

**AVANCA
CINEMA**
INTERNATIONAL CONFERENCE

2016

AVANCA | CINEMA

2016

Comissão de Honra | Honour Committee | Comité d'Honneur | Comité de Honor:

Sua Excelência o Magnífico Reitor da Universidade de Aveiro
Prof. Doutor Manuel António Assunção
Sua Excelência o Magnífico Reitor da Universidade de Coimbra
Prof. Doutor João Gabriel Silva
Sua Excelência Senhor Presidente da Fundação para a Ciência e Tecnologia
Prof. Doutor Paulo Ferrão

Comissão Científica | Scientific Committee | Comité Scientifique | Comité Científico:

Prof. Dr. Abilio Hernandez - Universidade de Coimbra - Portugal
Prof. Dr. Alessandro Griffini - ENEA - Itália
Prof. Dr. Alfonso Palazón Meseguer - Universidad Rey Juan Carlos - Espanha
Prof. Dra. Anabela Branco Oliveira - UTAD – Portugal
Prof. Dr. Anibal Lemos - IADE University - Portugal
Prof. Dr. António Abreu Freire – CLEPUL - Universidade de Lisboa - Portugal
Prof. Dr. António Costa Valente - Universidade de Aveiro – Portugal
Prof. Dr. António Pedro Pita - Universidade de Coimbra - Portugal
Prof. Dra. Beatriz Legerén - Universidade de Vigo - Espanha
Prof. Dr. Bienvenido León - Universidad de Navarra - Espanha
Prof. Dra. Carmen Peña Ardid - Universidad de Zaragoza – Espanha
Prof. Dra. Carla Freire - ESECS - Portugal
Prof. Dr. Carlos Fragateiro – Universidade de Aveiro - Portugal
Prof. Dra. Conceição Lopes - Universidade de Aveiro - Portugal
Prof. Dr. David Clevery - University of London - Reino Unido
Prof. Dra. Denize Araújo – Universidade Tuiuti do Paraná - Brasil
Prof. Dra. Eija Timonen - University of Lapland - Finlândia
Prof. Dr. Farshad Fereshteh Hekmat - University of Tehran – Irão
Prof. Dra. Gloria Gómez-Escalonilla Moreno - Universidad Rey Juan Carlos – Espanha
Prof. Dr. Hamid Aidouni - Université Abdelmalek Essaadi - Marrocos
Prof. Dra. Ivelise Perniola - Roma Tre University - Itália
Prof. Dr. Jan Goldschmeding - Universiteit van Amsterdam – Holanda
Prof. Dr. João Vítor Boechat Gomide - Universidade FUMEC - Brasil
Prof. Dr. Jochen Dietrich - Gymnasium Stift Keppel, Hilchenbach - Alemanha
Prof. Dr. Jorge Seabra - Universidade de Coimbra - Portugal
Prof. Dr. José Ribeiro - Universidade Aberta - Portugal
Prof. Dra. Josélia Neves – Hamad bin Khalifa University - Dubai
Prof. Dr. Kajingulu Somwe Mubenga - National Pedagogy University – Congo
Prof. Dra. Lien Fan Shen - The University of Utah - Estados Unidos
Prof. Dr. Manuel Salvador Lima - Universidade dos Açores – Portugal
Prof. Dra. Manuela Penafria - Universidade da Beira Interior – Portugal
Prof. Dra. Manuela Cernat - UNATC - Roménia
Prof. Dr. Marc Rigaudis - United States International University - Quénia
Prof. Dra. Marta Varzim - ESAD- Portugal
Prof. Dr. Nuno Fragata - ESAD - Portugal
Prof. Dr. Paulo Bernardino - Universidade de Aveiro - Portugal
Prof. Dr. Régis Frota Araújo - Universidade Federal do Ceará - Brasil
Prof. Dra. Rosa Oliveira - Universidade de Aveiro – Portugal
Prof. Dra. Rosemary Mountain - Concordia University - Canadá
Prof. Dr. Sally Shafto - Université IBN ZOHR - Marrocos
Prof. Dr. Vítor Reia- Baptista - Universidade do Algarve – Portugal
Prof. Dr. Wai Luk Lo - Hong Kong Baptist University - Hong Kong
Prof. Dr. Yen-Jung Chang - National University of Taiwan - Taiwan
Prof. Dra. Yumiko Mizusawa - Keio University – Japão

Título: Avanca | Cinema 2016
Coordenação: António Costa Valente, Rita Capucho

Capa: António Osório
Paginação: António Osório e Sérgio Reis
Assistência gráfica: Adriano Moura, Ana Catarina Rocha, Andreia Baltarejo, Beatriz Santos, Rafael Beco
Impressão: Artipol - Artes Tipográficas, Lda

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor
Edições Cine-Clube de Avanca, 2016

Todas as imagens e gráficos foram fornecidos pelos autores dos textos.
A totalidade das imagens ou pertencem aos autores ou foram retiradas de espaços da web onde se encontravam disponíveis.

