

con la búsqueda de notoriedad a través de los "tics" más obvios, ejercidos hoy por una suficiente mayoría que pretende ser exactamente lo contrario. Aunque es cierto que las condiciones del escaso trabajo favorecen una competencia interna en la que el destacar significa el ser reconocido entre una multitud, los resultados, sin embargo, suponen la proliferación de gestos semejantes que tienden, sobre todo, a unificar.

Lo que, desde éstas mismas páginas, reclamaba recientemente Alberto Campo alentando la resistencia de algunos, puede contribuir paradójicamente a un encastillamiento irreal, a un aislamiento narcisista, que generalizando, puede resultar suicida.

Y, sin embargo, la única vía posible de "salvación" requiere probablemente el "sacrificio". Y éste ha de asumirse por la renuncia; si se quiere, por el silencio. Por renunciar, por ejemplo, a la atención de una sociedad cuyos objetivos, en caso de existir, no compartimos si no es obligatorio. La renuncia gritando puede perturbar la razón, si no la quita. La resistencia pasiva puede acabar, al contrario, con los gritos de fuera. Con tanta confusión. Sólo cuando las estrellas fugaces siguen una senda común, permanecen en el firmamento. Integrarse en "la vía láctea", en una tradición inevitable, puede ser el camino.

A finales de este siglo puede adivinarse el término de una etapa dirigida por maestros que ahora nos parecen indiscutibles. Los sustitutos, que inevitablemente surgirán entre nosotros, aún no se han definido suficientemente. Aunque puedan citarse algunos nombres capaces del relevo magistral, se echa en falta en sus trabajos la coherencia interna de quien persiste en su propio perfeccionamiento y por ello se desentiende de la extraordinaria confusión del medio. Si nos guiamos por los silencios, más expresivos que las manifestaciones llamativas, están por identificar las estrellas-guías que traspasen el milenio. Sus cualidades serán probablemente aquellas que caracterizan al corredor de fondo, que persigue una meta lejana con la máxima concentración, administrando sus limitaciones, perfeccionándose en el tiempo. En cualquier caso estarán trabajando ya, sin dejarse llevar por espejismos pasajeros.

Repasando las actitudes "heroicas" que el cine nos ha propuesto como posible imagen del arquitecto y aceptando lo que de esforzado puede tener la práctica de la profesión en nuestros tiempos, ningún modelo se aproxima más a mi propuesta que la de aquellos atletas que se vencían a sí mismos en "Carros de fuego".

Estoy por afirmar que al menor esfuerzo por exteriorizar los propios méritos corresponde necesariamente el enorme por tenerlos verdaderamente. En esto consiste la reflexión y la justifica. Exhortar sin embargo al trabajo callado como forma de llegar a ser, dadas las circunstancias, favorables sobre todo al parecer, está condenado a ser dicho en el vacío. Y, sin embargo, hay que decirlo. ■

Las amistades peligrosas

José M^o Fernández-Isla

¿Sufren la mayoría de los cineastas una cierta incapacidad para "mirar" el hecho arquitectónico de una forma comprometida? A primera vista podría afirmarse que, al menos en este país, así es. Desde la prensa diaria hasta los más altos órganos de difusión de la cultura, pasando por las más solventes empresas constructoras, nadie parece querer acercarse a la arquitectura de una manera profunda; no tendrían que ser, por tanto, los profesionales del séptimo arte la excepción que confirmase la regla. De hecho, dentro de la ya centenaria historia del cine, son bastante escasos los ejemplos donde la arquitectura reciba un tratamiento coherente e imparcial a la hora de reflejar en pantalla su significado.

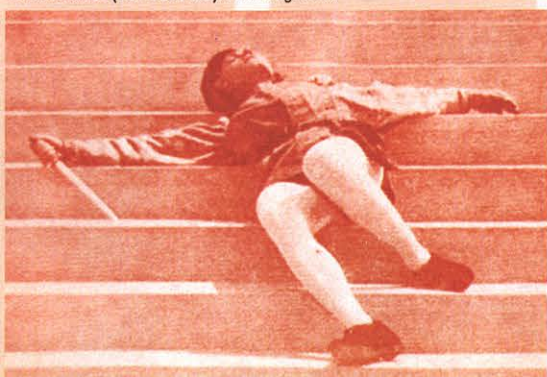
A lo largo de bien distintas épocas, sólo ciertos autores (Lang, Hitchcock, Antonioni o Ivory pueden ser los más evidentes) han sido capaces de abordar el asunto desde una óptica tan distinta como personal y de paso atreverse a bucear en el interior del territorio de la arquitectura para satisfacer las necesidades de su discurso narrativo.

