula por distintas partes de la ciudad en transformación, donde aún perviven edificios condenados a desaparecer y en donde lloran los niños como si percibieran el triste final que les espera. En su recorrido vemos la Torre Galfa (1956-59) de Melchiorre Bega sobre los edificios medievalizantes del centro de Milán, el edificio de oficinas Palazzo Montecatini (1938) de Gio Ponti o la Casa Albergo (1946-51) de Luigi Moretti que irrumpe al fondo de una perspectiva urbana convencional y acaba aplastando al personaje con sus gigantescas formas abstractas.

Mientras tanto Giovanni la espera en casa, un edificio de viviendas moderno de un barrio moderno con lujosos portales acristalados y terrazas en las que conversar con el vecino de rellano y que resulta cómodo al escritor y agobiante a Lidia.

Como si encontrara un pequeño resquicio al que asirse Lidia telefona a su marido desde la Iglesia de San Giovanni, el lugar donde se conocieron, cuando Giovanni llega al barrio se la encuentra frente a un edificio en ruinas que no comprende como aún existe, así como tampoco entiende la transformación que la cercana muerte de su amigo ha producido en su esposa.

Invitados a la fiesta de un rico industrial, el ingeniero Gherardini, ambos se van alineando en posiciones extremas, Giovanni despierta la atención de los invitados, mientras que Lidia recorre la casa que representa la forma de vida de la rica burguesía intelectual italiana. La villa, cuyo arquitecto es Luigi Vietti, responde a los esquemas que Albini o el propio Ponti habían puesto de moda, en donde se integran elementos propios de la modernidad,



5 Valentina al final de la escalera de la villa Gherardini de Luigi Vietti.

6 Corso Europa de Milán con los dos edificios de oficinas (1953-59) diseñados por Luigi Caccia Dominioni flanqueando un pequeño resto del antiguo caserío.



transparencia, abstracción, con objetos de una tradición recuperada, pavimentos en damero, frescos sobre las paredes, antigüedades, etc. Al final de una escalera con un pequeño jardín conceptual como fondo se encuentra Valentina, la hija del empresario, se cruzan las miradas, como si supieran que se están dando el relevo. La joven Gheradini, cómoda en la nueva arquitectura con la que juega, provoca una fuerte atracción en Giovanni al que su padre acaba de hacer una oferta para incorporarse al grupo industrial como editor de una revista, lo que le permitirá ser independiente, frente a Lidia que recibe la noticia de la muerte de Tommaso, siempre enamorado de ella y que desestimó por el autocomplaciente Giovanni.

Al mismo tiempo que la ciudad se llena de nuevas arquitecturas, eliminando inexorablemente todo resto de un pasado reciente, en aras de una nueva economía y una nueva sociedad, Lidia descubre que su vida pertenece al pasado representado por su amigo Tommaso, al que tanto

le molestaban los signos del progreso. Su marido, sin embargo, se encuentra ante una nueva vida representada por Valentina, la incorporación al mundo empresarial y, cómo no, por la nueva arquitectura en la que Antonioni le sitúa con desenvoltura. Lidia, sin rencor, sin celos, descubre que ya no le ama y prefiere quedarse apegada a un amor que ha desaparecido, representado en el film por una ciudad que desaparecerá.

La notte, Italia , 1961. Duración: 120 minutos. Director: Michelangelo Antonioni. Guión: M. Antonioni, E. Flaiano, T. Guerra. Fotografía: Gianni di Venanzo. Montaje: Eraldo da Roma. Música: Giorgio Gaslini. Diseños: Vestuario: Maquillaje: Diseño de Producción: Producción: Emanuele Cassuto. Reparto: Marcello Mastroianni (Giovanni Pontano), Jeanne Moreau (Lidia Pontano), Monica Vitti (Valentina Gherardini), Bernhard Wicki (Tommaso Garani), Maria-Pia Luzi (paciente), Rosy Mazza-Curati (Rosy), Guido A. Marsan (Fanti), Gitt Magrini (Señora Gherardini), Giorgio Negro (Roberto), Roberta Speroni (Beatrice) y Ugo Fortunati (Cesarino).

El sueño virgiliano

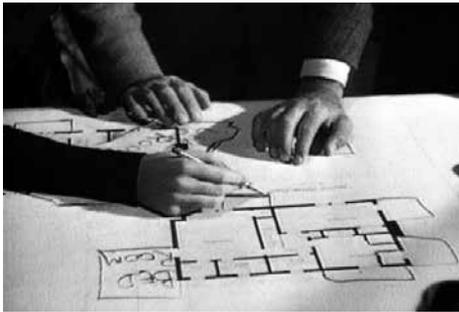
Los Blanding ya tienen casa (Mr. Blanding builds his dream house, 1949) de Harry C. Potter

María Soledad Camino Olea



1 Fotograma de *Los Blanding ya tienen casa*. Harry C. Potter, 1949.

Cuando los Blanding deciden que quieren tener su propia casa no saben las vicisitudes por las que iban a tener que pasar y como se endeudarían hasta conseguir “la casa soñada por el señor Blanding”. Este es el argumento de la película, que arranca con una crítica al agobio que provocan las grandes ciudades, reflejado con las oscuras imágenes de los rascacielos vistos desde el suelo y las aglomeraciones en el metro, donde la vida familiar se desarrolla en un pequeño “apartamento” que el publicista Jim, el señor Blanding (Cary Grant), califica de “caja de zapatos con cuatro habitaciones”. Sigue, con el protagonista queriendo ir a vivir al campo para salir de este estilo de vida y tener su propio hogar, idea que le viene a la mente cuando ve en el periódico un anuncio de una casa en venta en Connecticut, para acabar con la construcción de una vivienda a la medida de la familia.



2 Fotograma de *Los Blanding ya tienen casa*. Harry C. Potter, 1949.

3 Fotograma de *Los Blanding ya tienen casa*. Harry C. Potter, 1949.

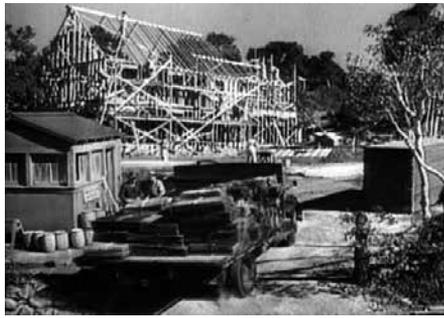
La relación entre la arquitectura y el cine es muy intensa y muchos directores suelen escoger cuidadosamente para escenarios de sus películas edificios, calles o ciudades, importantes por sus características arquitectónicas o simbólicas, de manera que estos formen parte de la película; otros escogen ángulos de visión no habituales y presentan perspectivas insospechadas de los edificios, dando a los ambientes una carga expresiva, adecuada a la película, pero de la que estaban desprovistos los edificios. En ambos casos, el cine está dándonos la posibilidad de ver parte de la historia de la arquitectura en directo. En esta película, basada en una novela de Eric Hodgkin y escrita para la pantalla por Norman Panama y Melvin Frank, a la que podríamos calificar de comedia amable con final feliz, se registra el New York de hace sesenta años, los rascacielos de Manhattan, los edificios de ladrillo de viviendas, junto con el proceso de diseño y construcción de una vivienda unifamiliar. En la película se han escogido las situaciones hilarantes relativas a este proceso y exagerado aquellas otras que no lo son tanto para hacernos reír o, al menos, sonreír.

La casa del anuncio, que ve Mr. Blanding, es de madera, toda de madera hasta las latas del tejado, y aunque sus paredes están desplomadas, se cae el tejado, los Blanding la compran pensando que se puede rehabilitar. Después de oír a varios técnicos, hasta convencerse de que la casa está en ruinas, deciden demolerla y levantar una nueva y aparece el arquitecto en la película, Mr. Henry L. Simms, quién enseña en su estudio los primeros bocetos a los Blanding. Estos bocetos que responden al programa y presupuesto que habían dado, no les gustan y deciden que saben diseñar una vivienda, cogen el lápiz y empiezan a añadir habitaciones, ampliar locales, y cuando han

destrozado los bocetos y es totalmente imposible construir lo que han dibujado, miran hacia el arquitecto y le dicen: es esto lo que queríamos, y parece que piensan: con lo fácil que era y no lo has sabido hacer. Y el arquitecto empieza a dar razones de diseño: la planta de arriba tiene dos veces la superficie de la planta de abajo, de construcción o de presupuesto para indicarles que es imposible lo que quieren y, después de volver a ajustar el presupuesto, les indica que cree que ha captado sus ideas y que les llamará cuando tenga otros bocetos. La segunda vez, la casa es mucho mas grande, pero evidentemente el presupuesto ha subido proporcionalmente y están a punto de desistir, hasta que ven una perspectiva y deciden que es su casa y que la quieren.

