

Cine y Arquitectura

# CA

MAGAZINE

ORGANIZA



FICARQ

FESTIVAL INTERNACIONAL  
DE CINE Y ARQUITECTURA  
DE ASTURIAS

CA\_ Magazine 08, oct 17

## EL “arquetipo de la casa” como dispositivo protagonista en el cine

Javier Blanco Martín



### Resumen

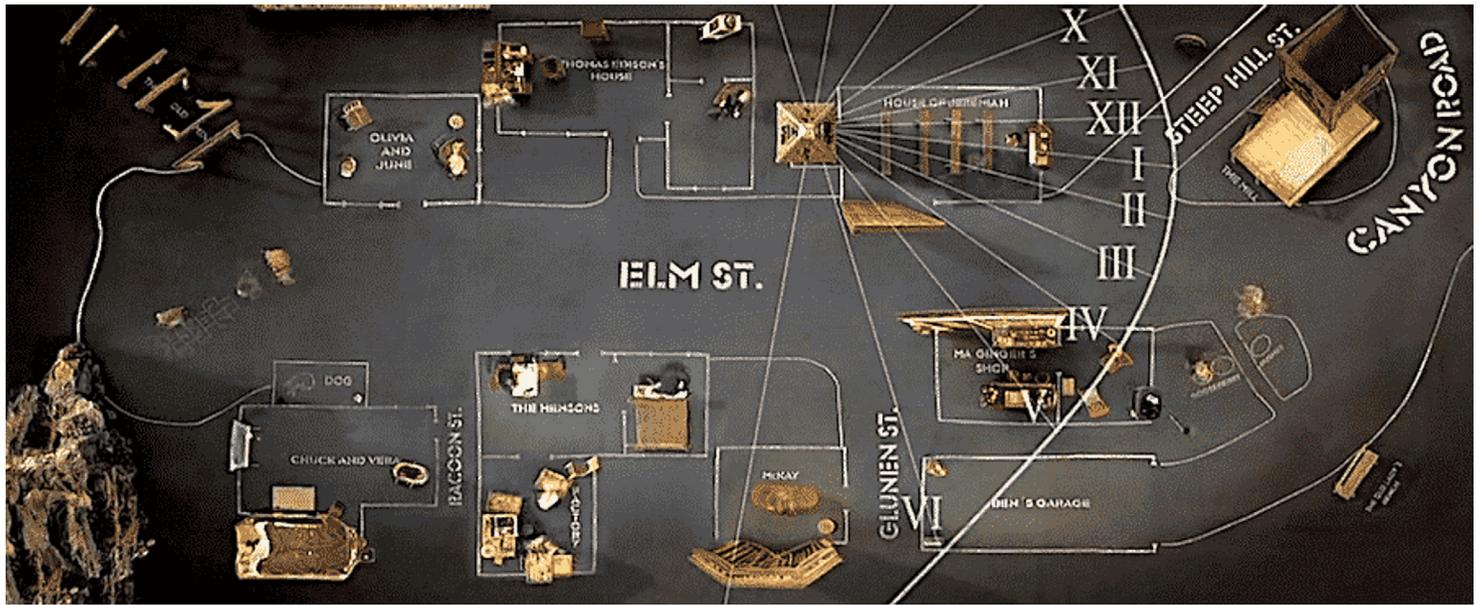
La forma de la casa en el cine y el teatro conlleva una intención que va más allá de formar parte de fondo escénico para ambientar una trama. Así *la casa con forma de casa* se presenta como imagen simbólica del hogar y de sus habitantes no solo en las obras de carácter costumbrista. “La forma icónica del arquetipo de la casa”, aquella que guarda relación con la forma tradicional de casa, hasta hace menos de un siglo era una forma reservada a la casa del hombre y a la casa de los dioses. Desde finales del siglo XX esta forma arquetípica se utiliza a menudo como dispositivo proyectual en otros tipos de edificios. Con ello se ponen de manifiesto los fuertes nexos psicológicos que perduran en la actualidad con la arquitectura tradicional que buscan la reafirmación de la identidad del individuo en la naturaleza y en la colectividad. De ahí que la *forma icónica* de la casa, reconocida en un poliedro de siete caras (casa a dos aguas), se reafirme como la forma universal de la arquitectura pues se trata de un arquetipo en el sentido *junguiano*.