Quizás por todo ello sean bien escasos los ejemplos a recordar donde la arquitectura ("el lenguaje de la arquitectura" puede que sea más preciso) sea tratada con cierta serenidad. Paradójicamente los ejemplos más significativos suelen ser trabajos realizados por y para televisión; también los más distanciados: más próximos a la teoría del documental que a la de la ficción cinematográfica.

Hasta la fecha, es muy probable que la propuesta mas homogénea sea la realizada por el desaparecido Renato Castellani, arquitecto y director de cine ligado al neorrealismo, cuya obra mas famosa, "Romeo y Julieta", (no confundir con ese monumento a la mampostería que fue la versión de Zeffirelli), sentenció el movimiento. Desde esa posición privilegiada que otorga el situarse detrás de la cámara, Castellani aprovecha el beneficio de la "excepcionalidad cultural" que pone a su disposición una muy poderosa productora, la R.A.I., para introducirnos en la Capilla Sixtina mediante un fascinante viaje de casi cincuenta minutos de duración, donde con maestría consigue sintonizar el lenguaje de su objetivo con el discurso arquitectónico de Miguel Ángel.

Otro buen ejemplo, "Le Corbusier. The ville Savoye", es un estimulante cortometraje realizado por Nick Levison para otra televisión estatal, en este caso la B.B.C. (entre tanto T.V.E. se pierde ¿quien sabe donde?); en él se disecciona no sin cierta pericia la famosa obra. Pero, aún en esta ocasión, el espíritu

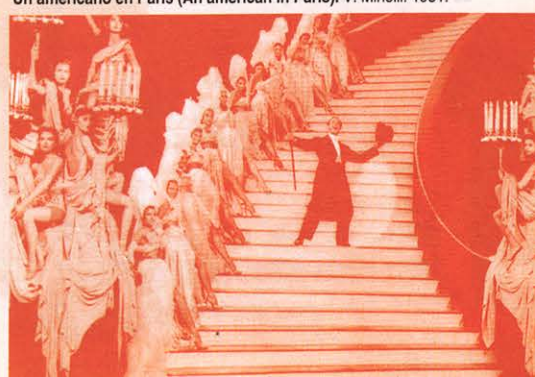
Las tres luces (Der müde tod). Fritz Lang. 1921.



Cautivos del mal (The bad and the beautiful). V. Minelli. 1952.



Un americano en París (An american in Paris). V. Minelli. 1951.



CINE Y ARQUITECTURA CINE Y ARQUIT

cinematográfico no llegaba a profundizar en la esencia arquitectónica, limitándose a reflejar de una manera altamente cualificada las ideas que sobre la construcción expresaban los escritos de Le Corbusier; pero siempre, bajo una óptica lo suficientemente desapasionada como para convertir lo que podría haber llegado a ser un vibrante relato de imágenes en un eficaz documental sobre una de las piezas claves para el desarrollo de lo que venimos conociendo como arquitectura moderna, pero de alguna manera incapaz de satisfacer tanto al amante del cine como al interesado por el entorno arquitectónico.

De todo lo anterior, o bien existe una evidente incomunicación (por emplear un término tan próximo a la obra de Antonioni. "El único de nosotros que merece llamarse Miguel Ángel", en palabras del maestro Rosellini) entre ambas disciplinas, o es simplemente incapacidad por parte de los cineastas para aproximarse a la arquitectura con una mayor densidad de pensamiento que vaya más allá del carácter simple e inmediato de decorado: limitándose a presentarla como una imagen sin atributos específicos y, por tanto, reproducible como cualquier otro objeto manipulable, desarraigado tanto de su finalidad como de su propia capacidad expresiva.

Sin embargo, el paralelismo entre nacimiento y posterior desarrollo tanto del cine como de la arquitectura moderna parecía, en principio, aproximar estas dos formas del patrimonio cultural del presente siglo en un grado de igualdad. Si en este punto el amable lector consiente en un pequeño buceo por los comienzos de ambos, quizás se puedan esclarecer algunos de los muchos posibles puntos oscuros del presente discurso.

El 1895 es un año tumultuoso y agitado. En este recodo del siglo, la sociedad se está transformando a golpes de violentas sacudidas. Se habla mucho de progreso en los círculos intelectuales y también en los que no lo son; el progreso es una palabra que resume muchas cosas y que sirve para explicar casi todo: desde la aparición de los primeros neumáticos hasta la construcción del canal de Kiev o el misterioso descubrimiento de los misteriosos rayos X. De este formidable empuje de la civilización maquinista ha nacido en Lyon, precisamente, la máquina de "imprimir" la vida, como la llamaría L'Herbier y a partir de ella se creará un mundo fabuloso de mitos y sueños.

