

Investigación

Las ciudades del espectador. El cine y la creación de un paisaje cultural contemporáneo

Francisco Javier Rodríguez Barberán

Historiador. Profesor Titular de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla

Resumen

Para el autor, tal es la atención creciente -tanto en la bibliografía anglosajona como en la española- que están recibiendo las relaciones entre cine y arquitectura en los últimos años que parecen haberse convertido en un subgénero de la historia y la crítica arquitectónica. En su opinión, la ciudad es el espacio por excelencia en el que se desarrolla la vida cotidiana y las películas son un excelente registro de la memoria histórica de dicho espacio, contribuyendo con ello a la creación de un imaginario colectivo específico de nuestro tiempo. La existencia de una imagen cinematográfica previa a la mirada del espectador permite además aplicar a un mismo espacio las expresiones territorio y paisaje. El primero se compone de las imágenes de lugares que surgen del esfuerzo colectivo de los profesionales del cine; el segundo, de las construcciones y miradas de los espectadores.

Palabras clave

Arquitectura
Cinematografía
Ciudades
Paisaje cultural

Tras haber pasado algún tiempo contemplando una película ante la pantalla de una sala de cine, o frente al pequeño formato de una televisión en el ámbito doméstico, podemos formularnos preguntas muy parecidas a las que el filósofo Eugenio Trias se hace en el arranque de uno de los más fascinantes ensayos sobre el cine publicados en los últimos años¹. Cuestiones como ¿De qué ha tratado la película?, ¿cuál es su verdadero argumento?, ¿quiénes han sido los sujetos y los objetos de la acción? o ¿qué tiempo y lugar han sido representados? son fáciles de plantearse pero difíciles de responder. Más allá de los valores culturales que puedan encontrarse en la obra vista, y cualquiera que sea el nivel de profundización del espectador que la ha contemplado, surgen de modo explícito o implícito, de manera consciente o inconsciente, interpretaciones y miradas muy distintas en torno a un mismo hecho. Como frente la literatura o la pintura, el ejercicio de la interpretación ante el cine hace posible la contemplación de un vasto territorio en el que cada espectador tiene la posibilidad -no siempre ejercida- de una lectura propia. Para ello es necesario tener en cuenta además la doble condición que el cine posee desde su origen: se trata de una industria cultural, conectada por tanto a los fenómenos de consumo masivo y de cultura de masas tan característicos de la condición contemporánea. Es en este contexto, plural ya tanto en su propia esencia como en las aproximaciones que se lleven a cabo², donde se inscribe la reflexión que este texto pretende desarrollar. En un número monográfico dedicado a las relaciones que se establecen entre los conceptos cine y patrimonio, parece adecuado abordar lecturas alejadas de la ortodoxia y que, sobre todo, propicien acercamientos desde posiciones en las que aún será necesario un amplio debate para su concreción.

Las relaciones entre cine y arquitectura vienen siendo objeto en los últimos años de una atención creciente. Tanto en la bibliografía anglosajona como en la española abundan los ejemplos de ello³, hasta el punto de haberse convertido -usando precisamente aquí el símil cinematográfico- en un subgénero de la historia y la crítica arquitectónica. Como una derivación de ello, han aparecido también diferentes aproximaciones a la visión que el cine documental y el de ficción ofrecen de nuestro mundo, y sobre todo al modo en que estas manifestaciones creativas contemporáneas presentan tanto nuestro entorno más reconocible como el más alejado temporal y geográficamente. Como es lógico, al ser la ciudad el espacio por excelencia en el que se desarrolla la vida, las películas son un excelente registro de la memoria histórica de dicho espacio, contribuyendo a la creación de un imaginario colectivo específico de nuestro tiempo: ya no es posible mirar al pasado como si el cine no se hubiera encargado de mostrarlo con rigor o desmedida fantasía, del mismo modo que no quedan casi territorios urbanos que no hayan quedado registrados por la imagen en movimiento. Exposiciones sobre la materia y libros recientes⁴ van desentrañando la carga simbólica que subyace tras un repertorio de imágenes extensísimo cuyas intencio-

nes son tan variadas como la propia producción cinematográfica: la ciudad no es sólo un escenario tridimensional por el que diferentes personajes se mueven y establecen relaciones, sino que puede convertirse en un depósito de recuerdos colectivos, en la impulsora de un imaginario propio, en un elemento esencial para la trama o incluso en protagonista de las ficciones y los fragmentos de realidad con los que el cine construye un mundo que se convierte, a la larga, en nuestro mundo. La ciudad representada en el cine plantea desde esta perspectiva una sugerente aproximación a los ámbitos de lo subjetivo y de lo que podría entenderse como hecho objetivo. Cuando el cine retrata Nueva York, París o Sevilla puede hacerlo a través del uso como plató de rodaje de la propia trama urbana, con los mismos escenarios naturales que la ciudad ofrece, o bien optar por una reconstrucción artificial de calles y edificios en el universo controlado de un estudio⁵; sin embargo, esta dualidad no supone, como podría entenderse en primera instancia, una oposición entre modos de representación. Podemos encontrarnos con paradojas aparentes como la que propone Francis Ford Coppola cuando para el rodaje de *Corazonada* (*One from the Heart*, 1982) no utiliza como escenario la ciudad de Las Vegas. La artificialidad del paraíso del juego y la diversión, tan bien analizada en su momento por Robert Venturi⁶, no le resulta suficiente al cineasta, que recrea la ciudad en plató de grandes dimensiones y utiliza trucos digitales con el fin de conseguir el control absoluto de ese universo que él crea para la pantalla. La eliminación de lo contingente y la reducción al mínimo de lo casual es fundamental para esta opción de reconstruir lo que ya existe. Al cine le sirvió en sus primeros tiempos para soslayar los problemas técnicos, y ello generó un número extraordinario de arquitecturas efímeras que reconstruían mundos pasados y presentes⁷. Al mismo tiempo apareció una codificación de los espacios y los edificios que se encargarían de hacer creíbles las localizaciones: al margen de las connotaciones más o menos realistas, era necesario definir qué iba a entenderse por una calle comercial o por un barrio de clase acomodada, qué imagen tendría un castillo medieval o una ciudad oriental, y qué tipo de viviendas serían las propias de las clases populares o cómo se representarían las fábricas⁸. Aunque esta actitud no es exclusiva del cine, y podemos advertirla en otras formas creativas contemporáneas como el cómic⁹, va a ser en aquél donde se alcancen los mayores niveles de refinamiento, siendo muy difícil establecer una frontera entre el mundo que refleja la pantalla y el real; tal es así que, en el inconsciente colectivo, las ciudades *potemkinizadas* –pura fachada, nacidas para no perdurar– construidas para el cine suelen poseer una alta carga semántica subjetiva que se traslada a los espectadores, ya que en ellas se ha producido la renuncia expresa al soporte físico de la ciudad real para sustituirlo por una imagen virtual a la medida.