Edições Cine-Clube de Avanca
Rua Dr.Egas Moniz, 159
3860-078 AVANCA - Portugal
Tel/fax: 234 880658
livros@avanca.com
www.avanca.com

Depósito Legal: 413132/16
I.S.B.N.: 978-989-96858-8-8

Memoria, cine y arquitectura en *Le Mépris*

Iván I. Rincón Borrego

Higher School of Architecture, University of Valladolid, Spain

Abstract

The paper analyzes the film Contempt (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963) which is an adaptation of the novel Il Dizprezzo (1954) by Alberto Moravia, used by Jean-Luc Godard as a pretext to create a 'film within a film'.

Contempt evokes filmic, literary and architectural references that create layers of overlapping times. They bring something from past to present, and viceversa, resulting in a 'tissue of quotations' in the orbit of the theories of Roland Barthes.

The paper discusses the idea of palimpsest that underlies the film. On the one hand, it discusses the best known references, as the decline of Cinecittà, the role of Fritz Lang or the classical literature through Homer's Odyssey. On the other hand, it delves into the main architectural role of the Villa Malaparte, the house designed by the poet Curcio Malaparte and the architect Adalberto Libera in 1937. And finally the paper studies the resource of insert short film fragments called rushes.

Contempt exemplifies a creative strategy based on layers of film, literature and architecture overlapping eloquently. The sum of all this underscores the aesthetics of the fragment as fundamental aesthetic mechanism for generating the modern form in the 20th century.

Keywords: *Le Mépris*, Villa Malaparte, Cinema, Architecture.

El oportuno de por Hervé Chigioni y Gilles Frappier para el 69º Festival de Cannes celebrado del 11 al 22 de mayo de 2016 homenajea *El desprecio*. Su sencillo pero no menos intenso diseño se resume en un único fotograma en el que, como reza el comunicado oficial del certamen, "todo está presente, las escaleras, el mar, el horizonte: la ascensión de un hombre hacia su sueño, bajo el calor de una luz mediterránea que se transforma en oro".

El horizonte mediterráneo de la Costa Amalfitana resulta inmenso y cautivador. Desde la cubierta de la casa Malaparte (Adalberto Libera; Curzio Malaparte, 1937) en Punta Masullo, Capri, el paisaje marítimo alterna los matices de las aguas verdeazuladas y los oscuros afloramientos de costa recortados por un cielo de luz nítida y transparente. Así lo filma Jean-Luc Godard en *El desprecio (Le Mépris, 1963)* al evocar la imagen de Ulises fondeado frente a Ítaca, climax de la Odisea homérica y del citado film, desenlace y mezcla de periplos, de viajes dentro del viaje, que el cineasta francés adopta de la novela homónima de Alberto Moravia *Il Dizprezzo (1954)* como pretexto para crear una película dentro de otra película, estrategia creativa que resulta autorreferencial y en ese sentido intensamente moderna.

La trama cuenta la desintegración de la pareja formada por Paul (Michel Piccoli), en el papel de un guionista enamorado del cine, y su esposa Camille (Brigitte Bardot), afectada por el último proyecto de éste, una adaptación cinematográfica de *La Odisea* entorno a la cual orbitan Fritz Lang (Fritz Lang) como director, y Jeremy Prokosch "Jerry" (Jack Palance) en el papel de productor. El hilo conductor se acompaña de seductoras referencias, citas que entrelazan lo filmico y lo literario pasando por lo arquitectónico.

El conflicto de intereses entre Fritz Lang y Jerry Prokosch es buena prueba de ello. El primero, en el papel de sí mismo –con todo lo que su figura conlleva para la historia del cine desde la UFA hasta *Hollywood*, y el mito de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) para la propia arquitectura moderna– actúa como representante del viejo *Hollywood* de las décadas de los 30 y 40 frente al segundo, identificado con el nuevo tipo de superproductor cinematográfico de los años 50. El choque entre ambos roles vincula la película a un tiempo contemporáneo. El tiempo de los grandes éxitos de taquilla norteamericanos marcados por el Decreto *Paramount* de 1948 y el de la canonización de directores como Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Nicholas Ray o el propio Fritz Lang, entre otros, por los *Cahiers du Cinéma* con la complicidad de Jean-Luc Godard como crítico y experimentado cinéfilo.

Por otra parte, el comienzo de la película en *Cinecittà* profundiza en la idea del discurso autorreferencial. En el marco de unos estudios de cine a las puertas de su demolición, la secuencia de entrada da testimonio de los tiempos más difíciles vividos en el famoso complejo situado a las afueras de Roma, cuando paradójicamente adquiere más valor inmobiliario que cinematográfico. Desde ese punto de vista, el espacio del plató y de la *Boite à Miracles* que representa su arquitectura, se utilizan como vehículo para hablar del pasado heroico del cine italiano y su posterior decadencia. Imagen a la que el director agrega la cita que preside la sala de proyección donde se reúnen por primera vez los protagonistas, el augurio atribuido a Louis Lumiere: "*Il Cinema è un'invenzione senza avvenire*", palabras que enfatizan la condición de tragedia clásica que envuelve todo el relato.