Corresponderá la gloria de "impresionar" por primera vez las películas cinematográficas a Louis Lumière, que junto con su padre Antoine y su hermano Auguste, dirigía una industria fotográfica en la ciudad de Lyon. Satisfechos con los ensayos iniciales, los Lumière decidieron efectuar una presentación pública de su invento en la capital de la nación. La fecha elegida para el acontecimiento fue el 28 de diciembre de 1895. Componían el programa diez brevísimas películas de diecisiete metros, donde se mostraban imágenes cotidianas e inocentes, entre las que figuraba la famosísima "Salida de los obreros de la fábrica".

Como puede verse, nada nuevo ni nada extraordinario ofrecían los asuntos presentados en la primera exhibición; pero la simiente estaba ya plantada y su evolución no se haría esperar, hasta convertir el cinematógrafo en el medio de expresión más masivo que ha conocido la historia de la humanidad, capaz por sí solo de simbolizar el espíritu del siglo XX.

Comentábamos antes, al hablar del corto sobre la villa Savoya, que su director se había limitado a "reproducir" el espacio arquitectónico sin buscar ningún tipo de acercamiento al significado de la obra, y por tanto, otorgarle preconcebidamente un carácter de objeto inmutable. Pues bien, el nacimiento del cine como medio de expresión -y no de reproducción- data de la destrucción del "espacio fijo", (de la escena de teatro que casi siempre se venía a representar delante de la cámara y que la máquina se limitaba a registrar). Para ello fue necesario inventar la teoría del montaje y, obviamente, la aparición de un nuevo oficio, el "montador", capaz de imaginar la división del relato en planos. La idea ya no consistía en fotografiar una escena, sino la sucesión de instantes de esa escena: aproximar la cámara, agrandar los personajes en pantalla cuando se creía necesario o por el contrario hacerlos retroceder, sustituir el escenario del teatro por el campo donde el actor entra y sale, y que el director de escena "escoge". Hasta entonces, la forma de reproducción era sólo la fotografía móvil. Desde aquel momento, su medio de expresión sería la sucesión de planos.

La tradición cuenta que durante una toma del rodaje de una de sus más famosas películas, "Intolerancia", Griffith -emocionado ante la belleza de una de sus estrellas (la inconmensurable Lillian Gish, actriz que en una única ocasión asumió las labores de dirección, para posteriormente declarar que dirigir no era trabajo para una dama)- decidió rodar nuevamente el instante que le había conmovido, colocando en esta ocasión la cámara muy cercana al rostro de la intérprete, para intercalarlo después en la acción; nació así el primer plano. Esta anécdota muestra bien en qué sentido se ejerce el talento de uno de los grandes pioneros del cine mudo: cuando al tratar de ejercer una menor manipulación sobre el actor, no modificando su "juego" en el concepto británico del término, mediante el aumento de la dimensión de su rostro al proyectarse en pantalla consigue modificar la relación de aquél con el espectador. De este modo se hacía sensible un hecho que hasta entonces había pasado totalmente inadvertido: la posibilidad de intergrar al sujeto pasivo -el espectador- en la acción dentro de una pluralidad de puntos de vista, a pesar de mantener fijos cámara y campo visual.

De esta sucesiva división en planos -es decir, de la independencia del operador con respecto al objeto- surge la posibilidad de derivar el cinematógrafo como elemento

Julio Cesar (Julius Caesar), J. Mankiewicz. 1952.

La carta (The letter), W. Wyler. 1940.



El doble asesinato de la calle Morgue. Robert Florey. 1932.



Enviado especial (Foreign correspondent), A. Hitchcock. 1940.



CTURA CINE Y ARQUITECTURA CINE Y

expresivo; es decir, nace el cine como arte. A partir de este momento, la imagen —la sucesión de imágenes premeditadas y significativas— puede acceder a sustituir el mutismo por la elección.

Hasta aquí vemos cómo el cine, con su proyección bidimensional sobre un lienzo blanco, empieza a tomar carta de naturaleza como arte de masas. ¿Pero se puede vincular esta fábrica de sueños, con la búsqueda de realidades que va a pretender la arquitectura en este mismo período? Veamos qué está pasando en este otro campo a finales de siglo.

El germen precursor de la arquitectura moderna nace en Inglaterra bajo el impulso de William Morris y el "Arts and Crafts". El primer ejemplo será la Red House que Philip Webb ("La mujer del teniente francés" —de Karel Reisz [1981]— apunta un lúcido homenaje al movimiento y a la edificación en sus secuencias finales) proyectará para el propio Morris. Viene a ser como una declaración de los principios del movimiento, donde se predica el retorno a la pureza de la expresión artística y el artesanado contra los peligros de la mecanización.