Sin embargo, no creo que en el rodaje en exteriores urbanos quepa hablar, por oposición a lo anterior, de una representación objetiva: antes de rodar en un escenario real se habrá procedido

a una selección de localizaciones e hitos arquitectónicos singulares, en busca tanto de su adecuación a las demandas de la ficción como al reconocimiento potencial del lugar que se producirá en el espectador; además, la construcción de un argumento obligará con total seguridad a modificar el pálpito cotidiano de esos escenarios, introduciendo figurantes en lugar de habitantes, o pidiendo a éstos la tarea imposible de olvidar la presencia del ojo escrutador de la cámara. Hasta el cine documental sobre las ciudades se encuentra con el conflicto entre un supuesto lenguaje objetivo y la subjetividad aportada por la selección de las imágenes, por la tarea del montaje o por las intenciones del autor. No importa que recurramos a los mismos orígenes del cine, reflejados en las vues cinematographiques de los Lumière¹⁰, o a clásicos tempranos como *Berlin sinfonía de una ciudad* (*Berlin. Die Symphonie einer Grossstadt*, Walter Ruttmann, 1927) o *A propósito de Niza* (*A propos de Nice*, Jean Vigo, 1929-1930)¹¹. Tampoco es relevante para ello que aceptemos determinadas licencias dramáticas, como por ejemplo ocurre en la singular película sobre las reformas urbanas en la Inglaterra posterior a la II Guerra Mundial *The Way We Live* (Jill Craigie, 1946)¹², o en experiencias más recientes como *En construcción* (2000), donde José Luis Guerin ofrece una crónica de los cambios urbanos de la Barcelona actual. En todos estos casos el documental confirma su capacidad para ofrecernos retratos urbanos cuyo poder reside en la identificación que el espectador suele establecer entre documental y verdad, para oponerle de un modo sencillo a la analogía entre ficción y mentira. Precisamente por ello podemos concluir que las lecturas más complejas no arrancan de una imagen aislada de su contacto con el público, sino que provienen del encuentro entre lo reflejado en la pantalla y las diferentes interpretaciones llevadas a cabo por los espectadores.

Esta condición otorga pues entidad propia a la existencia de una imagen cinematográfica previa a la mirada del espectador y, de modo paralelo, a la visión compleja que participa simultáneamente de la esencia de dicha imagen y de las referencias que la misma va a proyectar sobre quienes la contemplan. De ahí que ello resulte clave para una idea que vincula dos términos –cine y patrimonio– cuyo nexa ya se planteaba en el propio inicio de este artículo. Se trata de entender la imagen del mundo que el cine transmite de un modo análogo al que nos sirve para que puedan ser aplicadas a un mismo espacio las expresiones territorio y paisaje. Como se ha señalado con frecuencia, el paisaje es un lugar marcado por la mirada, cuya existencia queda confirmada por el observador¹³. Para analizar un espacio podemos obviar la presencia de dicho observador, pero entonces deberíamos renunciar a la construcción mental que nos permite hablar con propiedad de paisaje. En el caso del cine, el territorio lo compondrían las imágenes de lugares que surgen del esfuerzo colectivo de directores, productores, guionistas, diseñadores de producción y técnicos artísticos; ellos son responsables de una visión del mundo creada a lo largo de un siglo de historia y que, estableciendo un

Investigación

Las ciudades del espectador. El cine y la creación de un paisaje cultural contemporáneo

Francisco Javier Rodríguez Barberán



1



2

1. Cités-Cinés. Paris: Éditions Ramsay et la Grande Halle/La Villette, 1987
2. La Ciutat dels cineastes. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2001

acuerdo singular entre el rigor y la imaginación, ha roto todas las barreras espaciales y cronológicas. Comprendido esto, le corresponde a las innumerables miradas de los espectadores -multiplicadas casi hasta el infinito por la reproductibilidad mecánica del cine, capaz de ofrecerse idéntico en los lugares y los tiempos más distantes- la concesión de los atributos del paisaje a los espacios que han llenado la pantalla en blanco. Porque no sólo se trata de mirar, sino de permitir que ese acto sea el prólogo de un itinerario cuyas huellas son más profundas de lo que imaginamos. De la relación del cine con los lugares -espacios naturales, ciudades, interiores- puede interesarnos la realidad física de los mismos, reflejada a través del análisis de localizaciones, escenografías, etc.; pero sobre todo ello destaca la creación de un repertorio de imágenes compartidas por una colectividad, y que singularizamos en función de nuestro entorno cultural y de nuestra propia personalidad. Es posible que este análisis deba ser revisado en el marco del mundo global, intercomunicado e interrelacionado, que ahora vive lo que Jeremy Rifkin ha denominado como era del acceso¹⁴. Sin embargo, el particular don de la ubicuidad del cine adelantó en una medida muy importante lo que la red ahora nos proporciona: la posibilidad de acercar a millones de individuos una cartografía completa del mundo presente, la reconstrucción del pasado y las intuiciones del futuro.

Excede con mucho el marco de un artículo la exploración de todas las posibles líneas que se abren a partir de aquí. Va a quedar fuera un tema que requeriría un tratamiento singular como es el de los espacios naturales como escenario de la acción cinematográfica. Las razones que me llevan a ello son varias, pero básicamente podrían resumirse en dos. La primera se correspondería con la compleja valoración del efecto especular que supone hablar de espacios abiertos filmados cuando el propio acto de trasladar un lugar a la pantalla lo convierte en una sucesión de paisajes dentro de paisajes. Pensemos que en pocas ocasiones la relación del hombre con el territorio ha sido retratada con la intensidad de un género clave para el desarrollo del lenguaje fílmico como es el western: la belleza desolada del Monument Valley, por ejemplo, es difícil que sea evocada sin tener en cuenta una iconografía originada en un marco histórico y cultural muy concreto, pero que ha trascendido dicha escala. Las imágenes del cine de John Ford, desde La diligencia (Stagecoach, 1939) hasta Centauros del desierto (The Searchers, 1956), nos han transmitido la visión de unos espacios naturales donde la aparición del hombre genera una mitología a la medida de una nación joven como los Estados Unidos; el contraste entre el tiempo geológico de las formaciones rocosas y la realidad de sucesos que se concentran en unos pocos años del último tercio del siglo XIX nos avisa sobre la condición paisajística de estos territorios filmados, cuyo arraigo en el inconsciente colectivo tiene poco que ver con el reconocimiento o la aceptación de los valores que el discurso del cine pueda transmitir. Es evidente que la complejidad a la que aludía para justificar mi elección -el paisaje de las ciudades- se funda en una cadena de situaciones de la que al menos conviene ser consciente, sobre todo porque ayu-

darán a entender algunos elementos que serán abordados también cuando comencemos a analizar el escenario urbano. Siguiendo con el ejemplo del western, muchos de los paisajes que con él llegan a la pantalla son espacios protegidos, lo que en el caso norteamericano los asocia con la figura de los Parques Nacionales, cuya especificidad se reconoce ya de modo legal a principios del siglo XX¹⁵. Las posibilidades de difusión que el cine posee lo convierte en un medio de publicidad indirecta en unas fechas en las que el turismo de masas está a punto de irrumpir como referencia para la sociedad; sin necesidad de campañas concretas, la aparición de un territorio en una determinada película lo convierte automáticamente en un paisaje común para millones de personas y, por consiguiente, en un objeto de deseo que puede ser disfrutado y, por qué no, consumido¹⁶. La aparición de un turismo cinematográfico encuentra aquí sus orígenes, puede que con mayor claridad que en el caso de las ciudades, entre otras razones porque los espacios urbanos ya poseían a lo largo de la historia una iconografía propia construida a través de las artes plásticas y, más adelante, de la fotografía. Pensemos que no se trata de un fenómeno localizado y restringido en el tiempo, sino que se ha mantenido a lo largo de todo el siglo XX, y aún hoy suscita un enorme interés: la existencia de encuentros especializados en la materia como –por citar un caso reciente– la Borsa Internazionale del Turismo Cinematografico, en la localidad italiana de Ischia¹⁷, o fenómenos tan llamativos como el auge espectacular del turismo en Nueva Zelanda a raíz del rodaje en escenarios naturales de sus islas de la trilogía de El señor de los anillos (The Lord of the Rings, Peter Jackson, 2001) revelan la gran actualidad de un complejo en el que patrimonio, paisaje, cine y economía se mezclan de modo natural.