Y empieza la construcción de la vivienda y a sucederse las situaciones mas o menos exageradas como: que los Blanding y el abogado amigo de la familia Bill Cole (Melvyn Douglas) deambulen entre las máquinas, muchas máquinas y enormes para tratarse de una vivienda, como si estuvieran en las calles de New York, sin tener ningún cuidado; la inundación del sótano al encontrar un manantial al hacer la excavación; la actitud del propietario que contesta sin saber lo que dice cuando le preguntan sobre cómo hacen los dinteles de la planta alta, y tras la contestación, empiezan a llover tablas, la equivocación que hace que llegue a la obra las ventanas de otra, o cuando Muriel, la señora Blanding (Myrna Loy), le indica al pintor el color exacto que quiere en cada habitación, con telas e hilos, y este resume: amarillo, verde, azul.

Las escenas de la construcción del edificio nos permite ver la utilización de la madera, en los encofrados para el hormigón de la cimentación y el sótano, iguales a los



4 Fotograma de *Los Blanding ya tienen casa*. Harry C. Potter, 1949.

5 Fotograma de *Los Blanding ya tienen casa*. Harry C. Potter, 1949.

6 Fotograma de *Los Blanding ya tienen casa*. Harry C. Potter, 1949.

que aquí se empleaban, y en el esqueleto del edificio con el “balloon frame”, un sistema constructivo que no empleamos y que es propiamente norteamericano. Este sistema se caracteriza por un esqueleto de madera formado por listones delgados de dimensiones normalizadas, colocados a distancias modulares, y unidos por clavos. En cambio, nuestras estructuras de madera son de escuadrías, cuadradas o rectangulares, dimensionadas según el trabajo de cada elemento, por lo que existe una jerarquía entre elementos y las piezas de madera están ensambladas.

Esta técnica del “balloon frame” fue inventada, posiblemente, por George Washington Show (1797-1870)¹ que, a partir de 1933, desempeñó diversos cargos técnicos en la administración de Chicago, ejerciendo al mismo tiempo como empresario y comerciante en madera. Al estar formada la estructura por elementos iguales permite la producción industrial de la madera, abaratar costes y posibilita la estandarización de la obra. Por otro lado, sustituir los difíciles y laboriosos ensambles en madera por fijaciones con clavos hace que la obra se construya más rápidamente y que no sea necesario una mano de obra cualificada. Este entramado se reviste

1. GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición* (1941). Dossat, Madrid 1982, págs. 364-68.

posteriormente por ambas caras, por el exterior con madera y por el interior con placas de yeso laminado.

Estas escenas de la construcción del edificio con “ballon frame” figuran en bastantes películas, pero en este caso, los paseos de los protagonistas por la obra nos permite tener una mejor información constructiva que está complementada por algunas de las explicaciones que nos da el arquitecto.

La película concluye cuando se acaba de construir la vivienda con la familia felizmente instalada en su Arcadia.

Mr. Blandings builds his dream house, EE.UU., 1948. Duración: 94 minutos. Director: H. C. Potter. Guión: Norman Panama, Melvin Frank, basado en una novela de Eric Hodgins. Fotografía: James Wong Howe. Música: Leigh Harline. Productora: RKO Radio Pictures. Reparto: Cary Grant, Myrna Loy, Melvyn Douglas, Reginald Denny, Sharyn Moffett, Connie Marshall, Jason Robards Sr., Louise Beavers, Ian Wolfe, Harry Shannon, Tito Vuolo, Nestor Paiva, Lurene Tuttle, Lex Barker y Emory Parnell.

El castillo tenebroso al final de la calle de colores pastel *Eduardo Manostijeras (Edward Scissorhands, 1990)* de Tim Burton

Darío Álvarez Álvarez



1 El castillo reflejado en el espejo retrovisor del automóvil de Peg Bloggs.

Confieso mi debilidad por Tim Burton. En un tiempo en el que el cine tiene ya poco de aquel espíritu de invención y de entretenimiento que lo alimentó en la época de los pioneros de este arte, como Méliès o Chaplin, me seduce su capacidad de inventar lugares, personajes y acontecimientos. Burton inventa como un mago, o como un niño, que viene a ser lo mismo, un niño de mirada perversa (el *Vincent* de su corto de 1982, mitad Tim Burton y mitad Vincent Price, su actor fetiche) que nos engaña con sus historias, enredándonos en ellas, haciéndonos cómplices de su mundo, al que nos permite asomarnos brevemente a través de la pantalla durante el tiempo justo que dura la película, para dejarnos atrapados para siempre en él después de que el proyector se apaga y sala se ilumina de nuevo. Así sucede en todas sus películas, tanto en las de personajes reales como en las de animación, que son su particular y



2 Suburbia. Los vecinos saliendo al mismo tiempo de sus casas en sus automóviles.

3 El castillo al final de la calle de Suburbia.

4 Exterior del castillo.



personal visión del mundo, de una realidad más allá de lo propiamente real.

Todas las películas de Burton, incluso las más macabras como *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (*Sweeney Todd: El Barbero Diabólico de la Calle Fleet*, 2007), contienen ternura e ironía. Estos dos ingredientes se encuentran en grandes dosis en una de sus obras más personales y logradas, *Edward Scissorhands* (*Eduardo Manostijeras*, 1990), una historia basada en un personaje con tijeras en lugar de manos que Burton había inventado y dibujado en su juventud, una historia que comienza de forma dulce y termina de manera cruel, una historia almibarada, como el lugar en el que transcurre, y al mismo tiempo sólida y mordaz.

En *Edward Scissorhands* Burton nos narra un cuento de Navidad (en realidad la narración, como en toda que se preste, la hace una dulce abuelita, Kim Boggs –deliciosa y arrugada Wynona Rider-, que le cuenta a su nieta cómo se inventó la nieve) que transcurre en



Suburbia, un barrio típicamente americano de casas pintadas en tonos pastel, al final de cuya calle principal se encuentra un siniestro castillo sobre una no menos siniestra colina, como si fuese la cosa más normal del mundo. El castillo solamente aparece al principio (Peg Boggs –Dianne West-, la bondadosa representante de productos cosméticos Avon, se fija en él reflejado en el espejo retrovisor de su automóvil) y al final de la película, como si fuera el motor de los acontecimientos, pero como si en el tiempo restante, antes y durante la acción, no existiese para los habitantes de tan pintoresco lugar. La imagen edulcorada de las casas y de sus habitantes, automóviles y vestuario incluidos, representan unos atemporales años 60, y contrasta con el ropaje negro que viste Edward, interpretado magistralmente por Johnny Deep –habitual de las películas de Burton-, salido de una fantasía neogótica propia de los años 80, y con el ambiente del castillo, una ruina tenebrosa no exenta de un cierto *glamour* (véase el detalle de la escalera barroca) sorprendentemente bordeada de un bello y florido jardín



- 5 Jardín del castillo con las figuras de topiaria recortadas por Edward.
- 6 Exterior de la casa de los Bloggs con el jardín cerrado.
- 7 Interior de la casa de los Bloggs con Peg y Edward.

8 Tinsmith Circle, Tampa, Florida.
Imagen de Google Earth.



1. El arte de recortar formas y figuras en la vegetación (*topiaria*) fue iniciado en los jardines romanos y se desarrolló fundamentalmente en los jardines manieristas italianos y en los barrocos franceses.