En ese sentido, encontramos dos niveles iniciales de citas en *El desprecio*. Por un lado, un primer nivel en el visionado del montaje que hace Fritz Lang para *La Odisea*, un montaje plagado de *rushes* de bustos clásicos que se presentan bajo las características de la estética de la fragmentación y la repetición. La propuesta visual, amén de la cultura clásica que referencia, nos recuerda a ciertas obras del pintor metafísico Giorgio De Chirico's como *Love Song (1914)* ejemplo temprano de surrealismo realizado casi diez años antes de que dicho movimiento fuesen fundado por André Bretón en 1924.

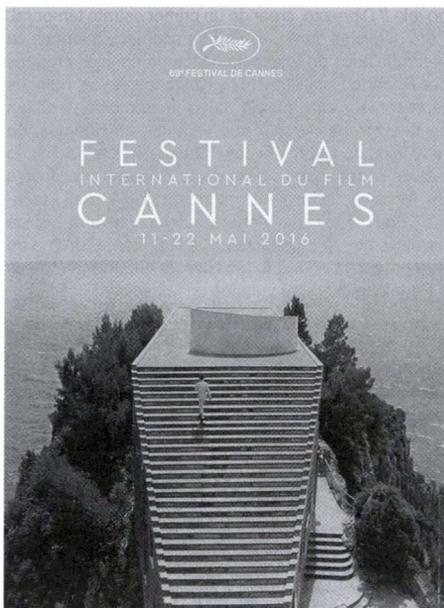


Imagen 1 – Cartel oficial del 69º Festival de Cannes diseñado por Hervé Chigioni y Gilles Frappier empleando un fotograma de *El desprecio* (Jean Luc Godard, *Le Mépris*, 1963) virado a tonos amarillos.

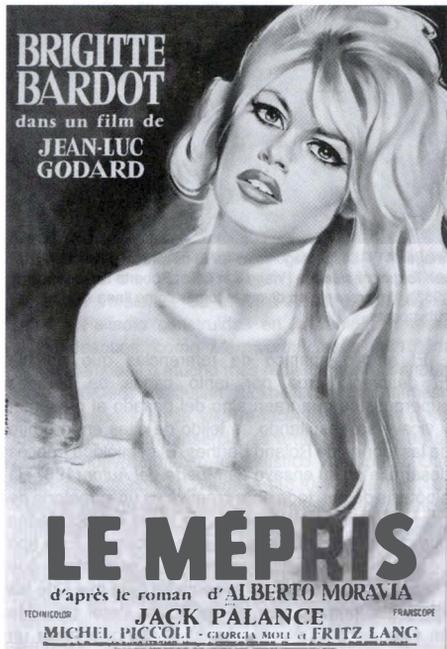


Imagen 2 – Cartel de *El desprecio* (Jean Luc Godard, *Le Mépris*, 1963).

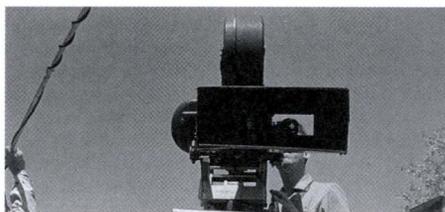


Imagen 3 – Fotograma inicial de *El desprecio* en el que la cámara mira directamente al espectador.

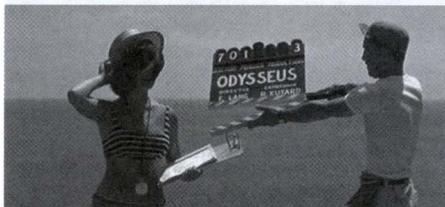


Imagen 4 – Claqueta de rodaje de la película *La Odisea* en *El desprecio*.



Imagen 5 – Rodaje de la película *La Odisea* en *El desprecio* ambientada sobre la cubierta de la Casa Malaparte en Capri.

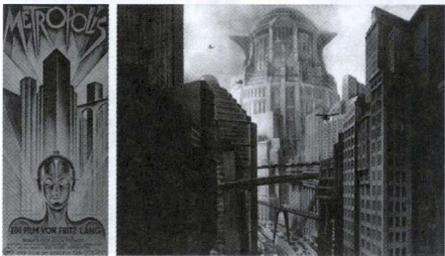


Imagen 6 – Cartel y fotograma de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927)



Imagen 7 – Fotograma de *El desprecio* en el que Fritz Lang, en primer plano, Jerry Prokosch y Paul visionan el montaje previo de *La Odisea*.



Imagen 8 – *Rushes* insertados en el montaje de la *La Odisea* visionado en *El desprecio*.