La segunda de las razones que me han llevado a abordar de modo específico lo que he denominado las ciudades del espectador¹⁸, frente a una lectura más extensa del fenómeno del paisaje cinematográfico, está relacionada con algo que puede en cierta medida intuirse a partir de la reflexión inmediata: frente a una noción de paisaje desarrollada desde la Edad Moderna en la que el hombre se convierte en el ojo –y el espíritu– que legitima ese tránsito del territorio al paisaje, la mirada sobre las ciudades del cine supone un ejercicio netamente contemporáneo. Sus principales atributos son: la irrupción de múltiples niveles interpretativos y de incontables relatos simultáneos; la generación de un mapa figurado lleno de accidentes sobre el cual se fijan espacios, tiempos y personas; y sobre todo la evidencia de que, más que un resultado de las visiones anteriores –pintura, grabado y fotografía, pero también textos literarios o piezas musicales–, el cine ha ofrecido el más plausible acercamiento nunca llevado a cabo a la visión total que los fenómenos urbanos demandan en la actualidad. Las ciudades han sido a lo largo del siglo XX cinemáticas –usando aquí la expresión de Clarke–, y el material generado por el conjunto de obras surgidas de la industria de la imagen en movimiento, por encima incluso de la cualificación cultural de los diferentes productos, se convierte en un patrimonio de nuestro tiempo.

Esta elección no supone un enfrentamiento entre los dos paisajes cinematográficos que se establecen como referencia, sino que abre las puertas a un mundo de relaciones repleto de símbolos. Pensemos, por ejemplo, en la fuerza visual de una obra como King Kong (Ernst B. Shoedsack y Merian C. Cooper, 1933), donde se oponen la fuerza de la naturaleza al poder de la ciudad contemporánea por excelencia, Nueva York. La urbe que representa el paradigma de la denominada cultura de la congestión¹⁹ sirve como marco perturbador de los movimientos de un simio gigante, revestido con los atributos del buen salvaje, y cuya derrota en la cima del Empire State Building revela la confianza, un tanto ingenua, de la humanidad en el progreso tecnológico lineal como defensa frente a las amenazas exteriores. En un entorno cronológico cercano, y a medias entre la percepción europea y norteamericana del fenómeno metropolitano, podríamos aproximarnos para entender mejor la complejidad de este problema a otra película centrada en una dualidad semejante, pero cargada si cabe con un mayor número de matices. En su obra Amanecer (Sunrise, 1927), Friedrich W. Murnau compone un hermoso poema en imágenes apoyado sobre un viejo tema de la cultura occidental –la oposición entre la vida de una pequeña comunidad rural y la de las grandes urbes– que en esos momentos se veía actualizado ante el nuevo curso, lleno de esperanzas y miedos, que tomaba la historia de las ciudades. Basta con asomarnos a la aldea donde viven los protagonistas, marcada ya por el impacto de un incipiente turismo estacional, o a la urbe de claras referencias berlinesas –pero construida íntegramente en el estudio de la Fox en Culver City²⁰, que se convierte en paradigma de la actividad frenética, los placeres y el anonimato del individuo que ese espacio proporciona, para entender que la ciudad como referencia genérica va a ser un tema extraordinariamente atractivo para el cine, con independencia de géneros y de épocas. Hay casi ochenta años entre la obra de Murnau y una película de terror reciente como El bosque (The Village, M. N. Shyamalan, 2004), pero la mirada escrutadora hacia las ciudades, entre fascinada y temerosa, sigue estando vigente. La pequeña comunidad cerrada²¹ de esta producción estadounidense actualiza antiguas desconfianzas respecto al carácter maligno que se asocia a la ciudad moderna, ya que introduce elementos inquietantes que remiten a la idea de una naturaleza salvaje –el bosque al que alude su título en castellano–, mientras que juega de un modo ambiguo con mitos fundacionales norteamericanos –la cabaña de Thoreau como espacio de relación armónica entre el hombre y la naturaleza– y con temas tan actuales como la seguridad, la ecología o la conversión del mundo real en un inmenso parque temático²².

Sin embargo, la apelación a las ciudades como concepto genérico, aun teniendo relevancia en el conjunto de la cinematografía occidental, queda oscurecida por el peso de las singularidades, por la presencia repetida de una serie de lugares que, como en el caso de los actores, interpretan en la pantalla un papel concreto. Ya he comentado en alguna ocasión anterior²³ que las imáge-

Investigación

Las ciudades del espectador. El cine y la creación de un paisaje cultural contemporáneo

Francisco Javier Rodríguez Barberán

nes urbanas en el cine se vienen nutriendo de repertorios muy diversos porque también son muchas las épocas que pueden ser recreadas en la pantalla o los enfoques adoptados sobre un mismo lugar. Si entendemos por lugar a un espacio cargado de memoria, por oposición a la carencia de atributos que define lo que Marc Augé denominó como no lugares²⁴, debemos reconocer que el cine aprovecha sin prejuicios las visiones de las ciudades generadas a lo largo del tiempo. Es cierto que durante mucho tiempo las películas prefirieron aquellas imágenes que respondían a un registro culto, por entender que el mismo legitimaba una creación que todavía parecía estar lejos de la consideración como obra de arte; sin embargo, la idea que muchos de los profesionales de los estudios tenían de esa cultura –casi siempre asimilada a la gran cultura europea– era lo suficientemente abierta como para incorporar numerosos elementos de la poderosa cultura de masas que se había ido consolidando a partir del siglo XIX. La tarea de los directores artísticos y de los equipos a su cargo en el sistema de estudios no era –dejando a veces al margen su propia formación intelectual– la de una reconstrucción filológica del pasado; ni siquiera les preocupaba la recreación exacta del presente. Utilizando una frase de Orson Welles, prototipo del cineasta marcado por múltiples influencias artísticas y literarias, no se trataba de hacer un trabajo de museo, sino de encontrar una nueva época²⁵, un nuevo modo de entender los lugares. En este contexto, podemos afirmar que lo que más les importaba a los profesionales del cine de las fuentes bibliográficas consultadas no solía ser el texto, sino las ilustraciones²⁶; y es que lo fundamental para su trabajo no era la verosimilitud, sino la creación de un gran espectáculo que pudiera convertirse en un vehículo de evasión para los espectadores.