**Palabras clave:** arquetipo, casa, diorama, hastial, icónica

### Abstract

The form of the house in cinema and theater carries an intention that goes beyond being part of the scenic background to set a plot. Thus *the house with the shape of house* is presented as a symbolic image of the home and its inhabitants, not only in works of a costumbrist character. “The iconic form of the archetype of the house” with the traditional form of a house, until less than a century ago was a reserved form to the house of the man and the house of the gods. Since the late twentieth century this architectural form is often used as a design device in other types of buildings. This demonstrates the strong psychological links that currently exist with the traditional architecture that seek to reaffirm the identity of the individual in nature and in the community. Hence the *iconic form* of the house, recognized in a seven-sided polyhedron (gable house), is reaffirmed as the universal form of architecture because it is an archetype in the *jungian* sense.

**Keywords:** archetype, diorama, gable, house, iconic.



La arquitectura de cada época ha pretendido abrazar la idea, siempre anhelada, de un modelo intemporal que diera cuenta de la presencia y permanencia del ser humano en el mundo. Nos referimos a la casa como hogar, y más específicamente al *arquetipo icónico de la casa* como constructo mental. Además de suponer un refugio físico y psíquico exterioriza la personalidad de su propietario-usuario<sup>1</sup>, pues con él se identifica y a su vez se siente representado, tanto en la naturaleza como individuo y en la colectividad cual ser social. El cine se anticipó a las nuevas formas, algunas imposibles de materializar y, al mismo tiempo, no se apartó nunca de esta pretensión por registrar las que respondían a modelos asentados en la historia. Así la casa aparece como un elemento exocorporal del hombre.

Partiendo, como ya decía Vitruvio, de que el fuego es el elemento primigenio civilizador y constructor del hogar, para aproximarnos a la formalización del constructo mental del *arquetipo icónico de la casa* necesitamos confeccionar su forma. Tenemos una tendencia innata a la agrupación o autoconclusión de los entes, sean mentales o físicos. El teatro y el cine siempre han aportado resortes escenográficos

- 1 Fotografía *El Gabinete del doctor Caligari*.
- 2 Fotografía *Dogville*.

1.- Para Juhani Pallasmaa la casa constaría de tres tipos de *constructos*, bien sean mentales o simbólicos: los primeros, son aquéllos que tienen su fundamento en un nivel profundo, perteneciente al inconsciente biocultural; los segundos, son los pertenecientes a la vida y la identidad personal de cada ocupante; y, por último, los símbolos de carácter social, destinados a dotar a la casa de ciertas imágenes y comunicar mensajes para los de afuera. PALLASMAA, Juhani. *Encounters Architectural Essays*. Helsinki, ed. Peter MacKeith. 2005. p. 120.

muy explícitos, donde con unos pocos elementos se consigue crear ficticiamente un lugar, una casa, una tienda, una iglesia, un barrio, una villa. En la película *Dogville* (2003 de Lars Von Trier se configuran espacios que se abstraen a sus componentes arquitectónicos más esenciales, incitando a su reconstrucción mental según cada espectador. El mero trazado de unos contornos en el suelo, cuales juegos infantiles, conlleva meditados significados y contextualizan los sentimientos de sus protagonistas.

## El hastial como registro pregnante de lo humano

Entre estos elementos aparece una forma que inequívocamente expresa lo humano. Se trata del hastial como única silueta reconocible dentro de las formas de la arquitectura, en tanto que es la proyección antropomórfica del hombre, así esta autonomía física del objeto “casa” se potencia respecto a lo que lo rodea. Steve McQueen realizó una asombrosa instalación en *Deadpan*, que evoca una célebre escena de *Steamboat Bill, Jr.* (1928) de Buster Keaton. *Deadpan* viene impregnada de la estética reinterpretada del cine mudo en un contexto característico del arte contemporáneo, pero con una inflexión más cruel y radical. En *Steamboat Bill, Jr.*, a Buster Keaton se le viene encima la casa, expresada a través de la fachada simbólica del hastial que se desprende de una frágil construcción de madera, por efecto de un ciclón. Por suerte, el actor sale ileso gracias a que casualmente su cuerpo se encuentra en la proyección de la ventana central. En *Deadpan* se da una situación similar, pero en este caso McQueen permanece inmóvil durante y tras el desprendimiento del hastial, suceso que se repite en varias secuencias. El hastial -un elemento específicamente arquitectónico- alcanza a convertirse en una idea-fuerza muy impactante en el cortometraje. Al venírsele encima el dispositivo que mejor lo caracteriza antropomórficamente, se están desplomando muchos valores esenciales para McQueen relacionados con la xenofobia y las desigualdades sociales. Una continua sacudida de la que consigue librarse por la ventana mediante una frialdad autocontrolada. Esta escenificación de desequilibrios se opone a esa necesidad de la especie humana por perpetuar su existencia en este mundo, es decir frente a la búsqueda de formas estables y perdurables en el tiempo. Sin embargo, contraveniendo esta premisa, el arte en general ha tratado de expresar la condición efímera del ser humano y todo lo que le rodea. El dramatismo del equilibrio llevado a *la forma icónica del arquetipo de la casa* supera la mera destreza plástica y, por lo general, comporta mensajes implícitos. La perturbación del mensaje racional aparece en la descontextualización física de las formas, sea en formato escultórico o bien como una excentricidad arquitectónica. Ésta vendrá dada por la pretensión de reclamar la atención, pues las *follies*, en realidad, son constructivamente más anti-lógicas que ilógicas y poco o nada funcionales, en las que se proyecta con más énfasis la personalidad insólita del autor del diseño o de la propiedad, o ambas al mismo tiempo.