2. En una entrevista Burton confesó que el jardín del castillo recordaba el estilo de Martha Stewart, una conocida empresaria norteamericana especializada en el diseño completo del hogar, desde la casa y el jardín hasta la decoración, los utensilios y la comida. En realidad tanto el castillo como el jardín parecen homenajes, entre irónicos y tiernos, a la breve etapa que Burton pasó en los estudios Disney al principio de su carrera, en donde realizó su cortometraje *Frankweenie* (1982).

recubierto de *topiaria* ¹ formas caprichosas de animales (entre ellos el monstruo del Lago Ness) recortadas por Edward con las afiladas cuchillas que tiene por manos².

El mundo edulcorado y rutinario de Suburbia (todos los maridos salen y vuelven a sus casas en sus automóviles a las mismas horas, en un rito social cuidadosamente orquestado) es alterado por la imaginación de Edward que convierte los monótonos jardines de los vecinos en divertidos ejercicios de fantasía que dan un toque de extravagancia a tan aburrido lugar, al tiempo que introducen una alteración de la escala, lo estrictamente doméstico deja paso a una imagen urbana casi monumental, poblada de gigantes o dinosaurios verdes. Todos los jardines de

Suburbia se abren al exterior, a excepción del de los Boggs, la familia que acoge a Edward, que se mantiene cerrado con una valla de madera, como si fuesen los únicos que mantienen un cierto pudor y una cierta normalidad frente al estúpido mundo exterior que les rodea³. El ingenio artístico de Edward le lleva a experimentar con el pelo de los perros y hasta con el de sus propietarias, rompiendo la monótona melodía pastel del barrio mediante acordes disonantes cercanos al “punk”, tan querido por Burton en su juventud. El quehacer artístico de las manos-tijeras de Edward provocará desordenes sexuales en alguna de sus apasionadas clientas, para espanto del ingenuo monstruo.

Suburbia, una evocación del Burbank (California) natal de Burton⁴, es un barrio residencial real, Tinsmith Circle, situado en Lutz (Tampa, Florida). Para rodar la película se desalojaron temporalmente cincuenta casas que fueron pintadas (algunas mantuvieron los colores una vez terminado el rodaje)⁵, aunque también se utilizó una maqueta del barrio para ciertas tomas. Los interiores de las casas apenas fueron modificados para el rodaje. El exterior del castillo, por su parte, fue construido en una colina de Florida, mientras que el interior se realizó en un estudio de la Fox⁶. Casas y castillo contrastan intencionadamente, como si Burton enfrentase dos mundos opuestos, el luminoso de las comedias domésticas de los años 50 y 60 y el sombrío de su amado Edgar Allan Poe.

La película es una feliz y acerada crítica al *american way of life*, representado en esas películas que transcurrían en el *living* o en el jardín, con sus historias y sus personajes banales, ambientadas en similares suburbios residenciales, con casas anodinas, tan absurdas como

3. La seriedad de los Boggs también se manifiesta en el interior de la casa, a través del blanco impoluto que contrasta con los colores exteriores.

4. “En el barrio residencial americano en el que me crié todos se conocen, salvo en el plano sexual. Hay en esos barrios una perversidad a la que nunca me enfrenté cuando era niño, pero que sentía siempre alrededor. Crecer en esos barrios era crecer en un universo sin Historia, sin cultura, sin pasión.” Tim Burton citado en Antoine de Baecque, *Tim Burton, Cahiers du Cinéma*, París 2005, págs. 67-68.

5. También se rodaron exteriores en Dade City, Land O’Lakes, Wesley Chapel y en el Southgate Shopping Center, siempre en Florida.

6. Tom Duffield se encargó de la dirección artística y Cheryl Carasik de los decorados. Duffield ha realizado labores de escenografía en otras películas de Burton como *Beetlejuice* o *Ed Wood*.



9 Interior de la casa de los Bloggs con Peg y Edward.

10 Interior del castillo con Peg subiendo por la escalera.



el fieltro blanco que los vecinos de Suburbia granpan cuidadosamente en sus tejados para simular la nieve en una escenificación de la Navidad, tan convencional como la ropa de motivos navideños que visten las vecinas. Los jardines de Suburbia son, a su vez, trivializaciones del modelo americano, característico desde finales de los años 40 a partir de las aportaciones de paisajistas tan conspicuos como Thomas Church o Garret Eckbo, jardines pensados para la comodidad de sus propietarios. A estas simplificaciones jardineras Burton contrapone la fantasía manierista de los jardines antiguos, poblados por personajes mitológicos, monstruosos y al mismo tiempo tiernos, como el propio Edward, que recrea en sus obras vegetales modernos Bomarzos que alteran profundamente la monótona vida de la clase media, que se desarrolla entre dañinos cotilleos e insulsas barbacoas.

Edward no puede tocar a sus seres queridos con sus monstruosas manos, cuando lo intenta sólo provoca dolor

y sufrimiento, pero puede crear belleza con ellas. En la escena final de la película *Edward*, de nuevo y para siempre en su oscuro castillo, recorta deliciosas esculturas en el hielo, haciendo que en Suburbia caiga la nieve, como si el arte fuese lo único capaz de crear y de conmover, más allá de la propia naturaleza. De esa manera el espacio de Suburbia adquiere una dimensión mucho más real que la de su placentera existencia en Florida: ya no será necesario el fieltro blanco para ambientar la Navidad.

Así el cuento de Burton toca a su fin.

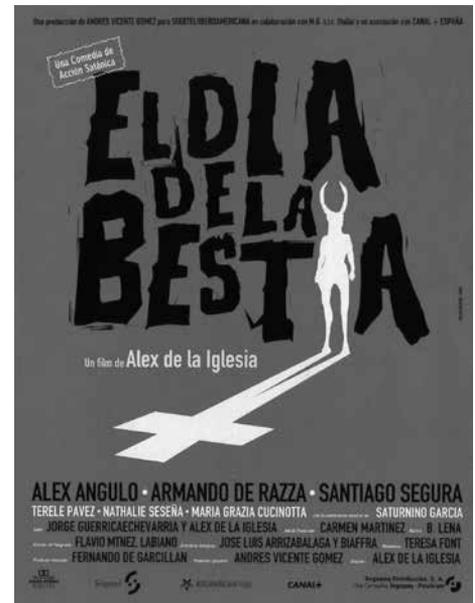
Edward Scissorhands, EE.UU., 1990. Género: Comedia fantástica. Duración: 97 minutos. Director: Tim Burton. Guión: Caroline Thompson y Tim Burton. Fotografía: Stefan Czapsky. Montaje: Richard Halsey. Música: Danny Elfman. Efectos Especiales: Peter Kuran, Stan Winston y Michael Wood. Dirección artística: Tom Duffield. Decorados: Cheryl Carasik. Diseños: Rick Heinrichs, Paul Sonksi y Ann Harris. Topiaria: William Robertson. Vestuario: Collen Atwood. Maquillaje: Stan Winston y Ve Nelly. Diseño de Producción: Bo Welch. Producción: Denise Di Novi y Tim Burton para 20 th Century Fox. Reparto: Johnny Depp (*Edward*), Winona Ryder (*Kim Boggs*), Dianne West (*Peg Boggs*), Anthony Michael Hall (*Jim*), Alan Arkin (*Bill Boggs*), Kathy Baker (*Joyce*), Robert Oliver (*Kevin Boggs*), Caroline Aaron (*Marge*), Vincent Price (*el inventor*).

Arte y Arquitectura del fin del mundo en *El día de la Bestia* *El día de la Bestia* (1995) de Alex de la Iglesia

Iván I. Rincón Borrego

El estreno de *El día de la Bestia* en 1995 fue impactante, como su comienzo. El director bilbaíno Alex de la Iglesia firma esta cinta con tintes de crítica sociopolítica, mordaz, guiño a la comedia negra española de los años 50, tributo al cine fantástico y de terror cargada de una fuerte dosis de violencia. El argumento principal de la película es la aventura quijotesca de dos personajes extravagantes, el padre jesuita Ángel Berriartúa (Álex Angulo), catedrático de Teología de la Universidad de Deusto, convencido del inminente apocalipsis, y su atípico escudero, José María (Santiago Segura), un joven aficionado al *death metal* que le ayuda en la noble empresa de acabar con el anticristo y salvar el mundo de la hecatombe.