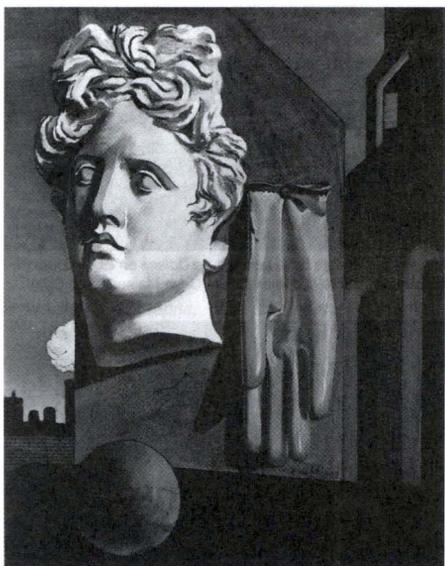


Imagen 9 – Giorgio De Chirico's, *Love Song*, 1914.

Por otro, un segundo nivel de citación se da en el homenaje a la propia historia del cine. A las puertas de esa misma sala de cine, los carteles de películas como *Hatari!* (*Hatari!*, Howard Hawks, 1962), *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962), *Vanina Vanini* (*Vanina Vanini*, Roberto Rossellini, 1961) o *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), junto a la no menos reseñable *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1953), presente en diversas tomas, nos remiten a otras líneas argumentales, a otras muchas películas posibles dentro de la principal. De hecho, la relación que se establece con *Te querré siempre* es aún más sofisticada pues la historia de Paul y Camille reescribe la de Emilia y Ricardo, los personajes de la

novela *Il Diprezzo*, creando un primer estrato temporal. Pero al mismo tiempo su drama acontece mientras se ven reflejados en el espejo de los personajes creados por Roberto Rosellini, Alex y Katherine Joyce, quienes representan una pareja cuyo matrimonio también se desmorona durante una estancia en Nápoles, no muy lejos de Capri y la casa Malaparte. De hecho, no parece casual que la película de Rosellini y la novela de Moravia incluso coincidieran en 1954. Así, Jean-Luc Godard teje de manera subyacente una red de paralelismos que conectan a su vez con el drama de otra pareja anterior a todos ellos, la que forman Ulises y Penélope, siempre velados en la película.



Imagen 10 – Jerry Prokosch y Camille se marchan de los estudios de cine en un *travelling* presidido por carteles de película como *Hataari!* (*Hataari!*, Howard Hawks, 1962), *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962), *Vanina Vanini* (*Vanina Vanini*, Roberto Rossellini, 1961) o *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960).



Imagen 11 – Los protagonistas de *El desprecio* salen de ver *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1953), film presente en diversas tomas como línea argumental subyacente.

El amplio abanico de referencias que articula *El desprecio* crea por tanto capas de tiempos superpuestos que traen algo del pasado al presente, y viceversa, resultando un tejido de citas en la órbita de las teorías de Roland Barthes. El semiólogo francés desarrolla en su ensayo *La Muerte del Autor* (1967) la hipótesis de que toda obra creativa es un sumatorio de citas infinitas de otras obras, de ideas entrecruzadas que provienen de un pasado cultural común. Este tipo de inserciones constituyen anomalías semánticas que buscan interactuar con el espectador para que éste las interprete; primero, por el significado literal presente en ellas, y después, desviando la atención hacia un terreno latente más incierto, que anima a reflexionar sobre dichas referencias pasadas y alejarse de la línea principal de la narrativa.



Imagen 12 – Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919.

Dadaísmo y *Surrealismo*, especialmente a través de la figura de Marcel Duchamp, han hecho de esta estrategia de extrañeza un motor de creación plástica y modernidad. Cabe recordar el *ready-made* *L.H.O.O.Q.* (1919) realizado por Duchamp sobre una postal de la *Mona Lisa* a la que incorpora mostacho y perilla, acto que puede ser observado como alusión insolente a la pintura de Leonardo Da Vinci, pero que de hecho reactiva el significado de la obra y se pregunta por la propia condición artística del objeto mientras interpela al espectador para que la interprete. Igualmente encontramos en la Historia de la Arquitectura Occidental episodios de este heterodoxo mecanismo de citación. Sirvan como ejemplo las repetidas versiones de la Villa Almerico (1566) de Andrea Palladio construidas en la campiña inglesa siglos después, como *Mereworth Castle* (1715) de Colen Campbell o mucho más recientemente *Henbury Hall* (1984-96) de Julian Bicknell. Sendas mimesis extemporáneas de la villa renacentista invitan a ser interpretadas como inserciones arquitectónicas en un extraño nuevo contexto, paisajístico y temporal. Otro tanto sucede con el *Walhalla* (1830-42) de Leo von Klenze, hall de los dioses en la mitología germánica, equivalente al *Olimpo* heleno, cuya arquitectura reproduce de forma mimética el Partenón de Atenas, sólo que emplazado sobre un promontorio a orillas del Danubio en Ratisbona. Tales arquitecturas emplean la cita como mención articuladora del proceso de *mimesis* arquitectónica, proceso que se puede detectar de facto en la evolución de la arquitectura filoclasicista desde la Antigüedad hasta el siglo XIX, al participar de los órdenes clásicos en diversas variantes.