3 Deadpan

4 Fotograma *The Fantastic Flying Books Of Mr. Morris Lessmore*.



La estética del *upside down* produce ejemplos de un orden subvertido, tanto resultando *casas habitables* como *esculturas de casas*. El jardín italiano de Bomarzo -el *Sacro Bosque de Bomarzo*- en Viterbo (hacia 1560), creado para provocar emociones contrariadas que trasciende más allá de lo meramente objetual, es un referente manierista que representa el desorden natural. Las maniobras basadas en el desequilibrio de las formas escenifican el dramatismo del mensaje de la obra, como así lo utilizó Joël Shapiro para *Loss and Regeneration* (1993)<sup>2</sup>.

Dennis Oppenheim con una estrategia casi de malabarista, cuya premisa de partida era alcanzar el equilibrio inestable, trasladó la interpretación vanguardista del *Land Art* al ámbito urbano en varias instalaciones. En la obra *Stage Set for a Film (Decorado para una Película*. 1998) pretendía provocar en el espectador la conexión con los recuer-

2.- Basada en su obra sin título de 1973, la «casita» según Javier Maderuelo, que asentó en el suelo del interior de una sala de museo, buscando la extrañeza del visitante a través de la descontextualización del lugar y la escala. MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960 - 1989*. Madrid, ed. Akal. Arte Contemporáneo. 2008, p. 380.



dos de la infancia y la adolescencia, mediante la reinterpretación de la casa de Dorothy, arrastrada desde Kansas por un tornado hasta la fantástica tierra Oz, allí donde habitan brujas y otros seres asombrosos. Esta temática inspiró el oscarizado cortometraje *The Fantastic Flying Books Of Mr. Morris Lessmore*, dirigido por William Joyce y Brandon Oldenburg, como llamada de atención a la brutalidad con que devastó el *huracán Katrina* amplias zonas de Nueva Orleans en 2005. Narra una alegoría vibrante, en clave humorística, acerca de los poderes beneficiosos de las buenas historias, con la estética de aquellas películas mudas convertido en un homenaje al actor de cine mudo Buster Keaton.

### **La casa como expresión exocorporal**

*Dioramas y Matrioskas.* La teoría de la arquitectura se refiere una y otra vez a los dos orígenes: el biológico, donde el útero materno es ese primer habitáculo, común en los mamíferos, en su venida a la vida, y el cultural, la choza primitiva. Como un reflejo exocorporal, en el vientre materno, la placenta se adapta o amolda a la posición fetal prácticamente estática; mientras que la construcción de la casa como forma



5 Robert Venturi. *Casa Tucker*. 1975.

6 Fotograma *El increíble hombre menguante*.



3.- El Sistema Rauplan de Loos era una estrategia para generar espacios dentro del mundo interior de la arquitectura, en volúmenes en ocasiones muy compactos.

4.- ROSSI, Aldo. *Autobiografía Científica*. Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1984. p. 38.

5.- ALEXANDER, Christopher. ISHIKAWA, Sara. SILVERSTEIN, Murray. *A Pattern Language / Un lenguaje de Patrones. Ciudades, Edificios, Construcciones*. Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1980, p. 580.

6.- <http://thecinema.blogia.com/2012/081501-the-incre-dible-shrinking-man-1957-jack-arnold-el-increible-hombre-menguante.php>. Acceso el 08/12/2013.