Al finalizar el siglo XIX la crisis que atravesaban las artes plásticas coincide con el advenimiento de una edad tecnológica que trajo como consecuencia el descubrimiento y la utilización industrial de innumerables nuevos materiales, y con ellos la sustitución de los términos hasta entonces aceptados. Tal como apunta Benévolo en su "Historia de la arquitectura moderna", "nuestra época tiene unas necesidades económicas y sociales muy distintas de las del pasado y que en nuestro sistema social, el bloque de viviendas ha sustituido al castillo, al palacio y la templo, mientras nuevos edificios antes ignorados como el hospital, la estación, la fábrica, el rascacielos han ocupado el lugar de aquellas estructuras monumentales que conocieron edades antiguas".

He aquí la diferencia entre los inicios de la arquitectura moderna y el cine: si aquella nace como negación de la tecnología (Morris y sus seguidores proponían el "revival" y la vuelta atrás) para después caer totalmente en la busca de lo "funcional" apoyándose en los nuevos descubrimientos, éste es un hijo de avances de la civilización mecanicista, que poco a poco se despegará de ella buscando la transformación de la realidad circundante, en un mundo más aéreo, donde el soporte principal será una adecuada mezcla de imaginación y fantasía.

Pero sigamos avanzando por el campo de la arquitectura. Tras la muerte de Morris, la hegemonía de Inglaterra como caldo de cultivo idóneo para los nuevos movimientos cede completamente; ahora, la iniciativa estará en el resto de Europa y en los Estados Unidos. El progreso se asocia continuamente a la tecnología y ésta no se puede entender sin la aportación de su mejor símbolo: la máquina. La máquina ya

no es un objeto agresivo y peligroso; la máquina también puede ser hermosa.

Este nuevo evangelio será inicialmente predicado por las "minorías selectas"; los primeros profetas serán escritores y poetas: Zola en sus novelas y Walt Whitman en sus odas admiran los progresos de la nueva civilización y de la emergente industria moderna. Los primeros arquitectos en admirar la máquina e intuir el carácter esencial, y en consecuencia la relación entre diseño y arquitectura, serán dos austriacos, dos americanos y un belga: Otto Wagner (1841-1959), Adolf Loos (1870-1933), Louis Sullivan (1856-1924), Frank Lloyd Wright (1869-1959) y Henri Van de Velde (1863-1924). A ellos se les deberá añadir el poeta irlandés Oscar Wilde (1854-1900), aunque su amor por la belleza de la máquina puede que únicamente sea un fuego de artificio más en sus reiterados esfuerzos para "épater" a esa burguesía con la que siempre mantuvo una relación de amor/odio. Independientemente de ello, en 1882 proclamará: "Toda máquina puede ser bella, aun cuando no se aprecie en ella ningún signo de decoración. No pretendamos decorarla; sólo es posible concebir la belleza cuando en ella se reúnan la línea de la fuerza con la de la creación".

De todos los nombres apuntados anteriormente será Louis Sullivan el que con su famosa frase "form follows function" avance el postulado que influiría durante décadas la nueva estética arquitectónica.

Llegado a este punto, si analizamos las trayectorias de los dos modelos expresivos propuestos, comprobaremos que — pese a un nacimiento prácticamente común en el tiempo y motivado por circunstancias similares —, cada uno avanzará por derroteros diametralmente opuestos. La arquitectura conseguirá su forma tridimensional, su relieve, su carácter de cuerpo espacial mediante la búsqueda de la función a la que lo supeditará todo y con la que procurará el engarce con la realidad de su entorno con un programa absolutamente pragmático y nada propicio al subjetivismo. El otro, el cine, se convertirá en la lámpara mágica, capaz de realizar todos los sueños, capaz de llevarnos más allá de las fronteras que marca nuestra propia localización; todo ello, mediante la proyección de imágenes en ese plano bidimensional que delimita el formato de la pantalla y que aspira a la desvinculación de nuestra cotidianeidad.

Aquélla busca tu cerebro; éste se da de bruces con tu instinto. De ahí que cuando el cine aspira a mostrar la esencia de la arquitectura, siempre lo hace en su propio beneficio, sin preguntarse lo que en el fondo significa; sólo atendiendo a lo que la escala interna de prioridades necesita que exprese.

De ahí la dificultad de encontrar un lenguaje cinematográfico que sea traducción fiel del lenguaje arquitectónico. En definitiva, unas amistades peligrosas. ■

Identificación de una mujer. Michelangelo Antonioni. 1982.



I vint. Michelangelo Antonioni. 1952.



La condesa Alexandra. (Knight without armour). Michelangelo Antonioni. 1952.