La película se ambienta en el Madrid de los años 90 y retrata una sociedad llena de signos de decadencia, donde la cara más frívola de la Navidad se entrelaza con la pobreza, la violencia xenófoba y la represión



1 Oscar Mariné Brandi. Cartel anunciador de *El día de la Bestia*, 1995.



2 Pie de magen Paul Klee. *Angelus Novus*, 1920.

policial que recaen sobre los estratos más débiles de la población. Plasma el ocaso de una sociedad próspera sólo en apariencia que, sin embargo, carece de valores éticos, impulsada por la fiebre del consumo y la influencia de los medios de comunicación. Al amparo de dicha estampa, *El día de la Bestia* exprime la idea de que el fin del mundo es inmediato y las señales de ello se hallan justo delante de nuestros ojos, codificadas en la ciudad y en su arquitectura.

El hecho es que el apocalipsis como argumento ha cautivado inquietudes artísticas desde tiempos remotos. Desde los paisajes trágicos del Romanticismo del siglo XIX, de Capar David Friedrich o J. M. William Turner, entre otros autores, adalides de la escisión desmesurada entre el hombre y la naturaleza, hasta las visiones de la desposesión del Expresionismo Abstracto de los años 50, de Mark Rothko o Barnett Newman, valedores del sentimiento de impotencia humana frente a las fuerzas naturales que gobiernan el cosmos, a su vez todos ellos conectados por la perspectiva que Robert Rosemblum introduce en *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (1975), el colapso del tiempo, la desaparición y la muerte de todo lo conocido, son temas que han espoleado la creatividad de éstos y otros muchos creadores con resultados brillantes. En ese sentido, *El día de la Bestia* se encuentra en deuda con las visiones de esta tendencia creativa, y de manera muy especial con las ideas que Walter Benjamin desarrolla a la luz del *Angelus Novus* de Paul Klee, miembro integrante de la tradición pictórica referida por Robert Rosemblum.

En 1920 Paul Klee pinta su *Angelus Novus*, una acuarela que representa un ángel de rasgos geométricos

trazado a línea sobre un fondo color miel que parece tener atrapada su figura. La obra vio la luz ese mismo año, en un momento decisivo para la carrera del pintor suizo¹, captando la atención de Walter Benjamin que la adquiere en 1921 y la protege del asedio nazi al que él mismo se vería sometido hasta su muerte. En 1940 Walter Benjamin la interpreta como el *Ángel de la Historia*, la novena de sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*:

“Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso”².

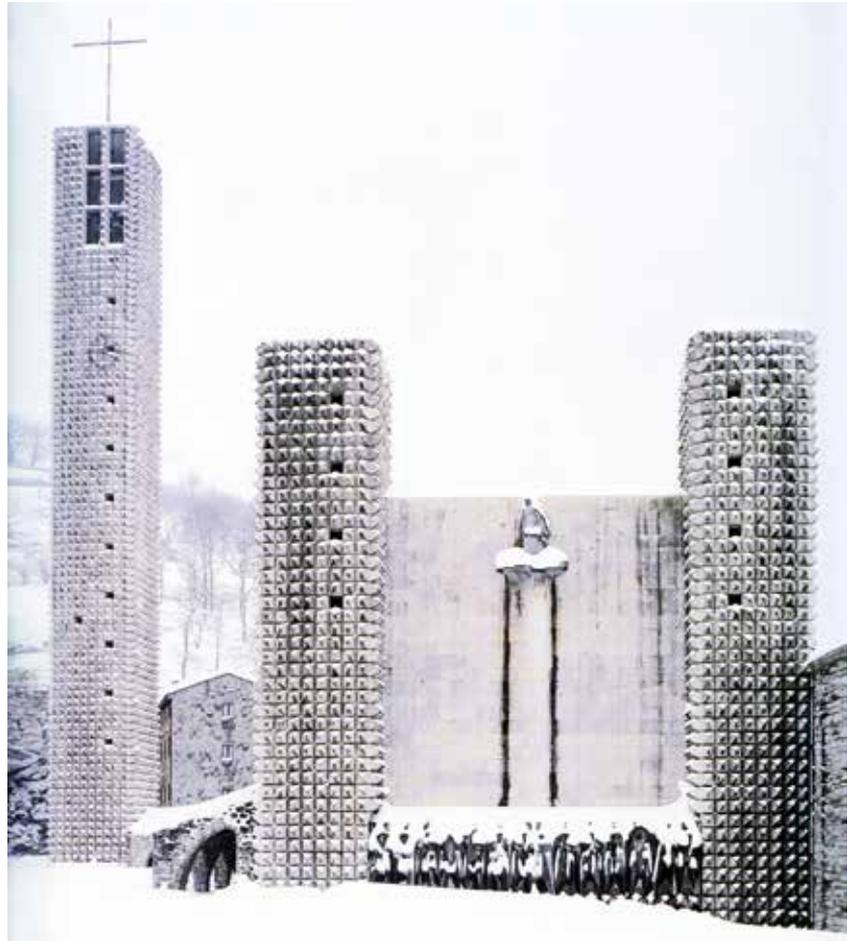
Las palabras del filósofo alemán dan fe de su tragedia personal, de su impotencia frente al desastre de la Segunda Guerra Mundial y de la cercanía de su propio fin³. Encierran el sentimiento romántico y fatalista del hombre abandonado a su condición, el del ser humano enfrentado al caos ininteligible de la historia, circunstancia que, por otro lado, los acontecimientos de aquellos momentos se encargaban de reforzar con crudeza. Representan pues la voz de un emisario del

1. Corresponden a tres anuncios de Manuel López Sierra, contratista constructor del edificio. Pues coincide con la primera gran exposición monográfica de Paul Klee en la galería Hans Goltz de Munich, justo antes de incorporarse a la Bauhaus liderada por Walter Gropius.

2. Walter Benjamin. Tesis sobre la filosofía de la historia. Taurus, Madrid 1973, p. 6.

3. Tesis sobre la filosofía de la historia constituye la antesala del suicidio de Walter Benjamin el 27 de septiembre de 1940 en Port Bou, única salida para escapar de la sinrazón de la guerra y la persecución nazi, tras un intento fallido de exilio a través de los Pirineos.

3 Francisco Javier Sáenz de Oíza.
Santuario de Nuestra Señora de
Arántzazu, Oñati, 1950-55.



apocalipsis que se alza frente al mito futurista que da la fe ciega en el progreso.

Salvando las distancias, *El día de la Bestia* se nutre de un escenario de catástrofe y progreso compartido con el *Ángel de la Historia*. La película muestra una sociedad del bienestar en la que el desarrollo, encarnado por el auge de los medios de comunicación, conduce

paradójicamente a la decadencia, reflejada en una xenofobia y violencia crecientes que, en última instancia, avocan a la autodestrucción. Prueba de ello es el éxito que tiene en la ficción el programa *La Zona Oscura*, dirigido por el profesor Cavan (Armando de Razza), un espacio de parapsicología que nubla la razón e infunde el miedo entre los telespectadores, a la vez que fomenta el servilismo televisivo y el atontamiento de las masas acríticas. Para acentuar esa idea de deterioro, la película se sirve de la ciudad de Madrid como metáfora. La imagina como una ciudad de calles oscuras, goyescas, en las que la noche no parece acabar nunca, una noche interminable que junto a la urbe y a ejemplos destacados de la arquitectura española del siglo XX, como el Santuario de Nuestra Señora de Arántzazu (1950-55) de Francisco Javier Sáenz de Oíza, el edificio Carrión (1931-33) de Luís Feduchi y Vicente Eced y Eced, y las Torres KIO (1995) de Philip Johnson, articulan los momentos álgidos de la trama.