7.- PALLASMAA, Juhani, op. cit., p. 118.

exocorporal se ajusta a la posición erguida y sus correspondientes movimientos vitales. Pero *dentro de la casa hay otras casas* que constituyen espacios diferenciados, otras realidades jerarquizadas por necesidades programáticas que requieren de nexos de unión y a la vez de individualización<sup>3</sup>, como una analogía con un organismo vivo, que encierra sin embargo múltiples órganos con complejos enlaces de unos con otros. En la tradición religiosa, los baldaquinos, los relicarios y los confesionarios dentro del templo son una metáfora con gran carga simbólica de *la casa en la casa*, la casa de la divinidad. Lo que se conceptualizaría como el *diorama*.

El *diorama* aparece en el *Teatrino Scientifico* de Aldo Rossi, donde unas células menores dentro de una mayor escenifican la complejidad de "lo particular y lo universal"<sup>4</sup>, creando nuevas realidades de interior-exterior donde se entretujan explícitamente todos los ámbitos<sup>5</sup>, los espacios comunes y otros más privados para la intimidad. En el

mundo de los sueños, la persona intenta entrar incesantemente en la casa, con desazón y sin resultados. La casa se construye con un cuerpo y una mente, generando un espacio en el que el ser humano se repliega al dormir, intenta introducirse pero no encuentra la llave, o si la halla es la puerta la que desaparece, y si aparece será un pensamiento desazonador, el que le mantendrá en vela. El recurso del *diorama* aparece en algunas obras con el fin de impregnar en el interior la forma exterior, reproduciéndola y domesticándola mediante juegos geométricos de afinidad/homotecia. Se puede observar cómo en las casas, por ejemplo, del propio *Olbrich* (1900), la *Tucker* de Robert Venturi, y la *Baron* (2005) de Pawson, aparece una réplica del exterior conteniendo una chimenea acoplada a la silueta de la casa. Con ello expresan, mediante un *diorama*, la fusión simbólica del binomio hogar-casa. En la infancia, los niños buscan refugios a su medida: cuando se meten debajo de la mesa están inquiriendo un mundo ajustado a sus dimensiones, que no son las de los adultos, en el que a pesar de la reducción escalar- hallan su libertad individual y grupal. Esta temática de los *dioramas* aparece siempre como una fuente inagotable de experiencias sensoriales y psicológicas. En la película *El increíble hombre menguante* de Jack Arnold se relata la angustia vital de un hombre que se ve así mismo re-escalándose, paulatinamente, a menor tamaño con respecto al mundo que él conoce. Conforme el protagonista empequeñece, acrecienta su grado de alienación en relación al hábitat, antes normal y seguro del hogar, reclusándose en una casa de muñecas. Un genuino film de ciencia-ficción, en el que un ser humano descubre un micro mundo y abandona el antropocentrismo que cree natural, acaso para incorporar un nuevo antropocentrismo de un ser contraído. Al final el protagonista, Scott, aceptando su trágico e insignificante destino en la naturaleza, mediante un monólogo interno, alza la mirada al cielo y concluye diciendo: "para Dios el cero no existe, yo sigo existiendo"<sup>6</sup>. Hitchcock tenía una cualidad personal para hacer de las casas universos amenazantes, todo ello que en principio es una casa, un hogar, un territorio de seguridad, de intimidad y de tranquilidad. Sin embargo, cuanto más familiares y reconocibles puedan resultar las cosas, más aumentan las posibilidades de introducir naturalezas extrañas que lleguen a causar múltiples sorpresas y tensiones. Años más tarde, en la película de tintes surrealistas *Nostalgia* (1983) el director ruso Andrei Tarkovsky desplegó una intensa escenografía con estratagemas de escalas cambiantes continuamente, como la escena ambientada en las ruinas de una iglesia dentro de la cual se encuentra una casa (maqueta). La escenificación recrea, en sepia, una realidad que no solo se compone de lo que se vive, sino también de aquello que se recuerda o se sueña. Es un registro emotivo del dolor por la pérdida del hogar, de la nostalgia del *hogar ausente*<sup>7</sup>, sentimiento característico de la Rusia de Dostoievski y Gogol. El cineasta yugoslavo Emir Kusturica en la película *El Tiempo de los Gitanos (Casa para colgar -Dom za vesanje-*, 1988) centrada en la vida de Perhan, un adolescente de etnia gitana con poderes telequinéticos, que sale de la pobreza para inmiscuirse en la trágica vida exitosa de gánster. 45

En algunas escenas absurdas, la película pasa del humor a una tragicomedia estremecedora. El tío de este muchacho amenazado por unos sicarios, dadas sus deudas contraídas con el juego, como represalia por no recibir dinero de la familia para solventarlas, levanta literalmente las endeble paredes de su vivienda. Tira con una cuerda atada a un viejo motocarro del techo, dejando la casa suspendida en el aire, desvaneciendo el refugio y la intimidad de la abuela y sus nietos. De nuevo la casa, como refugio protector, levita como metáfora de la levedad de los valores asentados.