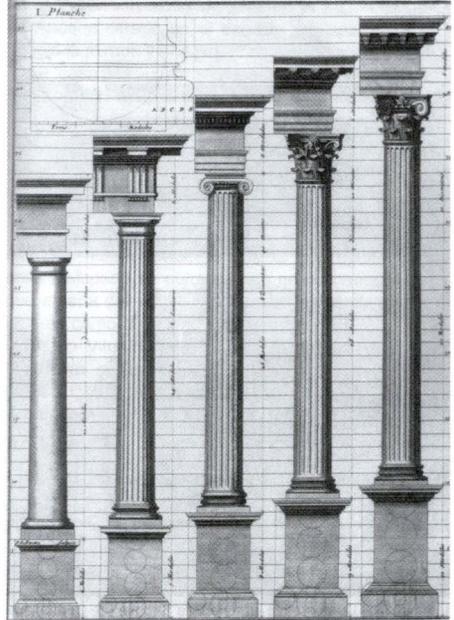


Imagen 13 – Interpretación de los órdenes clásicos en la traducción francesa de los *"Diez libros de Arquitectura"* de Vitruvio, Claude Perrault, 1673.

Inflexiones más modernas de dicha estrategia creativa se presentan tamizadas por la abstracción y las vanguardias del siglo XX. En esa línea de pensamiento destaca la propuesta de Adolf Loos para el concurso del *Chicago Tribune* (1922) que aúna el orden clásico y el rascacielos moderno, llevando el primero a la escala del segundo, en un tipo de *mimesis crítica* dirigida como carga de profundidad contra la falta de coherencia entre estructura y vocabulario arquitectónico en la Escuela de Chicago.

Desde posiciones más contemporáneas, Rem Koolhaas se suma al análisis de Nueva York y del papel de sus rascacielos más icónicos aplicando el *método paranoico-crítico* daliniano en *Delirious New York* (1978). Precisamente, de dicho método emanan dos ejemplos notables de alusiones cruzadas entre arquitecturas. Por un lado, la interpretación surrealista que hace de la Villa Saboya (1929-31) en su proyecto de Villa Dal Ava (1991), obra en la que el arquitecto holandés corta metafóricamente el edificio de Le Corbusier mediante un muro de hormigón que desplaza los *pilotis* a un extremo de la casa y habilita en la parte superior un nuevo tipo de cubierta jardín en forma de piscina. Y por otro, la reconstrucción del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe que Rem Koolhaas plantea en la Trienal de Milán de 1986, un tipo de evocación arquitectónica muy sugerente, pues le aplica al modelo miesiano una geometría curvilínea que no impide su reconocimiento, sobre todo en planta, al tiempo que pone en crisis la percepción de su espacio horizontal isotrópico, ahora extrañamente curvado, infinito en su perspectiva.

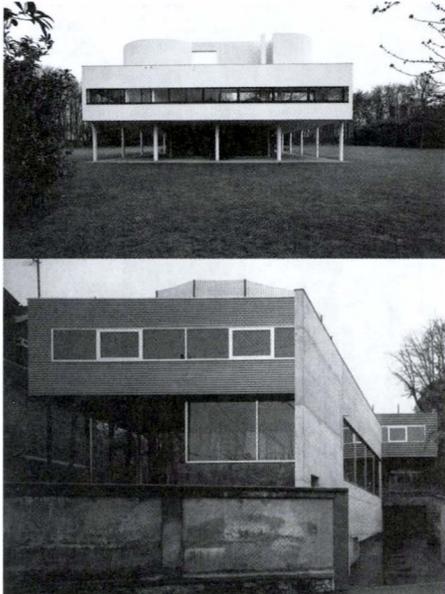


Imagen 14 – Comparativa entre la Villa Savoye (Le Corbusier, 1929-31) y la Villa Dal'Avà (Rem Koolhaas, 1991).

Más allá de las múltiples referencias plásticas que pudiéramos ligar al proceso creativo de citación empleado por Jean-Luc Godard, el verdadero protagonista arquitectónico de *El desprecio* es la casa Malaparte, escenario donde se desarrolla el tramo final de la cinta.

Amén de la consabida polémica que envuelve la casa construida a partir de 1938, cuya autoría aún se pone en cuestión, la obra surge del contacto entre el escritor Curzio Malaparte, propietario empeñado en construirse una vivienda que reflejase sus traumas del exilio sufrido en Lipari e Ischia, y de los sucesivos encarcelamientos en la infame prisión de *Regina Coeli* en Roma, y el arquitecto Adalberto Libera, quien recibe del primero el encargo de proyectar literalmente una “*casa come me*”, es decir, una casa a imagen y semejanza de su dueño. Además de satisfacer las evidentes necesidades domésticas, la intención principal del proyecto es reproducir las condiciones del exilio del escritor y alimentar un sentimiento de nostalgia indeleble en su personalidad, la contradictoria necesidad de amplitud y recogimiento simultáneos.