La historia del cine nos enseña que la apropiación de imágenes y símbolos no es más que una plataforma para la elaboración de repertorios iconográficos propios. Estos repertorios van recibiendo cada vez más aportes de manifestaciones simultáneas en el tiempo –la publicidad sería un buen ejemplo de ello– mientras que, por otro lado, muestran su voluntad de ofrecer propuestas renovadas cuya principal fuente de inspiración es el propio cine. Curiosamente este fenómeno relaciona en un plano de igualdad a ciudades con una historia casi paralela a la del propio medio con otras cuyas raíces se pierden en la leyenda. Aunque se caiga a menudo en simplificaciones que reducen las múltiples dimensiones del fenómeno urbano a determinados tópicos²⁷, estas convenciones solían producir entre el público un reconocimiento eficaz de las características de la película. Ello llega a ser incluso utilizado por los cineastas como un elemento expresivo más. El caso de un creador tan preocupado por el control absoluto de la relación de su obra con el espectador como Alfred Hitchcock es uno de los más ilustrativos. En la larga entrevista que realizó en la década de los sesenta el crítico y director François Truffaut²⁸, dice Hitchcock a propósito de su película *El agente secreto* (*Secret Agent*, 1936): “Uno de los aspectos interesantes del film

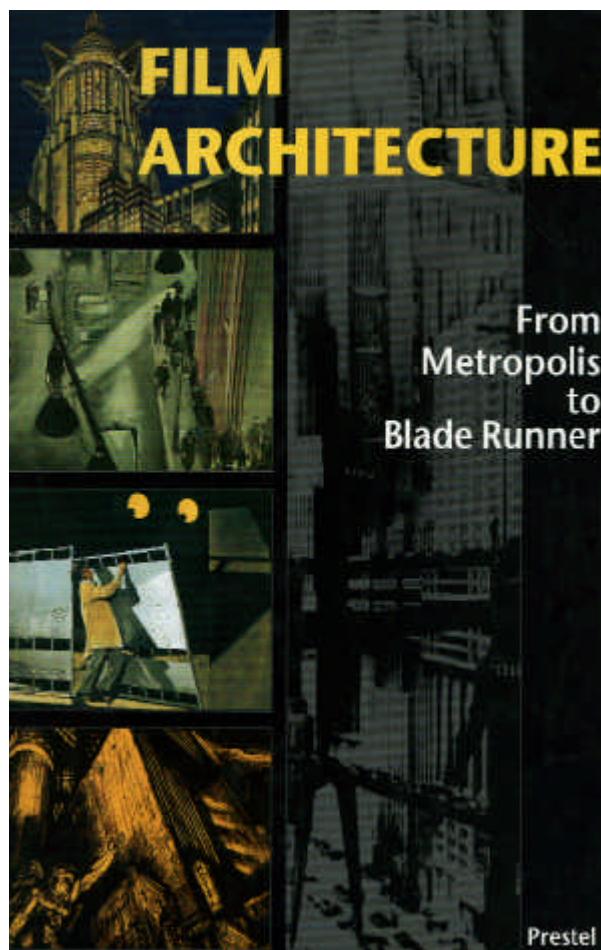
es que transcurre en Suiza; entonces me dije: ‘¿Qué tiene en Suiza?’. Tiene el chocolate con leche, tiene los Alpes... y yo sabía que tenía que nutrir la película de elementos que pertenecieran todos a Suiza”. A lo largo de toda su obra los tópicos sobre naciones y ciudades le sirven para establecer una relación de complicidad entre la obra en la pantalla y los espectadores. Si la acción se sitúa en Nueva York va a utilizar la Estatua de la Libertad para el clímax de la obra (*Sabotaje*, *Saboteur*, 1942), o va a componer desde el propio arranque un collage urbano como en *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), donde los títulos de crédito de Saul Bass se construyen sobre el muro-cortina de un rascacielos, y el protagonista transita entre la comodidad del Hotel Plaza y las notas internacional style de la sede central de las Naciones Unidas²⁹. Si el lugar elegido es San Francisco, como en el caso de *Vertigo* (1958), los recorridos por la ciudad adquieren una densidad extraña para Norteamérica, ya que la película mezcla en un espacio casi onírico, como hurtado al tiempo, las huellas del pasado histórico –las imágenes coloniales de la Misión Dolores y su cementerio; el eclecticismo de las “Puertas del Pasado” y el Palacio de la Legión de Honor– con la ciudad del presente, simbolizada por el poderoso icono del Golden Gate³⁰. No obstante, una de las propuestas del cine de Hitchcock más sugerente para los intereses de este texto es la contenida en *Atrapa a un ladrón* (*To catch a Thief*, 1955): su arranque nos sitúa ante el escaparate de una agencia de viajes en la que un cartel promociona la Riviera francesa; casi sin solución de continuidad la acción salta a los escenarios más sofisticados –hoteles, playas, mansiones– de esta costa mediterránea. La Niza de Hitchcock tiene poco que ver con la retratada por Jean Vigo en su ya mencionado documental, pues sirve sobre todo para que una ligera trama romántico-policíaca se transforme en una invitación a que los deseos y las aspiraciones de los espectadores converjan hacia un lugar en el que todos desearían estar. Su retrato es análogo al de la colorista versión de Marrakech contenida en la segunda versión de *El hombre que sabía demasiado* (*The man who knew too much*, 1956), con la ciudad resumida en unos exteriores convencionales, una Jemaa el-Efna parcialmente reconstruida en estudio, el hotel La Mamounia como imagen europea de un confort exótico y unos interiores pseudo-orientales animados por un modelo a escala de la Kotubiya que siempre domina el horizonte. Podríamos decir, en sentido figurado, que las ciudades y los países se muestran muy a menudo en dos dimensiones, como ocurre con los carteles turísticos: el espacio de los personajes no es tanto un escenario urbano sino un escenario con telón de ciudad al fondo. Se aceptan las convenciones con total naturalidad, y una simple maqueta recortada sobre el fondo sirve para validar la ambientación local: puede ser la Torre Eiffel que se vislumbra a través de la ventana en *Sabrina* (Billy Wilder, 1954); o la Giralda que se observa desde la singular mansión sevillana de Rita Hayworth –con su interior vagamente afrancesado y su gran terraza mudéjar-regionalista– en *Sangre y arena* (*Blood and Sand*, Rouben

3. Dietrich, Neumann (ed.) *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. Munich: Prestel, 1996

Mamoulian, 1941), obra que se convierte en una apoteosis de lo que Juan Antonio Ramírez denominó *Spanish Style*³¹.