*La casa en la casa*, siempre en su condición icónica, en ocasiones aparece formando juegos que plantean espacios singulares dentro del conjunto residencial, bien sea en el interior, manifestado en la volumetría del edificio, o incluso en la parcela junto al edificio principal. Entra aquí también la idea de la dualidad ma-terializada de una escultura arquitectónica, como contrapunto entre la arquitectura a-escalar recreada y la real. Cabe recordar la intervención de Oswald Mathias Ungers para el Museo de Alemán de Arquitectura, donde la nueva casa interior dentro de una construcción histórica se comprende como una continuidad de la construcción del jardín exterior y no como un ente autónomo. De modo análogo Sverre Fehn orientó la restauración de un edificio en Oslo para la *editorial Gyldendal* (2007), manteniendo la estructura exte-rior. En el nuevo patio cubierto introdujo la *Casa HQ* como un dispositivo pintoresco que reinterpreta la arquitectura tradicional en contraste con el nuevo encamisado arquitectónico. Quizás ambos arquitectos, Ungers y Fehn, pretendían restituir la memoria del edificio como respuesta al compromiso por el vaciado efectuado, introduciendo una pieza simbólica reescalada.

Con un planteamiento bien diferente, aunque también basado en esa idea de *la casa dentro de la casa*, aparece el contenedor de contenedores, lo que popularmente se conoce como la *matrioska*, véase la *Mu-ñeca Rusa* o el *Huevo de Pascua ruso*<sup>8</sup>. La *matrioska* aparece como una sucesión continuada, mediante un mecanismo de encapsulamiento, de un objeto dentro de otro, que tiende al infinito. Este concepto tiene que ver más con la segunda piel, el útero materno que se adapta perfectamente al cuerpo del embrión,

o la estructura patriarcal. Se establece una relación homotética entre la realidad exterior y la recreación interior, donde la única jerarquía es el tamaño o la escala de uno con respecto al siguiente, pero también de un orden no intercambiable. La representación de las *matrioskas* sirve para ejemplificar la figuración antropomórfica del inconsciente individual. A la vez, en el interior del sujeto late permanentemente la necesidad de recrear el entorno asimilándolo a las propias experiencias psicológicas del mundo.

### **La casa adquiere desde sus orígenes un significado social que se identifica con la mujer**

*La Mujer y la Casa versus la Casa y la Mujer* es un binomio universalizado, que ha estado presente en todas las culturas, no solo como lugar de cobijo que atiende a aspectos funcionales sino también como espacio



7 - *La casa de la novia*. 1956

8.- UNGERS, Oswald Mathias. "Il tema dell'incorporazione o la bambola nella bambola". *Architettura come tema*. Milán, ed. Quaderni di Lotus. Electa, 1982, p. 57.

9.- VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1978. p. 23.

10.- Catálogo *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, de la exposición en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid (1999). 2000. p.42.

11.- Blog *Arqueología del Futuro*. "1971 O2 Reservat [Haus Rucker Co] Climas Artificiales". 06/12/2012. Haus Rucker Co: Laurids Ortner, Günther Zamp Kelp, Klaus Pinter y Manfred Ortner. <http://arqueologiadelfuturo.blogspot.com.es/2012/12/1971-o2-reservat-haus-rucker-co-climas.html> Acceso el 03.01.2013.

simbólico. Basta recordar a Venturi<sup>9</sup> cuando afirmaba que hasta finales de los cincuenta los arquitectos no pensaban en el simbolismo, sino más bien en las cuestiones consideradas fundamentales, primero funcionales y más tarde formales.