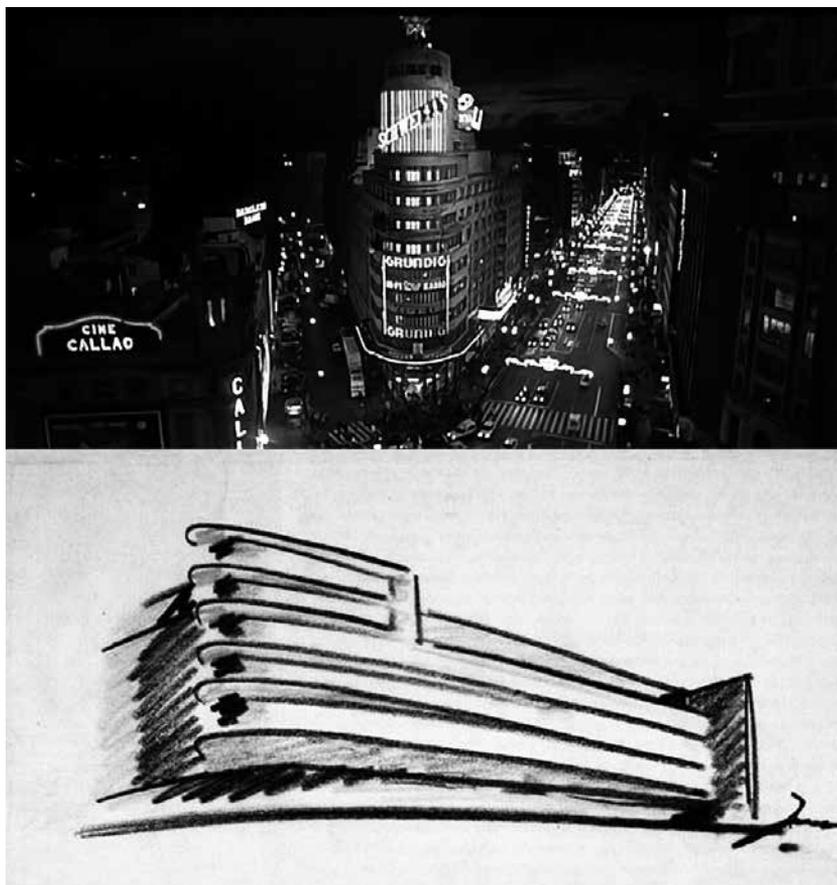
El Santuario de Nuestra Señora de Arántzazu es el primero de esos escenarios arquitectónicos. Situado sobre la antigua basílica del siglo XIX, a los pies del monte Aloña en Guipúzcoa, se trata de un proyecto en el que Sáenz Oíza asume el desafío de construir un edificio religioso en la España de los años 50 empleando un vocabulario moderno. Sus formas expresionistas de hormigón, volúmenes de aspecto cristalizado y espinas de piedra no estuvieron exentas de polémica, posiblemente debido a la incomprensión de una sociedad culturalmente poco permeable, de formación arquitectónica academicista⁴ y que, sin embargo, empezaba a abrirse a experiencias formales novedosas como la *Arquitectura Alpina* (1919) de Bruno Taut, que en buena medida Sáenz de Oíza rescata para sí en este proyecto. Igualmente, otras

4. Así lo reseña Rafael Moneo. "Perfil de Oíza joven", en *Francisco Javier Sáenz de Oíza: 1947-1988*. El Croquis, Madrid 2002, p.193.

referencias centroeuropeas como la Iglesia de St. Joseph en Zabrze (1929) de Dominikus Böhm, por su limpieza volumétrica, o la Estación Central de Stuttgart (1914-28) de Paul Bonatz⁵, por el tratamiento vibrante de su aparejo, ayudan al arquitecto navarro a dar respuesta a este edificio. De él Alex de la Iglesia únicamente filma la fachada, poniendo todo el énfasis en la simetría de sus torres campanario que, por otra parte, sirven de marco al friso de los 14 apóstoles de Jorge Oteiza, así como a las puertas forjadas por Eduardo Chillida y a las vidrieras de Álvarez de Eulate. El encuadre resultante semeja un enorme mineral arquitectónico salpicado de brillantes cuyo orden cristalino ha sido sacado a la luz en forma construida. Con su imagen se inaugura el filme cuando el padre Ángel irrumpe acercándose frontalmente al santuario, adelantando la relevancia que la simetría y las composiciones axiales, sobre todo las arquitectónicas, irán adquiriendo a cada secuencia.

El edificio Carrión es el segundo de los escenarios destacados en *El día de la Bestia*. Dispuesto al comienzo del tercer tramo de la Gran Vía madrileña, representa el bloque de apartamentos donde reside el profesor Cavan. En origen, el edificio albergaba apartamentos, además de un hotel, oficinas, salas de fiesta y un cine, todo ello arropado por el característico chaflán curvo que bifurca la Gran Vía y la calle Jacometrezo, y que tanto recuerda a la arquitectura expresionista alemana de los años 20. Tal como explica el propio Luís Feduchi en la presente publicación, el promotor del proyecto fue Enrique Carrión, marqués de Melín y propietario del solar. La complejidad del programa integrado en una forma coherente, la respuesta urbana de la torre en chaflán para evitar la frontalidad de la forma en favor del quiebro de la calle, la

5. Salvador Pérez Arroyo. "Los arquetipos de Sáenz de Oíza", en *Francisco Javier Sáenz de Oíza: 1947-1988*. El Croquis, Madrid 2002, p.198 y ss.



4 Comparativa entre el edificio Carrión en *El día de la Bestia* y el dibujo para los Almacenes Petersdorff de Eric Mendelsohn, 1928.

presencia y solución de la sala del Cine Capitol en planta baja, el uso de avances técnicos innovadores como vigas *vierendeel* e instalaciones de refrigeración centralizadas, las primeras de España, son sólo algunos de los aspectos más notables de este proyecto, del que emana una imagen de ligereza y fluidez propia de los tiempos modernos. A ello también contribuye la organización en bandas horizontales de su fachada, que unidas al tratamiento continuo de los huecos de la torre, y junto a molduras

e impostas lineales, insisten en la idea de dinamismo horizontal de la forma construida. La conjunción de estos elementos curvos trae a la memoria imágenes del Cine Universum (1925-28) o los dibujos de los Almacenes Petersdorff (1928), ambos de Eric Mendelsohn, pero también el uso del revoco uniforme como acabado continuo entronca con la vocación más abstracta del funcionalismo, especialmente por lo que recuerda a las esquinas redondeadas del complejo residencial Hoek van Holland (1924-27) de J.J. Peter Oud.

No obstante, la presencia urbana del edificio Carrión, especialmente la nocturna, es la que despierta el mayor interés en la película. De noche, el edificio constituye un hito inconfundible de la imagen de Madrid gracias a los diversos anuncios luminosos que han envuelto su fachada curva durante décadas, en especial el de la marca *Schweppes* y el de *Grundig*, que aún se pueden apreciar en el celuloide⁶. Los neones verticales de vivos colores, lejos de permitir que la mirada resbale por la forma blanda del edificio, la impelen y se exhiben con nocturnidad y alevosía, asomándose a la ciudad desde lo alto, cual atalayas modernas, escaparates de escala urbana. Tanto en la realidad como en la ficción, estos luminosos presiden el bullicio de la ciudad de noche, así como la acción de la propia película, pues es a sus pies donde tienen lugar las escenas más trepidantes de la misma⁷.

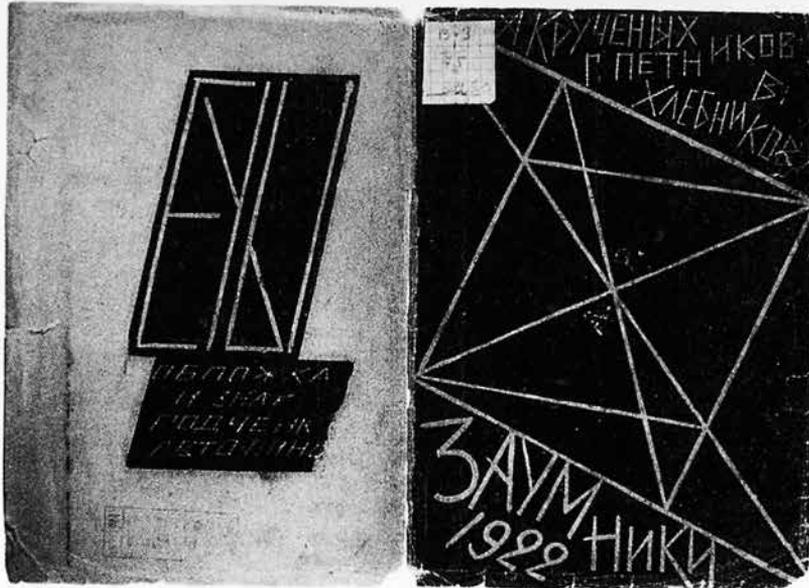
El último escenario arquitectónico destacable es el de la plaza de Castilla que dominan las Torres KIO de Philip Johnson. El director elige la Puerta de Europa para recibir al padre Ángel a su llegada a Madrid, así como para poner fin a su aventura.