Resultaría demasiado superficial descalificar esta visión de las ciudades acudiendo a la interpretación de que las exigencias del espectador medio eran escasas. Más bien habría que hablar de diferentes registros en la mirada del cine hacia ellas, registros que además variarán en función del propio género cinematográfico en el que se encuadre la obra, de los entornos sociales y culturales más cercanos a la producción que analicemos o, por supuesto, del momento en que la película sea llevada a cabo. Para entender esto resulta muy apropiado dirigir el foco sobre una ciudad fuertemente caracterizada por su historia y su morfología, y que represente un auténtico paradigma del hecho urbano. Una de las elecciones más recurrentes es la ciudad de Nueva York, la urbe contemporánea cuyo signo bien podría ser el delirio que a Rem Koolhaas le sirve para identificarla³². No obstante, podríamos plantear en su contra varias cuestiones: la primera es la necesidad de llevar a cabo un análisis mucho más profundo de lo que este artículo puede plantearse. Y es que son muy abundantes los estudios consagrados a la relación de la metrópolis norteamericana y el cine, cuya consecuencia es la publicación de espléndidos trabajos monográficos como el de James Sanders³³, de numerosos textos sobre el Nueva York de directores como Woody Allen o Martin Scorsese³⁴, o de análisis pormenorizados de obras concretas ambientadas y/o rodadas en la propia ciudad³⁵. La segunda razón tiene que ver con un tema que parece obligado por las características de este artículo: Nueva York es una pieza clave del patrimonio contemporáneo, pero carece de la carga semántica de las ciudades históricas; por eso he preferido acercarme a una auténtica ciudad-palimpsesto, a un territorio con huellas profundas y signos casi borrados. Mi mirada, y la de los espectadores que figuradamente me acompañen, estarán vueltas hacia Roma.

En el caso de la capital italiana resulta interesante subrayar que su dimensión adquiere una profundidad de la que, por ejemplo, carecen otras ciudades europeas filmadas reiteradamente. Respecto a París, Londres o Berlín³⁶, Roma aporta el enorme peso de diferentes épocas en las que la historia del mundo estuvo marcada por acontecimientos que tuvieron lugar en ella. Como en las imágenes que sirven de fondo a los títulos de crédito de Saul Bass para la película *El cardenal* (*The Cardinal*, Otto Preminger, 1963), las personas y los sucesos componen un paisaje urbano donde las poderosas referencias de su patrimonio material e inmaterial son capaces, a un tiempo, de sumergirnos en el tiempo y de mantenernos en el presente, de ofrecernos la ciudad que esperamos y de hacernos ver un rostro plural capaz de depararnos sorpresas. En la propia concepción iconográfica de un género tan reconocible como el cine histórico ambientado en la época del Imperio, es posible advertir ya una pluralidad de signos visuales que va más allá de la fidelidad histórica que pueda ser demandada a dicho género³⁷. Tengamos en cuenta que la Roma antigua es siempre una reconstrucción realizada en



3

estudio, y que el mayor grado de cercanía a la ciudad real se produce, de un modo puramente anecdótico, cuando los escenarios eran edificados en los estudios romanos de Cinecittà. Resulta en realidad poco significativo a la hora de evocar el pasado que la Roma antigua sea reconstruida a pocos minutos de su centro urbano (*Fabiola*, Alessandro Blasetti, 1949; *Quo Vadis?*, Mervyn Le Roy, 1951; *Ben-Hur*, William Wyler, 1959; *Fellini-Satyricon*, Federico Fellini, 1969), en la España de los años sesenta por el productor Samuel Bronston (*La caída del Imperio Romano/The Fall of the Roman Empire*; Anthony Mann, 1964) o en los alrededores de Hollywood (*Ben-Hur*, Fred Niblo, 1926; *La túnica sagrada/The Rope*, Henry Koster, 1953). Lo que auténticamente importa es que el paisaje cultural que el espectador contempla e interioriza en el tiempo presente es el fruto de impresiones sobre las que actúa el mencionado conflicto entre fidelidad arqueológica y espectáculo, los propios condicionantes económicos y tecnológicos del cine y, por supuesto, la voluntad de los creadores. Pensemos, por ejemplo, cómo existen iconos de la Roma imperial sin los cuales parece complicada la identificación del espectador con ella: ello justificaría, por ejemplo, que en una película como *Quo Vadis?* aparezca un anfiteatro con todos los atributos del Coliseo cuando éste no había sido edificado aún en la época que sirve de marco a los acontecimientos³⁸. Siendo ello interesante, lo es mucho más el hecho de las múltiples Romas antiguas que pueden ser evocadas a partir de la propia historia del cine. Este aspecto, apuntado ya por Juan Antonio Ramírez en su clásico estudio sobre la arquitectura en el cine³⁹, está aún pendiente de ser analizado desde la perspectiva concreta de la reconstrucción/invencción de la ciudad. Sólo cabe aceptar, a falta de un análisis más profundo, que si algún elemento se impone es el colosalismo, la oferta de una Roma imperial de escala monumental, a la medida de los grandes personajes y/o de las multitudes, vista a través de los filtros de los movimientos estéticos del siglo XIX y el arranque del XX⁴⁰.

Investigación

Las ciudades del espectador. El cine y la creación de un paisaje cultural contemporáneo