La cabeza es la parte más identitaria del cuerpo de la persona y en la que se concentran la mayoría de las capacidades sensoriales. Desde el arte primitivo la cabeza ha alentado cuantiosas creaciones con caras pintadas, artefactos y máscaras que sustituyen la parte por el todo creando metonimias artísticas. Cuestión sobre la que trabajó insistentemente Louise Bourgeois, atendiendo a las relaciones familiares, el hogar, la maternidad y el sexo, en sus series *Femme Maison*. Sus emociones las modelaba con imágenes de viviendas y formas arquitectónicas, todo ello como un carácter simbólico. Según Bourgeois: "La arquitectura tiene que ser un objeto de nuestra memoria. Cuando evocamos, cuando conjuramos la memoria para hacerla más clara, apilamos asociaciones de la misma manera que apilamos ladrillos para construir un edificio. La memoria es una forma de arquitectura"<sup>10</sup>.

En plena efervescencia de la era espacial, en los años sesenta y setenta del siglo XX, surgieron numerosas tentativas de hacer diseños para adaptarse a las diversas condiciones climáticas extremas que pudieran surgir. Con el tiempo se fueron desvaneciendo como opción de futuro. Una de ellas fue *O2 Reservat*<sup>11</sup>, del grupo de arquitectos vieneses Haus Rucker Co, un traje espacial capaz de adaptarse a cualquier situación atmosférica. En cierto modo, era una imagen traída de la ciencia ficción o la literatura futurista donde la gente llevaba la nave espacial en sus cabezas.

### La identificación de la forma de la casa

La naturaleza y los espacios en el expresionismo alemán fueron fundamentales. La película *Das Kabinet des Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene muestra al comienzo, en varias escenas, un dibujo de un pue-

blo de montaña, Holstenwall, en donde las casas parece que ascienden por la colina con una dramática expresividad de denuncia social. La arquitectura en el cine expresionista ofrecía connotaciones negativas, reflejadas en calles estrechas, calles góticas que “denotaban lugares donde la calamidad era evidente, en *Nosferatu* y *Fausto*, del director Murnau, por ejemplo, o en *Metrópolis* -1927- de Fritz Lang, donde el inventor Rotwang vive en una pequeña casa antigua en medio del altamente técnico mundo de la era de la máquina”<sup>12</sup>. Aunque la película, en su aspecto narrativo, pueda considerarse como expresionista, no así, sin embargo, su escenografía, con excepciones como la casa del inventor del robot, Rotwang.

En el cortometraje *One Week* (1920) de Buster Keaton y Edward F. Cline aparecía una casa prefabricada como protagonista principal. En la trama argumental se rompe la lógica de la construcción ordenada por piezas con un simple cambio en los números de identificación de las mismas, cuyo desenlace es que se altera el resultado deseado del conjunto<sup>15</sup>. Conforme Keaton iba montando sus distintos componentes, descubría que no era, por lo pronto, la imagen que él tenía de una casa. Finalmente Keaton termina el montaje en tiempo pero no en forma. La sorpresa de estos futuros habitantes obedecía a que, ante lo inesperado y lo inusual, respondieron de modo inconsciente e inmediato, sin comprender “el principio operativo del edificio quedándose con una “impresión de incertidumbre y arbitrariedad”<sup>14</sup>. Se evidencia aquí la necesidad de atender a la herencia cultural abriéndose de nuevo el interrogante universalizado en el ámbito de los símbolos, las formas y los significados de la arquitectura: *¿qué es una casa?*.

Como veníamos a decir al principio: *dime dónde vives y te diré quién eres*. En este sentido, parece obligado referirse a la película francesa *Mon Oncle* de Jacques Tati. En esta comedia se proyecta, de un modo meramente visual, la estrecha relación de un niño con un excéntrico tío suyo, tratada como la confrontación de dos mundos opuestos. El carácter de la arquitectura y la personalidad de sus habitantes están íntimamente ligados, convirtiéndose así en protagonistas activos de la película. El tío, Monsieur Hulot, reside en un desvencijado edificio y entra en su casa por un *paso de hombre*<sup>15</sup>. A diario se desplaza en una anticuada bicicleta, siempre con su paraguas a cuestas, gusta de ir al mercado y extenderse en entrañables charlas de vecindad. Opuestamente a este mundo se encuentra el de su sobrino que habita en una moderna casa dotada de todas las tecnologías, casi inimaginables hasta entonces, Villa Arpel, a las afueras, que por supuesto no es del gusto de su tío. Al tío Hulot, esta innovadora construcción le provoca la sensación de una casa sin alma, inerte, observando cómo llega a afectar a los propios residentes de la casa. Hulot ya había manifestado su repudio hacia la arquitectura moderna, afirmando que las líneas rectas producían estados de malhumor en la gente. La Villa Arpel prescinde de cualquier componente que apele al pasado, a los materiales y a los sistemas constructivos tradicionales. Con ello Jacques Tati declaraba una extrema y mordaz crítica hacia esta arquitectura reciente, y también a los modos de vida modernos<sup>16</sup>.