6. El anuncio de *Grundig* fue eliminado en 2007 tras la restauración integral del edificio llevada a cabo por el arquitecto Rafael de la Hoz.

7. En especial la escena que protagonizan el padre Ángel y Jose María mientras huyen narcotizados del apartamento del profesor Cavan que supuso todo un reto técnico para el equipo. Ante la imposibilidad de rodar dicha secuencia *in situ*, el luminoso de *Schweppes* fue recreado a escala 1:1 en un decorado, hecho que también obligó a recrear el interior del inmueble que representaría el chaflán del edificio Carrión, para lo que se recurre a un edificio decimonónico de viviendas del Paseo de la Castellana.



5 Vista de la Puerta de Europa en construcción comparada con la cubierta del libro *Zaumniki* de Alexander Rodchenko, 1922



La ordenación de Philip Johnson consta de dos rascacielos de acero y cristal inclinados simétricamente 15º respecto al suelo y hacia el Paseo de la Castellana. Desde un punto de vista urbano, la propuesta retoma el modelo de crecimiento de la ciudad barroca, basado en la disposición perpendicular de acontecimientos arquitectónicos e hitos verticales a lo largo de un único eje, proyectando con ello un singular perfil urbano del norte de Madrid, reconocible a escala paisajística. En cuanto a su forma, según explica el autor, ambos rascacielos son “*un ejercicio constructivista inspirado en los diseños de Alexander Rodchenko*”⁸, y más concretamente, en las geometrías diagonales de la portada *Zaumniki* (1922) dibujada por el autor ruso mediante bloques lineales de tipografía inclinada, equivalentes al perfil de los edificios del arquitecto judío. Así pues, el proyecto se nutre de formas constructivistas, de su gusto por la expresividad de las estructuras metálicas, por composiciones espaciales diagonales como las del monumento a la Tercera Internacional (1920) de Vladimir Tatlin, o la Tribuna de Lenin (1920-24) proyectada por el Lissitzky, propuestas que reflejan el interés de la vanguardia rusa por la escenografía maquinista y revolucionaria.

En la película, la inclinación de las Torres KIO adquiere un significado demoníaco oculto en su simetría convergente. En ese sentido, el largometraje construye una estructura narrativa plagada de símbolos y composiciones duales, en la que la mayor intensidad se acompaña de encuadres simétricos de las arquitecturas referidas que sugieren la trascendencia del momento. Tal es el caso del avance del padre Ángel hacia la fachada del Santuario de Arántzazu, el del acceso al apartamento de Cavan a través de dos ascensores simétricos y, sobre todo, el del

8. Palabras de Philip Johnson recogidas en Jeffrey KIPNIS; *Architectural Monographs 44. Philip Johnson. Recent work*. Academy Editions, Londres 1996, p.116.



6 Comparativa entre el Santuario de Nuestra Señora de Arantzazu y las Torres KIO en dos fotogramas de *El día de la Bestia*.



eje perspectivo de la Puerta de Europa. Desde un punto de vista similar, *El día de la Bestia* hilvana con fuerza arquitectura y cine mediante el paralelismo entre las torres del Santuario de Arantzazu y las de la Puerta de Europa. Ambos ejemplos se retratan como entrada triunfal de sus respectivos entornos y su comparación en la película va más allá de lo puramente pictográfico, pues aunque se obvian muchos de los argumentos fundamentales de sus

respectivos discursos arquitectónicos, sí se incluyen otros, como son el lenguaje material y su relación con la forma construida, con resultado elocuente para el espectador.

Por una parte, el Santuario de Arántzazu se muestra de día al comienzo de la historia representando la morada del bien, la casa de Dios. La solidez rocosa de sus torres, su acabado de textura mineral, el ritmo de las sombras atrapadas en su superficie, la cualidad del material imperfecto, rugoso, ponen al edificio en contacto con la memoria y las texturas de su enclave natural. Mientras por el contrario, las Torres KIO se representan como la casa del mal, el escenario donde es alumbrado el anticristo poniendo fin a la película. Su estructura se presenta a medio construir y de noche, insistiendo en la frialdad mecánica de su lenguaje. La superficie tersa del vidrio refleja la oscuridad como un espejo frío y la precisión diagonal de su esqueleto de acero pone en cuestión la fuerza de la gravedad, ascendiendo inclinado cual desafío vertiginoso a las leyes divinas. De ese modo, el contraste entre arquitecturas ejemplifica la dicotomía entre el bien y el mal; los edificios son las puertas de entrada y salida del propio largometraje, acentuadas por el vocabulario material contrapuesto de cada uno de ellos.

Paul Klee decía que *“el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible”*⁹, argumento que comparten la arquitectura y el cine. Sin duda, el uso intencionado de edificios como simples escenarios permite aislar sus características de manera parcial gracias al encuadre de la cámara. Esa manera de captar la arquitectura la aleja de la disciplina del arquitecto, pues anula aspectos funcionales y constructivos, entre otros, subrayando únicamente el valor de la imagen y su significado simbólico, táctica

9. Paul Klee, *Confesión creadora 1920*. Recogido en Susanna Partsch, *Paul Klee 1879-1940. Poeta de los colores, maestro de las líneas*. Taschen, Colonia 1991, p.54.

que en muchas ocasiones el cine utiliza como andamiaje de su propio discurso creativo. No obstante, aunque por un lado la arquitectura se simplifica, sí, convertida en producto de consumo fácil, en imagen pura, no es menos cierto que resulta enriquecida por interpretaciones y lecturas impropias a su concepción. *El día de la Bestia* ensalza esta estrategia postmoderna que da valor semántico a la imagen, de la que recalca la elocuencia del vocabulario de las arquitecturas descritas, entendidas como herramienta capaz de reforzar el argumento. De ese modo, la contundencia pétreo de una arquitectura mineral, el espectáculo de luces de neón de una fachada curva o la sencilla estampa de dos torres de vidrio inclinadas adquieren categoría de signos narrativos, sin dejar de asumir la indumentaria de una tramoya urbana.

En definitiva, las peripecias cervantinas de un cura loco que sale de aventuras buscando demonios, acompañado de su escudero gordo y bonachón, dibujan el esperpento de una arquitectura del fin del mundo, el ejemplo de que los sueños de la razón producen verdaderos monstruos. En un nuevo guiño al Quijote, los amenazadores gigantes arquitectónicos no son más que inofensivos molinos. A la postre, la tragedia no reside en los edificios, sino en sus habitantes y en el precio que pagan los héroes anónimos por su épica, el de sus propias convicciones. El cura acaba perdiendo aquello que le define, su vuelve un escéptico, y el farsante profesor Cavan abraza la fe del converso. Los supervivientes terminan siendo vagabundos en el Parque del Retiro, presos de su propia aventura, y como escombros de sí mismos deambulan abandonados por una urbe diabólica en constante crecimiento, que no se detiene por nada, ni por nadie, ni siquiera por el fin del mundo.

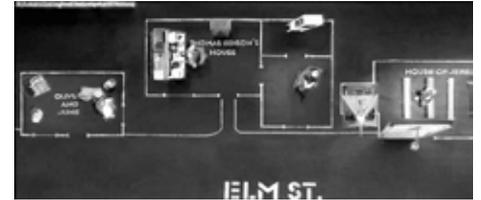
Sólo cuando rompe el día se descubre la verdad de la sátira; que las ruinas y los estragos del progreso no descansan a los pies del Ángel de la Historia, sino a los de *El Ángel Caído*, del escultor madrileño Ricardo Bellver, pues la ironía de un monumento dedicado a Satán cierra el telón.