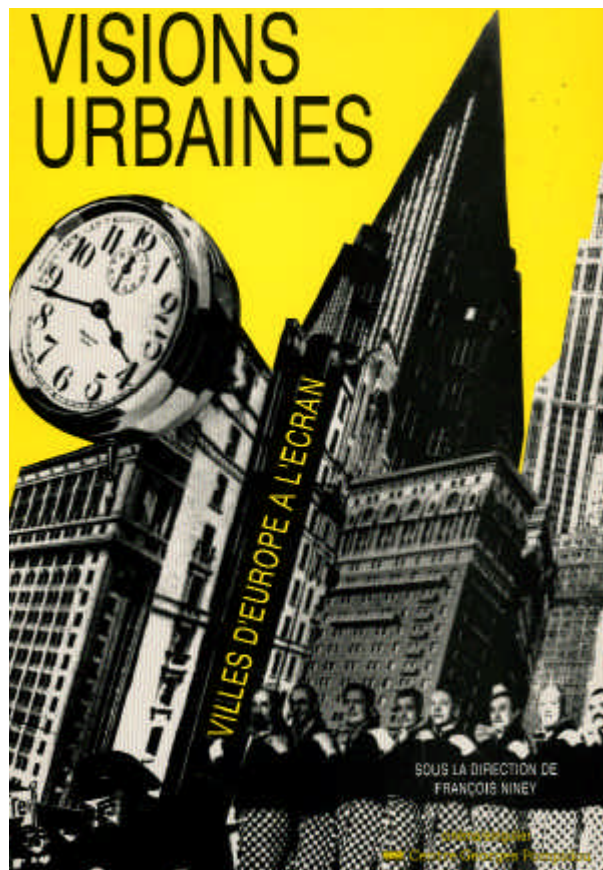
Francisco Javier Rodríguez Barberán

Podemos vislumbrar pese a ello una mayor fidelidad arqueológica –y por tanto algunos matices a este colosalismo de la ciudad, sus habitantes y sus hechos– en algunas producciones italianas de la época muda, o en obras menores como *Fabiola*, cuyos austeros decorados se conservan parcialmente en los estudios de Cinecittà⁴¹. Cabría incluso aplicar esta intención filológica a la reconstrucción del foro llevada a cabo para *La caída del Imperio Romano*, cuya fidelidad espacial y arquitectónica no queda ahogada por el gigantismo; o ver un cierto deseo de verosimilitud en el rigor simbólico –si asumimos la aparente contradicción entre ambos términos– con el que Fellini se asomaba a la Roma retratada por Petronio en su *Satiricón*. Por el contrario, la vocación espectacular, massmediática en palabras de Marco Bertozzi, tiene un amplísimo recorrido en el cual podemos integrar espectáculos tan característicos del sistema de estudios norteamericanos como *Quo Vadis?*, *Ben-Hur* –en sus versiones muda y sonora–, los dos *Rey de Reyes* (*King of Kings* Cecil B. De Mille – Nicholas Ray, 1927 y 1961) o *La túnica sagrada*, obras todas donde una historia religiosa cargada de tintes moralizantes se convierte en el débil mensaje de una gran superproducción. También es ésta la imagen que nos trasladan de la Roma antigua todo un conjunto de películas, mucho más limitadas económicamente, donde héroes como Maciste crearon un curioso subgénero, el *peplum*, en cuyas señas de identidad apreciamos el impacto del cine fantástico y el de aventuras⁴². Cada uno de estos espectáculos es, en una medida muy importante, hijo del momento en que fueron producidos y de la sociedad concreta a la que se dirigían: por citar el caso más conocido, el brillante *technicolor* y los formatos panorámicos de los años cincuenta son el reflejo del optimismo posbélico y, al mismo tiempo, una forma de luchar contra el avance de la televisión. No deja de ser significativo por ello que uno de los más recientes eslabones de esta cadena de colosales –*Gladiator*, de Ridley Scott (2000)– utilice las técnicas digitales para mostrar una Roma gris, sombría, repleta de multitudes organizadas coreográficamente. Como ya señalé en una ocasión anterior⁴³, la ciudad parece aquí contaminada por la iconografía nacionalsocialista del documental *El Triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935); sin embargo, yo apuntaría ahora que esta imagen de Roma parece extraída no de su propia historia, y ni siquiera de Nüremberg –lugar de rodaje del documental citado–, sino de las maquetas con las que el arquitecto Albert Speer quería mostrar el futuro de Berlín como capital de un nuevo imperio en pleno siglo XX.

Esta lectura no pretende analizar la sociedad presente a la vista de una representación, sino advertir de que el rostro cambiante de una ciudad en el cine depende de lo mostrado y lo narrado, pero sobre todo del contexto en que una película va a ser realizada y contemplada. Y éste no es desde luego un contexto estático, ya que si el momento de realización es uno, la época en que la película sea vista por los espectadores, e incluso la realidad plural de éstos, van a ser siempre diferentes. Si la idea de un paisaje fílmico de nuestro tiempo descansa en la interiorización de lo que la pantalla nos ofrece, este paisaje quedará singularizado a través de experiencias comunes

y colectivas que van modificándose con el paso del tiempo. Atendiendo al ejemplo elegido de Roma, la forma en que los primeros espectadores vieron Roma, ciudad abierta (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), y sus reacciones al contemplar ese fragmento de sus vivencias más recientes, en una ciudad todavía destrozada por la guerra, es imposible de reproducir: para nosotros, revisar esta película es un gesto cultural; para ellos tenía que ver sobre todo con su propia vida. Es difícil que entonces nadie se planteara la verdad de la Roma representada, mientras que hoy podemos reflexionar con distancia sobre la realidad y la ficción de una ciudad hecha de espacios y de personas de los que nos separan algo más que unos cuantos años. Ello lo podemos hacer extensible a la filmografía que ha ido trazando un mapa visual de la capital italiana simultáneo a la propia evolución de ésta⁴⁴. Podemos reconocer la Roma del arranque del siglo XX, llena de los poderosos ecos del pasado, en las filmaciones breves que se concentran en torno a 1900, del mismo modo que observamos la instrumentalización ideológica de la urbe a través de los documentales y las obras de ficción realizadas a lo largo del periodo fascista, época en que el cine se convierte en un emblema del régimen a través de los estudios de Cinecittà. No obstante, la huella más profunda en el paisaje fílmico romano va a fijarse tras el final de la II Guerra Mundial, cuando Italia demande no sólo una reconstrucción física de su territorio y sus ciudades, sino sobre todo una reconstrucción moral. En la obra de Rossellini que comprenden *Roma, ciudad abierta*, el episodio romano de Paisà (1946) y *Europa 1951* (1952); en los retratos emotivos que Vittorio De Sica ofrece con *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), *Umberto D* (1952) o *Stazione Termini* (1953); en la aproximación melodramática de *Bellisima* (Luchino Visconti, 1951) y en las comedias de la época; y, por supuesto, en el cine documental, que vive en esos momentos una etapa de esplendor⁴⁵, Roma es mostrada como una ciudad cuyo legado patrimonial se convierte demasiadas veces en una carga, y cuya realidad se presenta llena de incertidumbres, marcada por el desarraigo de colectivos sociales para los que una vivienda digna es casi una utopía, y cuyas escasas referencias culturales han quedado en el viejo paese, en ese territorio abandonado para dirigirse a la ciudad, y que es evocado a menudo con nostalgia. No deja de ser significativo que en estas mismas fechas el cine norteamericano elija la capital italiana como escenario para una comedia ligera como *Vacaciones en Roma* (*Roman Holiday*, William Wyler, 1953). La película de Wyler, un amable cuento en el que una princesa y un periodista viven su amor imposible por las calles de Roma a lomos de una Vespa, actúa como suma de los tópicos de la Roma turística, acumulando convenciones sobre los esplendores artísticos y los valores humanos de la ciudad. Sin que ello implique una lectura negativa, cuando los protagonistas pasean por las orillas del Tiber, la Piazza di Spagna o el Coliseo, las imágenes poseen la misma densidad que en una tarjeta postal⁴⁶. Se trata de un territorio compartido con el cine italiano de la época, pero nada es igual: la motocicleta de Gregory Peck transita por las mismas calles que las bicicletas robadas que De Sica había convertido en símbolo, pero no forman parte del mismo paisaje.