La historia oficial asegura que Curzio Malaparte terminó la casa con ayuda de un albañil local, Adolfo Amitrano, después de que las tensiones con Adalberto Libera hicieran que éste abandonase la obra. No obstante, el hecho evidentemente no impide reconocer el trazo racionalista de la mano de Libera, autor comprometido con los valores culturales modernos, defensor de la nueva arquitectura y la vanguardia en tiempos difíciles para ella, como prueba su participación en el *Grupo 7* en 1926, a la postre convertido en el *MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale)*

en 1930 junto a Giuseppe Terragni y Gino Pollini, entre otros, en el marco de un contexto políticamente reaccionario como fue el apogeo del Movimiento Fascista en la Italia de los años 30 y 40. Resulta indudable que Libera es quien le otorga su forma alargada y prismática a la casa pero sobre todo, y si cabe aún más importante, es el responsable de la rotundidad que impone el volumen arquitectónico a la roca sobre la que se asienta, germen proyectual del que emana la obra y su capacidad de codificar una imagen elocuente del lugar, en la mejor tradición del *genius loci* romano que reseñara el historiador noruego Christian Norberg Schulz.¹

El magnetismo de la casa Malaparte como hito de una forma poética de hacer arquitectura reside en la intensa teatralidad del edificio, que adquiere rango de protagonista en la película de Godard. Teatralidad que de hecho resulta consustancial a otras obras de Libera que también han sido llevadas al cine, como el caso del Palacio de Congresos del EU 42 en Roma empleado por Bernardo Bertolucci en *El conformista* (Il Conformista, 1970).

Las claves de dicho magnetismo teatral se originan en el orden geométrico de la obra de Libera, que subraya la individualidad del objeto como método compositivo y gesto decidido en relación con la fuerza implacable de la naturaleza. La cualidad plástica del edificio es la encargada de relacionar sus partes individuales entre sí; una escalinata trapezoidal que se abre a medida que asciende y deviene en bloque prismático de ladrillo rojo coronado por la forma curvilínea blanca de un muro en forma de vela; y de confrontarlas a su vez con el entorno, con el promontorio rocoso, el mar Mediterráneo, el horizonte y el cielo al fondo. Frente a otras estrategias arquitectónicas que reproducen el orden de la naturaleza por medio de la analogía, Adalberto Libera establece principios formales autónomos para la casa, resultando una suerte de volumen escultórico extraño impuesto al paisaje.

La casa Malaparte articula el interior y el exterior, representantes de lo doméstico y lo monumental, respectivamente, como una dicotomía de mundos tajantemente separados. Por un lado, siguiendo los antecedentes del encargo planteado por Curzio Malaparte, el interior de la vivienda desempeña las funciones de refugio, ya no sólo corporal, sino también intelectual. El interior de la casa, desarrolla un programa fuertemente compartimentado que sigue un itinerario axial dotado de vistas transversales al paisaje. La secuencia va de los ámbitos más públicos, como el salón que ocupa un tercio de la planta, a los más privados, hacia el denominado “*Apartamento Malaparte*”, en una progresiva segregación de recintos que culmina en el estudio del escritor, frontera última de lo más íntimo de su ser. La secuencia de estancias parece ahondar poco a poco en el promontorio, haciéndose éstas cada vez más pequeñas al tiempo que, paradójicamente, se aproximan a la amplitud del mar. El interior se transforma así en un refugio protegido por la escala humana del espacio y por los huecos que se apropian de la naturaleza enmarcándola.

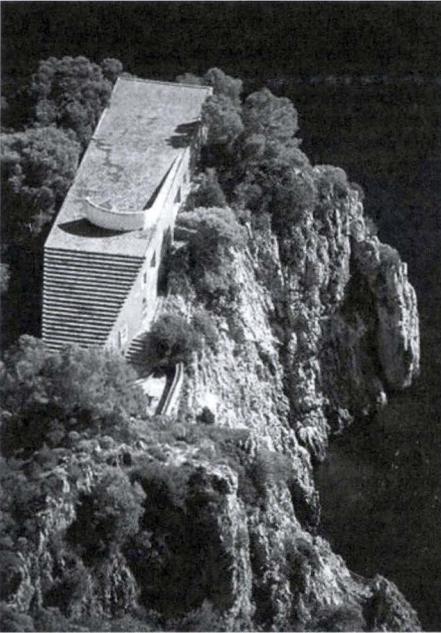


Imagen 15 – Secuencias finales de *El desprecio*, donde la Casa Malaparte se erige como escenario y protagonista simbólico.