El día de la Bestia, España, 1995. Duración: 100 minutos. Dirección: Álex de la Iglesia. Guión: Jorge Guerricaechevarría y Alex de la Iglesia. Fotografía: Flavio Martínez Labiano. Montaje: Teresa Font. Música: Battista Lena. Efectos Especiales: Reyes Abades, Juan Tominic y Manuel Horrillo. Dirección artística: Arturo García Otaduy "Biafra", José Luis Arrizabalaga "Arri". Vestuario: Estíbaliz Markiegi. Maquillaje: José Quetglás y José Antonio Sánchez. Producción: Antonio Saura, Claudio Gaeta para SOGETEL. Reparto: Álex Angulo (Ángel Berriartua), Armando de Razza (El Profesor Cavan), Santiago Segura (José María), María Grazia Cucinotta (Susana), Terele Pávez (Rosario), Nathalie Seseña (Mina).

La escenografía de la ausencia

Dogville (2003) de Lars Von Trier

Jorge D. González Sáenz



1 Travelling-zoom del prólogo que va de lo general a lo particular: la casa de Tom.

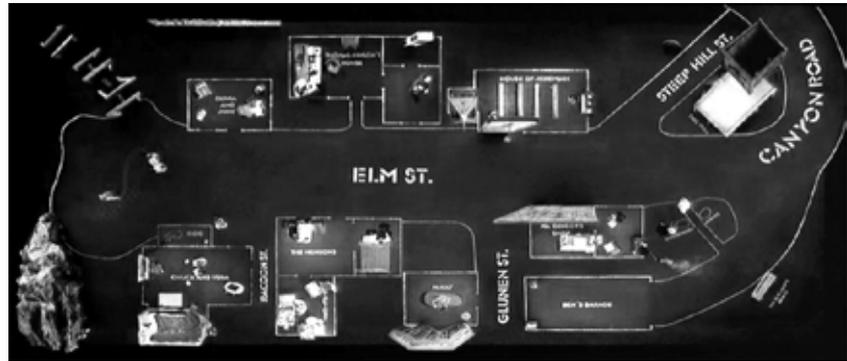
Después de tratar los males y el declive de la vieja Europa burguesa, Lars (Von) Trier (el Von, que no forma parte de su verdadero nombre, evidencia su aspiración aristocrática) atacó al otro foco de atracción cultural occidental, la nueva América. Tras su desencuentro con Björk en *Bailando en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 2000) le surgió la idea de realizar una trilogía sobre el tema, por lo que convenció a Nicole Kidman para que se prestase como protagonista de su nuevo proyecto: *Dogville* (2003).

La capitalización americana del mundo, la superficialidad de su cultura y el modo de vida materialista en el que está inmersa la sociedad estadounidense son los temas que más preocuparon al director en la concepción del argumento. La acción se sitúa en un pequeño pueblo llamado Dogville, en la época del crack del 29, cuando la economía rural americana no estaba en su momento más



2 Nicole, maltratada y vejada por el pueblo de Dogville hasta límites extremos.

3 Travelling-zoom del prólogo que va de lo general a lo particular: el pueblo completo.



álgido. Históricamente hablando, es a partir de la gran crisis bursátil cuando el capitalismo renueva sus estructuras e inicia la colonización del mundo, colonización que hoy ha llegado a su punto más extremo y que Lars no duda en denunciar en su película.

El estilo, de apariencia minimalista, es en realidad bastante complejo, mezclando recursos cinematográficos ya trabajados, como la cámara en mano, con otros más literarios y teatrales que, a mi juicio, crean una sensación de artificiosidad y distanciamiento en el espectador. Concretamente:

- *Un espacio escénico* cerrado dotado de iluminación artificial, en donde la arquitectura se ve reducida a meras líneas pintadas y donde se introducen varios objetos de mobiliario y atrezzo, característicos de la vida personal de cada personaje, que juntos conforman una idea global sobre el universo cotidiano de los habitantes de Dogville.

- *Un tipo de rodaje* que hunde sus raíces en el movimiento Dogma y tiene como misión fragmentar aún más el tiempo y el espacio filmico.



- *Una estructura argumental* que está dividida por capítulos a modo de novela, siendo la voz en off de un narrador omnisciente la que, a modo de cuentacuentos, nos relata la película como si fuera una fábula moral contemporánea. La ironía que muestra en sus comentarios (como, por ejemplo, “las casas daban tanta pena que parecían cabañas”) completa la visión de lo que no se enseña con las imágenes, hilvanando entre ambas una crítica feroz a la hipocresía de la doble moral que los habitantes de Dogville ejercen sobre Grace (Nicole Kidman).

Son estos tres elementos estilísticos los que apoyan a una idea de arquitectura no construida sino dibujada, que sirve para ambientar y descontextualizar la película de un ambiente más realista. Sólo algunos muebles y objetos pueden llegar a ser vistos por el espectador, aquellos que se encuentran en la mente de los personajes, aquellos con los que pasan la mayor parte del tiempo y más se identifican. Lars ha establecido un claro símil entre mobiliario y cultura. La sociedad americana es tan materialista que sólo los objetos cotidianos es lo único

4 Dogville en un día soleado. Los límites constructivos existen para los personajes pero no para el espectador.

5 Travelling-zoom del prólogo que va de lo general a lo particular: la radio, cultura frente a entretenimiento e información.



que todavía no ha desaparecido de sus vidas. El vacío físico espacial se identifica con el espiritual.

Por otro lado, es interesante comentar el papel que ejerce el sonido en la película. Es el único vehículo de realidad que todavía queda para estos objetos invisibles, pero tiene tan poca fuerza que no logra devolverlos a su estado de realidad. Es fundamentalmente la imagen, la falsa imagen del mundo, la que alimenta la moral de este pueblo perdido entre las Montañas Rocosas y se apodera de la percepción de los demás sentidos.

Sin embargo, se produce un contraste interesante entre los límites del escenario y la espacialidad de éste. Mientras que la vacuidad lo hace aparentemente amplio, las líneas trazadas en el suelo funcionan como límites infranqueables, produciendo un efecto angustioso en los personajes, que viven en espacios minúsculos, no así al espectador, que siempre puede observar más allá de lo que ellos ven.

Es una pena que la reflexión final del director sólo pretenda provocarnos y epatar con unos movimientos de



6 Los títulos de crédito muestran la Otra América. Fotografías de Dorotea Lange, Russel Lee, Carl Mydans y otros fotógrafos de la Farm Security Administration al ritmo de la canción *Young American* de David Bowie.

cámara y un escenario que, fuera de lo ya comentado, no tienen mayor profundidad que lo que vemos en pantalla. Esto queda muy claro en el prólogo. Una vez expuestos los argumentos, el resto del film es una reincidencia en la crítica sin análisis ni profundidad, donde las estrategias teatralizantes y literarias crean más una mascarada que un acercamiento al interior de los personajes. Mientras, Lars se limita una vez más a maltratar a su actriz protagonista (antes habían sido Björk y Emily Watson) de una manera tan injustificada como misógina.

Últimamente la imagen se valora mucho más que aquello que se está representando, y en provocar cinematográficamente Lars Von Trier es, desde luego, un maestro. La imagen, lejos de plasmar el argumento, pasa por encima de él, eliminando el contenido de la película y volviéndose una representación vacía de sí misma. Son este tipo de directores los que hoy dominan el Cine de Autor, más preocupados por el estilo y por el cómo se dice que por el qué se dice, aunque en realidad no son sino el reflejo del mundo de hoy en día. Sin embargo, esta idea de sociedad materialista que el director danés

intenta esbozar en su film ya la pronosticó Guy Debord en su ensayo-film *La Sociedad del Espectáculo*. Precisamente el prólogo, que toma unas palabras de Feuerbach, realiza un diagnóstico de una gran claridad y lucidez de la actualidad, adelantándose al pensamiento social y filosófico posterior, y situando el culto desmesurado a la imagen y la mercantilización de la persona como causas fundamentales de manipulación del individuo y de consumismo alienante.

“Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... lo que es ‘sagrado’ para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad. Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión, hasta el punto de que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado.”

FEUERBACH, prefacio a la segunda edición de *La esencia del Cristianismo*¹.