Sin la aportación del cine neorrealista -en la más amplia acepción de este término- la ciudad de Roma carecería de una aproximación a su ser en un momento clave: el tránsito de la ciudad reconocible por las visiones proyectadas del pasado y la nueva escala metropolitana. A lo largo de los cincuenta a en el arranque de los sesenta, Roma será mostrada con optimismo a través del refugio de la comedia, pero irá revelándose poco a poco como un paisaje atacado por la enfermedad de las ciudades⁴⁷. Los conflictos entre tradición y modernidad se visualizarán muy a menudo a través de unos espacios a los que la crítica arquitectónica reciente ha bautizado como *terrain-vague*: lugares vacíos, alejados casi siempre de la urbe histórica, pero que en su potencialidad parecen anunciar cambios para el futuro⁴⁸. Sin embargo, el rostro de estos ámbitos suburbanos de la nueva Roma de posguerra no parece reflejar esas esperanzas: la joven recién casada seducida por un falso héroe de fotonovelas en *El jeque blanco* (*Lo sceico bianco*, Federico Fellini, 1952) se verá perdida cuando ni siquiera haya forma de que un transporte la devuelva a la ciudad; Giulietta Massina, la ingenua prostituta de *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, F. Fellini, 1957), sólo hallará violencia en estas geografías del desarraigo, y la terrible confirmación de que los milagros no existen. También sucede esto con los personajes de Michelangelo Antonioni en *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962), vacíos e incomunicados, y que encontrarán en los espacios y las arquitecturas del EUR la expresión más adecuada para sus traumas burgueses. No deja de ser curioso que podamos dirigir hacia la película de Antonioni una mirada repleta de analogías con la que podríamos tener de las vacaciones romanas de Wyler. Si habláramos de una imagen urbana plana como la de una postal para referirnos a la película norteamericana, no creo que la ofrecida por la de Antonioni tenga mucho más relieve; sin entrar en consideraciones sobre la calidad cinematográfica de ambas obras, me interesa arrojar una mirada crítica hacia el director italiano como ilustrador de eso que Edwin Heathcote ha llamado la modernidad como enemigo⁴⁹. Aunque no podemos negar la coherencia de Antonioni a la hora de asociar su discurso con un paisaje -y aquí tiene la palabra toda su carga semántica- urbano metafísico⁵⁰, ya se trate de la citada Roma, de Milán (*La noche, La notte*, 1961) o de Rávena (*El desierto rojo, Desserto rosso*, 1964), si que cabe tomar distancia respecto a la repetición de un modelo que termina por transformarse en un gesto manierista. Es cierto que el cine de Antonioni recoge los postulados de la crítica arquitectónica del momento sobre el fracaso de algunos paradigmas de la modernidad. También podemos observarlo como un profeta de la ciudad genérica; sin embargo, la gravedad de su discurso sobre el hombre en las ciudades, la ciudad en definitiva que ofrece al espectador, termina por sonar como un ejercicio retórico. Siendo mucho menos trascendentes en las formas, y a pesar de que su carga sentimental las expone en demasía, las películas del francés Jacques Tati -especialmente *Mi tío* (*Mon Oncle*, 1958) y *Playtime* (1968)- transmiten esos mismos problemas sin necesidad de recurrir al silencio de la ciudad tan subrayado por Antonioni⁵¹.



4

Precisamente por su carácter integrador percibo una mayor profundidad de campo a la hora de visualizar una imagen compleja del hecho urbano en dos obras que se insertan, por la naturaleza de sus autores y por el marco cronológico, en este apasionante retrato de Roma que se viene trazando desde el final de la II Guerra Mundial hasta principios de los setenta: *La dolce vita* (Federico Fellini, 1959) y *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962). En el primero de los casos no creo que se trate, como David Bass afirma⁵², de una visión de la ciudad que convierte a Fellini en parente cercano de la cultura de la congestión de Koolhaas. La postura de Fellini es esencialmente vital: no traslada una reflexión intelectual, sino que compone un poliedro cuyas caras reflejan aspectos de una Roma sin compartimentos estancos. La síntesis urbana del director italiano -que más adelante completará con la estructura abierta, ajena a convenciones genéricas, de Roma (1972)- es el resultado de un relato construido a partir de imágenes que se impulsan unas a otras. Su capacidad para crear un nuevo imaginario colectivo para la ciudad -Bass habla de "una entidad mítico-geográfica llamada Roma"- pasa por no renunciar a ningún aspec-

Investigación

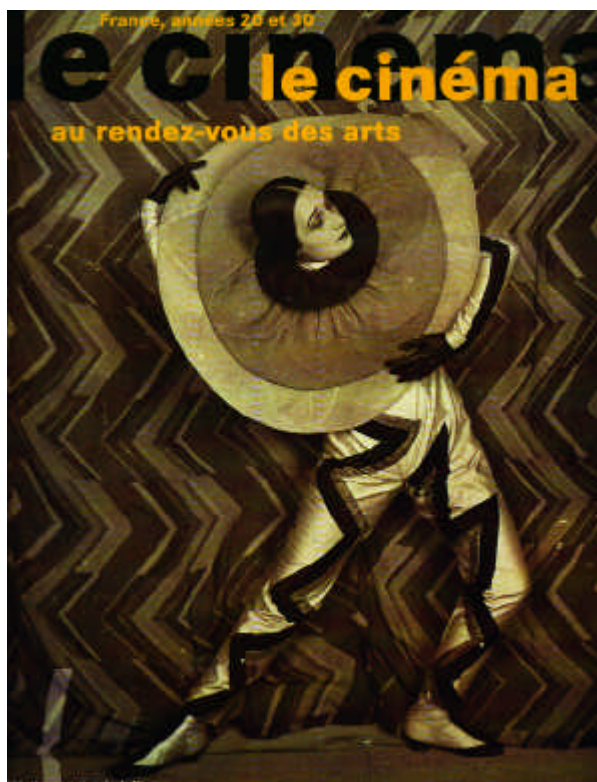
Las ciudades del espectador. El cine y la creación de un paisaje cultural contemporáneo

Francisco Javier Rodríguez Barberán

to de la misma, a no plantearse siquiera la separación entre el registro culto y el popular, entre lo documental y la ficción, o entre pasado y presente. Más allá de la tantas veces repetida conversión de Via Veneto en el espejo de las vanidades de la Roma moderna –una calle, por cierto, en la cual fue imposible el rodaje, y que debió ser recreada parcialmente en un estudio⁵³–, creo especialmente interesante el juego que se establece entre lo viejo y lo nuevo, entre la gran cultura y la cultura de masas, a lo largo de toda la película. Ya que antes usaba la metáfora de la tarjeta postal, la ciudad de La dolce vita me recuerda a algunas colecciones de tarjetas que se venden en la propia Roma y donde, por medio de un acetato dibujado, las ruinas se transfiguran en una visión de la urbe imperial directamente extraída del catálogo del propio cine de romanos. La estrategia de Fellini suele pasar por utilizar la Roma histórica –y por tanto reconocible– como un fondo escenográfico que adquiere una dimensión actualizada con la incorporación de imágenes singulares que, ofreciéndose como contrapunto, terminan por disolverse en ellas hasta hacer brotar un icono renovado. Aunque esta contraposición puede funcionar en otros niveles –Marcello Mastroianni/Marcello Rubini visitando a Alain Cuny/Steiner en un frío templo contemporáneo, mientras sus palabras y la música de Bach en el órgano evocan la tradición de la cultura occidental; Marcello y Anouk Aimée/Madalena, con su coche deportivo y sus elegantes atuendos en el sótano de la periferia donde vive la prostituta que los acoge circunstancialmente–, es en el contraste entre los escenarios monumentales y los nuevos personajes y situaciones donde hallamos las referencias más sugerentes. Aunque años después puedan matizarse en la película Roma algunos de los interrogantes que La Dolce Vita nos deja en torno a la verdadera imagen de la ciudad que Fellini desea transmitir, hay un cierto aire sombrío que lo envuelve todo: del mismo modo que el decadente club nocturno donde Marcello y su padre se divierten es denominado “el panteón de los cabarets”, la Roma histórica, con su densidad de significados que ya no se percibían, podría calificarse por nuestra parte como “un inmenso y polvoriento relicario”. Perdido casi todo su valor de connotación, preparado para ser consumido por el turismo masivo, el paisaje romano cambia ante las referencias de la sociedad de su tiempo: la imagen del Cristo llevada por los aires hacia el Vaticano en el arranque de la película consagra el kitch en la ciudad donde el arte religioso alcanzó las más altas cotas; la Via Appia se aleja de las visiones metafísicas de las primeras fotografías del siglo XIX para convertirse en una carretera compartida por vehículos y animales. Esto podría extenderse a otros espacios –el castillo de Bassano di Sutri y sus jardines, donde los aristócratas celebran una fiesta tan vetusta como sus muros–, pero es evidente que por encima de todo destaca la enorme potencia visual de los momentos asociados a Sylvia, la estrella de cine americano que interpreta Anita Ekberg. En su fingida visita a la cúpula de San Pedro, con un vestido que parece evocar el hábito de los seminaristas, la imagen convencional del turista/peregrino toma un giro singular en el que el erotismo y el trucaje cinematográfico –las figuras se recortan sobre un