Por otra parte, el exterior de la casa, formado esencialmente por la gran escalinata, el plano horizontal de cubierta con funciones de *solarium*, y el muro blanco en forma de vela, se abre a la perspectiva del paisaje. Lejos de la atmósfera doméstica que caracteriza el interior, el exterior asume un carácter monumental, de formas rotundas insertadas en la gran escala del lugar. No hay concesión alguna al más mínimo detalle para no aludir a la escala humana, ni siquiera la presencia de una barandilla, lo que redundaba en la sensación de vértigo y desprotección frente al medio. En ese sentido, el exterior trasciende la función doméstica en favor de una función simbólica subrayada por el marcado carácter escenográfico. La escalinata monumental se erige como punto de llegada del fatigoso camino ascendente desde el mar, a través de la vegetación y los peldaños tallados en la roca, finalmente convertida en plataforma, lugar del *tholos*, ara del sacrificio a los dioses, arquitectura orientada a la contemplación de lo sublime.

Sin duda el carácter escenográfico de la casa Malaparte es una de las características que mejor explota *El desprecio*. La significación del exterior de la vivienda articula acciones simbólicas tratadas con mimo por Godard, especialmente en lo relativo a las secuencias que captan la gran escalera y la cubierta de la casa desde su eje longitudinal proyectado hacia el mar. Tales encuadres se asocian con fuerza a la imagen de un teatro de la Antigüedad, a la memoria de la tragedia homérica que envuelve el film, a sus instantes más intensos, aquellos que subrayan el sentido ritual

de la ascensión hacia un *altar en la naturaleza*, hilo de Ariadna cifrado en el espacio arquitectónico, que impele la mirada y el cuerpo hacia el cielo y el océano.

La casa Malaparte representa como pocas obras de Libera la búsqueda de una manera de *disponer* la arquitectura en el mundo y también de hacerla visible. Representa la conciliación entre lo atávico y lo humano, la coexistencia de lo doméstico y lo monumental, de lo pragmático constructivo y lo ritual del habitar, elocuente dualidad que la hace única.

Retomando el discurso de la cita como estrategia creativa, resulta evidente que la concepción de la casa Malaparte se nutre de una componente plástica que emana del surrealismo. En ese sentido, diversos autores como Manfredo Tafuri en "*L'ascesi e il gioco*" (1981) o Vitorio Savi en "*Orfica, surrealistica. Casa Malaparte a Capri e Adalberto Libera*" (1989) han sugerido interpretaciones surrealistas de la casa y apuntado vínculos tanto de Adalberto Libera como de Curzio Malaparte con diversos representantes de corrientes metafísicas. Aunque a la luz de la obra de Libera es plausible pensar su atracción por la pintura Giorgio de Chirico, por obras intensamente arquitectónicas como *El genio maligno del rey* (1914), sentimiento por otra parte no documentado, si es constatable la amistad entre Curzio Malaparte y Alberto Savinio, artísticamente bautizado como Andrea de Chirico, músico, pintor y escritor, hermano del anterior, quien pudo influir notablemente en los intereses tanto de Libera como de Malaparte. Por su parte, en el texto "*Casa come me*" (1980) John Hejduk también interpreta un cierto orden lúdico en la concepción de la casa Malaparte al describirla como artefacto que pasa de ser "*submarino de exploración a nave encallada*", abriendo por ende el abanico de lecturas, muchas de ellas oníricas, que sugiere la obra.

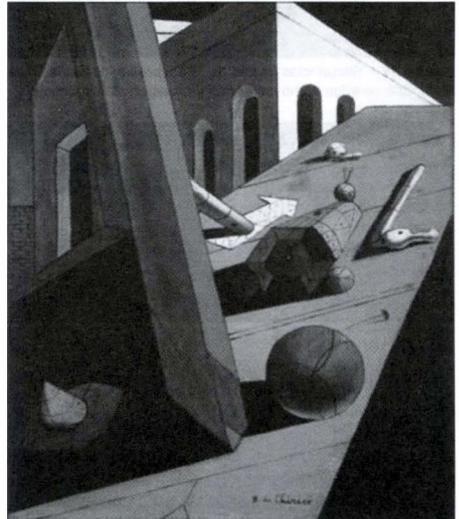


Imagen 16 – Secuencias finales de *El desprecio*, donde la Casa Malaparte se erige como escenario y protagonista simbólico.

La capacidad de seducción de la casa Malaparte es incuestionable. Cual artificio geométrico se alza como un híbrido entre arquitectura y poesía, encarnando al unísono los valores cotidianos inherentes a toda vivienda y los principios simbólicos que conectan las creaciones humanas con la naturaleza. Lo pragmático y lo arbitrario se ofrecen colindantes en la casa Malaparte, pero al mismo tiempo, perturbadoramente incompatibles. Con un poder evocador próximo a la quintaesencia de Salvador Dalí, a obras como *Vértigo* (1930), la casa Malaparte nos remite a la poética surrealista de objetos, ideas, acciones y formas dispuestas sobre un plano metafísico inundado de misticismo, al espacio de un ensueño por esta vez hecho arquitectura.