8 Fotograma *Mon Oncle*.

9 Fotografía por Aldo van Eyck en Dogon. 1960.

En el típico urban sprawl monocorde, a pesar de tratarse de lugares tranquilos y ajardinados, se descubren todos los inconvenientes de vivir en la ciudad y ninguna de sus ventajas, Un ámbito donde todas las personas tienen en común: el mismo nivel social y económico; equivalentes valores morales y éticos; iguales casas; se desplazan siempre en coche, entre interminables aglomeraciones; donde apenas hay espacios para compartir en sociedad. Todo esto elevaba la monotonía y propiciaba un completo estancamiento de la persona que la deshumaniza. Esta es la base argumental de la película *Edward Scissorhands* (1990) de Tim Burton, en la que su estética no está considerada estrictamente expresionista, más bien refleja dos mundos: el del protagonista encerrado en su castillo, y el del exterior de aquéllos que viven en las típicas casas suburbanas. Ciertas imágenes nos recuerdan al citado pueblo de Holstenwall de *El Gabinete del Dr. Caligari*, lo que evidencia la influencia en Tim Burton del cine expresionista alemán. Aquí también plasmó una visión extravagante

12.- PEHNT, Wolfgang. *Arquitectura Expresionista*. Barcelona. ed. Gustavo Gili. 1975.

13.- ÁBALOS, Iñaki. *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Madrid, ed. Gustavo Gili, 2000, pp. 142 y 143.

14.- PALLASMAA, Juhani. *Una arquitectura de la humildad*. Colección la cimbra 8. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010, pp. 18 y 28.

15.- La puerta, como componente vehicular de comunicación de lo humano.

16.- Simón Marchán sostenía que los protagonistas -Patricia Neal y Gary Cooper- de la película *El Manantial* probablemente "contribuyeran más a divulgar la arquitectura moderna entre unas masas hostiles que la presencia de los arquitectos europeos en el concurso para el Chicago Tribune (1922) o los esfuerzos que venían realizando los estudiosos desde que en 1932 el MoMA organizara la exposición *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*".

con paisajes de fantasía y personajes estrambóticos. Recurrió a “empastelar” de colores la arquitectura, los coches, las ropas, profundizando en la homogeneidad que tanto criticaba, pero una crítica hacia una sociedad acomodada y frívola.

En la película de animación *Up* (2009), dirigida por Pete Docter y Bob Peterson, su protagonista Carl Fredricksen pretende consumir el anhelado viaje que programó con su pareja Ellie a las Cataratas del Paraíso. La historia contiene momentos de gran delicadeza emocional con referencias sentimentales a la formación de su hogar. Ella fallece, y él, finalmente junto con un niño aventurero, consume el viaje llevándose en el aire la pequeña casa como símbolo de aquella relación. En la comedia dramática *Dans la Maison*, de François Ozon, la casa tradicional se activa como un dispositivo vehicular para la historia de una familia, supuestamente también tradicional, observada a través de la relación entre un profesor de literatura y un alumno en el que aprecia cierta genialidad. Éste manipula perversamente a dos familias, la correspondiente a su mejor amigo y compañero de clase –la casa-, y la del propio profesor. En el típico *urban sprawl* monocorde, a pesar de tratarse de lugares tranquilos y ajardinados, se descubren todos los inconvenientes de vivir en la ciudad y ninguna de sus ventajas, Un ámbito donde todas las personas tienen en común: el mismo nivel social y económico; equivalentes valores morales y éticos; iguales casas; se desplazan siempre en coche, entre interminables aglomeraciones; donde apenas hay espacios para compartir en sociedad. Todo esto elevaba la monotonía y propiciaba un completo estancamiento de la persona que la deshumaniza. Esta es la base argumental de la película *Edward Scissorhands* (1990) de Tim Burton, en la que su estética no está considerada estrictamente expresionista, más bien refleja dos mundos: el del protagonista encerrado en su castillo, y el del exterior de aquéllos que viven en las típicas casas suburbanas. Ciertas imágenes nos recuerdan al citado pueblo de Holstenwall de *El Gabinete del Dr. Caligari*, lo que evidencia la influencia en Tim Burton del cine expresionista alemán. Aquí también plasmó una visión extravagante con paisajes de fantasía y personajes estrambóticos. Recurrió a “empastelar” de colores la arquitectura, los coches, las ropas, profundizando en la homogeneidad que tanto criticaba, pero una crítica hacia una sociedad acomodada y frívola.