Dogville, EE.UU., Dinamarca, Suecia, Noruega, Finlandia, Reino Unido, Francia, Alemania y Holanda. Duración: 135 minutos. Dirección: Lars Von Trier. Guión: Lars Von Trier. Fotografía: Anthony Dod Mantle. Montaje: Molly Marlene Stensgård. Edición de sonido: Pétur Einarsson. Música: de Antonio Vivaldi, Joachim Holbek (arreglista). Canción de los créditos: Young American, de David Bowie. Efectos visuales: Hummer Høimark. Diseño de escenografía: Jimmy Uller. Decorados: Simone Grau. Diseño de vestuario: Manon Rasmussen. Maquillaje: Anja Dahl. Reparto: Nicole Kidman (Grace Margaret Mulligan), Harriet Andersson (Gloria), Lauren Bacall (Ma Ginger), Jean-Marc Barr (el hombre de gran sombrero), Paul Bettany (Tom Edison), Blair Brown (Mrs. Henson), James Caan (el Gran Hombre), Patricia Clarkson (Vera), Jeremy Davies (Bill Henson), Ben Gazzara (Jack McKay), Philip Baker Hall (Tom Edison Sr.), Thom Hoffman (Gangster), Siobhan Fallon (Martha), Udo Kier (el hombre del abrigo), Bill Raymond (Mr. Henson), Chloë Sevigny (Liz Henson), Stellan Skarsgård (Chuck), John Hurt (Narrador)

1. Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*. Madrid, Pretextos 2007.

El mito de la ciudad moderna

Play Time (1967) de Jaques Tati

Daniel Villalobos Alonso



1 Jacques Tati en el papel de Monsieur Hulot perplejo por la reiteración laberíntica de la sala de oficinas.

En 1967 Jaques Tati estrenó *Play Time*, y como todas sus películas, ofrece una mordaz sátira contra la vida contemporánea. Aquí, su crítica, tratada con sutil ironía, pone en sonrojo directamente a la arquitectura del ahora llamado Mo. Mo. (Movimiento Moderno). Si en su obra más conocida, *Mi tío* (1958), el tema alrededor del que se centró el sarcasmo fue la pretendida “funcionalidad” del diseño arquitectónico moderno, en ésta arremete sin piedad contra la idea de la repetición, principio substancial de una arquitectura que no la tuvo como un problema, sino que constituyó el medio más importante de su expresión artística.

En ese año del estreno, la estela ideológica del Mo. Mo. se apagaba tras cuatro décadas de dominio indiscutible en el panorama arquitectónico internacional. El primer sentimiento de su fin se había exteriorizado dieciséis años antes, en el décimo CIAM (Congresos Internacionales



2 Apartamentos de cristal idénticos entre sí.

3 Al paso del autocar se muestran los bloques del Mo.Mo. en los modernos barrios de París.



de Arquitectura Moderna, 1928-1959), celebrado en la ciudad de Dubrovnik. Allí, los jóvenes radicales del llamado *Team X*, Bakema, Aldo van Eyck, Candilis y el matrimonio Smithson, entre otros, propusieron la ruptura con la *Carta de Atenas*, y una nueva actitud del arquitecto en oposición a la generalización y a la repetición. Planteaban lo personal, lo individual y lo contextual, frente a la sublimación que se había hecho de la normalización y la repetición como fundamento de universalidad. Pero en ese año de 1967, aún estaba muy cercana su agonía; explícita con la muerte de Le Corbusier (1965) y evidenciada con las publicaciones en 1966 de Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, y Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Estos dos arquitectos utilizaron respectivamente los emblemas de la ciudad tradicional y de la historia, para desmoronar la ideología del Mo. Mo. En su película *Play Time*, Jacques Tati utilizó el humor.

A lo largo de sus 120 minutos, los gags perfectamente elaborados van sucediéndose mostrando un día en la vida París. La ciudad histórica se ve ninguneada por la arquitectura del Mo. Mo., y únicamente se entrevé a través de sus reflejos en los cristales de los edificios modernos. Las Plazas de la Concordia y de l'Étoile, reconocidas por las estampas reflejadas del Obelisco y del Arco de Triunfo, o la Torre Eiffel, entre otras imágenes comunes del viejo París, muestran un recorrido fantasmagórico por la ciudad. La cámara ofrece imágenes de bloques repetidos, perfectamente alineados, idénticos. Aeropuerto, hoteles, restaurantes, viviendas, edificios de oficinas... etc., son filmados con crueldad en el lado más vulnerable, la falta de un determinado carácter y una carencia absoluta de personalidad. Tati denuncia el resultado del principio de repetición, de la normalización industrial y de la tipificación. Este problema fue discutido en el debate habido en el origen de la modernidad, en 1914, entre Hermann Muthesius y Henry van de Velde. La tesis de Muthesius defendía la tipificación como medio de alcanzar una estética universal, Van de Velde respondía a favor de una búsqueda de la personalidad en el trabajo individual. Tati confirma el triunfo de las ideas de Muthesius y su consecuencia: el estilo común llamado Internacional.

El argumento de la película entrelaza dos historias, la de Monsieur Hulot, el entrañable personaje creado e interpretado por Tati, continuamente confuso y perdido en los espacios de la modernidad, y la de una joven turista americana interpretada por la actriz Barbara Dennek, que pasa un día en París junto a su grupo guiado de turistas. Ambos coinciden repetidamente a lo largo de las escenas y de la ciudad, y atraídos terminan por establecer una ingenua relación romántica de unos minutos, frustrada por



4 Columna dórica convertida en papelera.

5 Repetición en serie de coches y edificios.

6 La turista americana, interpretada por Barbara Dennek, contempla asombrada la semejanza entre rascacielos de USA, Hawái, México o Estocolmo.

un final estúpido. Es este personaje, la joven americana que visita cada día una ciudad europea, el que descubre la aberración que ha creado la arquitectura del Mo. Mo.: todas las grandes capitales del mundo han perdido su personalidad. Londres, París, México, Estocolmo, Berlín, Brasilia... etc. aparecen en la propaganda con un idéntico edificio como reclamo turístico. Ella, que en su viaje a Europa va al encuentro con lo distante y diferente, comprueba que no existe. Sorprendida desde las primeras escenas, se da cuenta que la diversidad de los distintos paisajes urbanos se han fundido en una misma imagen impersonal, repetida y aburrida.

Es más, la producción en serie de oficinas, viviendas, mobiliario urbano, farolas, coches, y su monótona repetición, termina alienando a sus también idénticos usuarios que son continuamente confundidos entre sí. Ciudadanos grises y análogos que habitan la nueva, limpia y cristalina ciudad de París.

Esta ciudad moderna, pretendidamente situada en el barrio de la Défense, es en realidad un escenario, "Tativille", cerca de Ile-de-France, junto a Bois de Vincennes, ideado por Tati y diseñado por el arquitecto Eugène Roman. En esa ciudad escenográfica se recrean bloques y rascacielos de acero y vidrio que caricaturizan, reducidas a lo grotesco, la *Ciudad Contemporánea* (1922) o el más polémico *Plan Voisin* para París, (1922-1946), ambos de Le Corbusier; la *Ciudad Rascacielos* de Hilberseimer (1924); o las manzanas residenciales proyectadas por Lucio Costa para Brasilia (1956-1960).

La cámara mordaz del cineasta ofrece, entre gags, su visión crítica de la ciudad del Mo. Mo. convertida en una limpia ciudad "basura" de cristal y acero, transformada en feria de modernidad; actitud que tomó toda Europa sin apenas reparo a partir de los años veinte, dejando a un lado su origen, personalidad e historia.

Pero con todo, la imagen más sarcástica que se muestra en la película atiende al mito de lo clásico proyectado desde el esperpento: la clásica columna dórica se ve ridiculizada, convertida en papelera, y destapando el peor significado del término "estilo" aplicado a la historia de la arquitectura occidental.

Playtime, Francia, 1967. Duración: 155 minutos. Dirección: Jacques Tati. Guión: Jacques Tati y Jacques Lagrange. Fotografía: Jean Badal y Andréas Winding. Música: Francis Lemarque. Productora: Spectra Films / Jolly Film. Reparto: Jacques Tati, Barbara Dennek, Jacqueline Lecomte, Valérie Camille, France Rumilly, Rita Maiden, Erika Dentzler, Nicole RAY, Billy Kearns, Georges Fayes, John Abbey.

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