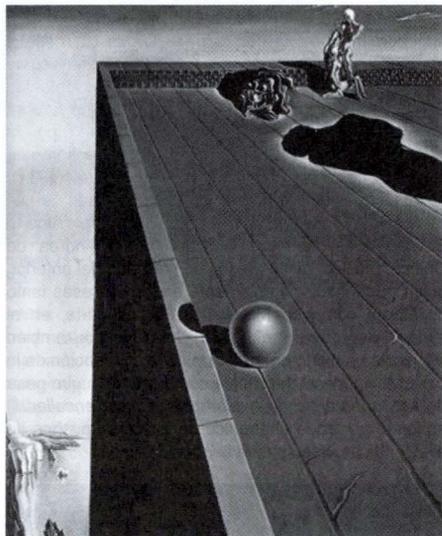


Imagen 17 – Secuencias finales de *El desprecio*, donde la Casa Malaparte se erige como escenario y protagonista simbólico.



Imagen 18 – Secuencias finales de *El desprecio*, donde la Casa Malaparte se erige como escenario y protagonista simbólico.

En conclusión, si asumimos que la *mimesis* es parte consustancial del trabajo del arquitecto, la cita en arquitectura constituye la copia de una parte, desde un punto de vista estético, formal, constructivo o planimétrico, con mayor o menor grado de fidelidad al original que sigue siendo reconocible. Se trata por tanto de un modo de hacer *arquitectura dentro de la arquitectura*, en claves similares a las desarrolladas por Jean-Luc Godard cuando nos presenta el *cine dentro del cine*.

Jean-Luc Godard eleva la cita a la categoría de forma creativa explícita con la que introducir un discurso dentro de otro, enunciado estético de gran calado para la relectura de la tradición y la generación de lo moderno. La casa Malaparte hace concretas imágenes metafísicas que oscilan entre la memoria edilicia del Mediterráneo y el juego de la abstracción. En ambos casos, el recurso fragmenta la cohesión de la obra, cinematográfica, literaria o arquitectónica, la dota de mayor profundidad y nuevas lecturas.

En *El desprecio* subyace la idea de palimpsesto, figura especialmente intensa al final de la cinta por la elección magistral de un marco arquitectónico tan prolijo en interpretaciones como la casa Malaparte. La casa activa el *film*, y viceversa. Gracias a su arquitectura de profunda raigambre abstracta y simbólica, el encuadre y la imagen en movimiento inherentes al cine simplemente despliegan multitud citas posibles; imágenes en las que reconocer la cueva, la plataforma, el templo, el *altar en la naturaleza*, la cubierta del barco y su vela; analogías que nutren arquitecturas de todos los tiempos y lugares, todas ellas visitadas por el paseo de la mirada en el breve espacio de una secuencia.

Notas

¹ Christian Norberg Schulz es el responsable de la consolidación de la idea de casa es un espacio existencial. Concepción expresada en los escritos de Norberg Schulz *Intenciones en la arquitectura* (1963), *Existencia, espacio y arquitectura* (1971), *Arquitectura Occidental* (1974) y finalmente *Genius Loci: Paesaggio, Ambiente, Architettura* (1976). Al *espacio abstracto* le sucede el *espacio existencial*, en el que prima la arquitectura como lugar concreto, material, cualitativo y humano, cargado de símbolos y significados. Durante los años 60, ambas concepciones de espacio, abstracto y existencial, así como la idea de lugar en arquitectura, se complementan con el concepto de *genius loci* también formulado por Norberg Schulz en aras de recalificar la arquitectura contemporánea frente a un mero objeto de consumo.

Bibliografía

- AA. VV. 1989. *Adalberto Libera: opera completa*. Milan: Electa.
- Hedjuk, John. 1980. "Casa come me". *Domus* 605, Abril: 8-13.
- Hitchcock, Henry Russell. 1988 (1958): *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra.
- Marchan Fiz, Simón. 1986. *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza editorial.
- Montaner, José María. 2002. *Las formas del Siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mulvey, Laura. 2014. "El desprecio y su historia del cine:

un tejido de citas". *L'Atalante*, Julio-Diciembre: 27-35.

Norberg Schulz, Christian. 1979. *Genius Loci. Paesaggio, Ambienta Architettura*. Milán: Electa.

Savi, Vitorio. 1989. "Orfica, surrealistica. Casa Malaparte a Capri e Adalberto Libera", *Lotus Internazionale*, nº 60: 6-17.

Tafari, Manfredo. 1981. "L'ascesi e il gioco". *Gran Bazaar*, nº 15: 92-97.

Venezia, F. y Petrusch, G. 2001. *Casa Malaparte*. Cádiz: Ed.C.O.A.

Vilageliú, Joseph M. y Gómez Tarín, Francisco Javier. 205. "La intertextualidad en Jean-Luc Godard o cómo construir un discurso desde la ubicuidad cultural". *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, núm. 20.