10 Fotograma *Dans la Maison*.

11 *Herman's House*, 2012



En la película *Herman's House* de Angad Bhalla quedó grabada una experiencia real en formato documental. La incomunicación forzada y el poder transformador del arte se sondean aquí. Una sorprendente relación, en principio no amistosa, entre la artista Jackie Sumell Wallace y un afamado recluso en una prisión estadounidense, Joshua Herman, les lleva a la colaboración en una producción artística. En 1972, al parecer, se acusó injustamente a este hombre del homicidio de un policía dentro de la cárcel y se le sometió a un régimen de estricto aislamiento. Treinta años después se puso en contacto Wallace con él para formularle una incongruente pregunta: “¿Qué tipo de casa soñaría hacerse un hombre que ha vivido en una celda de dos metros por tres metros de largo durante 30 años?”<sup>17</sup>. De ahí, surgió un diálogo creativo entre ambos, intercambiándose numerosas cartas y llamadas telefónicas, para ir confeccionando un proyecto de colaboración de múltiples facetas que concluye con la exposición *The House That Herman Built*. La instalación contó con una maqueta de madera a gran escala de una celda donde estuvo encerrado Herman y, también, planos detallados de su sueño de casa. La película *Herman's House* introduce al espectador en la vida y la imaginación de dos personajes que al final fraguan una amistad. Se trataba de construir el sueño de acabar con el “castigo cruel e inusual” de un ais-

17.- <http://hermanshousethefilm.com/> y <http://www.hermanshouse.org>. Acceso el 12.11.2013.

lamiento total que termina con la muerte. En ella se retrata la experiencia de una persona que, habiendo perdido la relación con el mundo exterior, es capaz aún de imaginarse un hogar en ese mundo y, a su vez, una artista intenta captar y representar dicha idealización. La sorpresa, quizás, provenga de observar que quien se pasa su vida forzado al encierro en una celda, su idea de libertad sea autorrecluirse en una nueva celda, pero en esta ocasión deberá ser un tótem simbólico en cuya forma se reconozca como individuo humano. La forma de la casa se activa como protagonista efectivo que recoge la personalidad de sus propietarios, tanto en la realidad como en la ficción del cine.

### Origen de las imágenes

- 2.- <http://www.thedramateacher.com/the-epic-theatre-of-dogville/>. Acceso el 10.05.2017.
- 3.- <http://www.revistacodigo.com/5-proyectos-de-steve-mcqueen-el-artista-detras-del-cineasta/>. Acceso el 05.10.2016.
- 4.- <http://letsmovieon.blogspot.com.es/2012/05/fantastic-flying-books-of-mr-morris.html>. Acceso el 02.11.2015.
- 5.- [http://fantasticjournal.blogspot.com.es/2011\\_06\\_07\\_archive.html](http://fantasticjournal.blogspot.com.es/2011_06_07_archive.html). Acceso el 15.02.2014.
- 6.- [http://maitegarcianieto.com/el-increible\\_hombre\\_menguante.htm](http://maitegarcianieto.com/el-increible_hombre_menguante.htm). Acceso el 12.05.2017.
- 7.- Imagen utilizada en la contraportada de *House Beautiful*, 1956. Recogida por Beatriz Colomina en "Sobre la utilidad y los perjuicios de la Historia para el arquitecto mediático". Revista Arquitectos. Estrategias de formación 1/2007. Madrid, ed. CSCAE, 2007, 69b.
- 8.- <http://cristiansantandreu.blogspot.com.es/2012/11/mon-oncle.html>. Acceso el 25.03.2017.
- 9.- EYCK, Aldo van. Mand-Huis-Dorp-Wereld, Forum, 1963. Recogido por JASCHKE, Karin. "Aldo Van Eyck y la Imagen Dogon". *Los viajes de los arquitectos. Construir, Viajar, Pensar*. Pamplona, T6) EDICIONES Escuela de Arquitectura Universidad de Navarra, 2011, p. 77. Imagen extraída del mismo libro, p. 82.
- 10.- <https://www.youtube.com/watch?v=mXtMHKZE7gk>. Acceso el 05.04.2016.
- 11.- <http://hermanshousethefilm.com/>. Acceso el 23.05.2017.