5. Toulet, Emmanuelle (dir.) Le cinéma au rendez-vous des arts: France, années 20 et 30. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1995

fondo con la proyección de la plaza– sirven a los mismos intereses. Por su parte, cuando Sylvia es homenajeada en el club instalado en las Termas de Caracalla, los guiños a la conversión de Roma en un inmenso parque temático del pasado imperial son inevitables: muchos de los que se encuentran allí forman parte del equipo de una película de romanos; los camareros visten indumentarias extraídas del atrezzo de alguna producción de época barata; hay tiendas vagamente romanas y grandes antorchas. Se produce, por tanto, una banalización del recinto arqueológico, una operación inversa a la llevada a cabo en los siglos XVIII y XIX por quienes impulsaron una poética contemporánea de las ruinas. En este contexto, saber que desde hace años el espacio de las Termas de Caracalla es utilizado para representaciones operísticas de gran formato supone una interesante confirmación de lo apuntado por Fellini. Sin embargo, hay todavía una pieza clave en esta construcción de Roma que el director italiano propone: la utilización de la Fontana de Trevi para la que será, desde entonces, una de las secuencias más famosas de la historia del cine. La espectacular fuente barroca, símbolo de la Roma más consumida por el turismo –uno de los film cartolina a los que Bass alude es Tres monedas en la fuente (Three Coins in the Fountain, Jean Negulesco, 1954), dedicado a unas visitantes norteamericanas que recorren la



5

ciudad-, va a servir como ámbito donde se encuentren dos miradas cargadas de deseo: el deseo sexual, evidente a través de la intermediación de Marcello, y el apetito consumista del marco urbano incomparable. Cuando Anita Ekberg se sumerge en las aguas de la fuente, el público percibe de inmediato la carga erótica de la situación; no obstante, en ningún momento deja el espectador de ser consciente de que también por el significado del propio lugar todos querrían estar allí. Es muy interesante que la imagen cinematográfica transmita además un aspecto inherente a la propia fuente, y que difícilmente será percibido por un observador no iniciado: a pesar de tratarse de una fascinante escenografía urbana, la estructura de la Fontana de Trevi recoge una tradición que arranca desde el Manierismo -y que tiene otros ejemplos en el mismo Barroco romano, como la fuente de la Piazza Navona, debida a G. L. Bernini-, y por medio de la cual se produce una confusión deliberada entre lo natural y lo artificial. Al pie del Palazzo Poli, uno de cuyos muros ocupa la fuente, y sirviendo de soporte a las figuras de Neptuno y su carro marino, la arquitectura simula una fantástica formación pétreo que se extiende hasta formar la gran taza, casi un estanque en realidad. La escena nocturna del baño de Sylvia, en una ciudad asombrosamente vacía, realza la carga simbólica del espacio: la plaza se vuelve una gruta al aire libre, y la estrella del cine se convierte en una diosa de la fecundidad surgida de las aguas. Sin necesidad de modificar la escala⁵⁴, o de recurrir a trucajes elaborados, la imagen responde a la transfiguración de la ciudad en un territorio mitológico, un ámbito donde hombres -Marcello- y dioses -Sylvia- conviven y comparten sus pasiones. Usando un simil fotográfico, el instante decisivo es fugaz: cuando el agua deja de fluir toda la magia cesa, y un hombre que pasa junto a la fuente con una bicicleta basta para devolvernos a la realidad, para recordarnos que en nuestra posición de espectadores sólo podremos aspirar a conservar la foto fija, el cartel publicitario, de la estrella naciendo de las aguas.

Entre los estrenos de *La Dolce Vita* y de *Mamma Roma* median tres años. Pier Paolo Pasolini, amigo de Fellini y colaborador circunstancial en la primera de las obras, había debutado en la dirección en 1961 con *Accatone*, una mirada severa hacia la Italia desarrollista del momento en la que la marginalidad de personajes y actividades queda retratada sobre la periferia de la ciudad. Como llega a escribir el propio Pasolini, esta periferia compone un paisaje hecho de individuos desarraigados, perdidos por calles y espacios golpeados por el sol "en una Roma que ya no era Roma"⁵⁵. Si en su segundo largometraje Pasolini hubiera repetido sin más los motivos de *Accatone*, podríamos hablar de *Mamma Roma* en unos términos análogos a los utilizados a la hora de observar los lugares de Antonioni: bastaría con sustituir la incommunicación burguesa por la marginalidad de prostitutas, ragazzi di vita e infimo proletariado, para que el paisaje construido por estos personajes y por el territorio que habitan se convirtieran en una señal de identidad superficial del autor. Pero no creo que ello sea justo con Pasolini. Basta con recordar las imágenes de una

obra algo posterior como es *El Evangelio según San Mateo* (*Il Vangelo Secondo Matteo*, 1964) para darnos cuenta de que la densidad de lo mostrado en la pantalla es excepcional. En su versión del texto sagrado el director boloñés concilia la tradición culta de la pintura renacentista italiana con el sustrato popular de rostros y actitudes. Ninguno de los registros pierde su identidad, y ambos parecen formar parte de un lenguaje común que se desarrolla a través de un paisaje alejado de la grandilocuencia y enormemente humano. Ésta es una primera lectura que podemos hacer de la ciudad de *Mamma Roma*: sin dejar de reflejar la miseria de la condición humana, la lucha de Anna Magnani por la dignidad, condenada de antemano al fracaso, se propone como redención de esa miseria. Los espacios y los lugares de la película son consustanciales a la esperanza y el dolor que se alberga en ellos. Pocas veces ha sido la arquitectura una metáfora tan efectiva de la condición de las personas, precisamente porque no existen los contrastes excesivos sino que priman los matices. La primera casa en la que viven *Mamma Roma* y su hijo se encuentra en el Casal Bertone, un conjunto típico de la arquitectura de tono monumental que coexistía con los experimentos racionalistas en los años treinta⁵⁶. Su naturaleza original no está demasiado lejos de los conjuntos de viviendas concebidos en otra ciudad europea de la época como es Viena, aunque las ideologías que cada uno representa sean bien diferentes. No es un hogar completamente marginal, pero para la prostituta que interpreta Anna Magnani es necesario salir de allí y alcanzar para ella y para Ettore Garofolo/Ettore, su hijo, la respetabilidad que un nuevo trabajo -un puesto en el mercado- y una vivienda mejor traerían consigo. No cae aquí Pasolini por ejemplo en la postura más fácil, la que llevaría probablemente a ubicar la primera residencia de esta familia incompleta en alguna infravivienda del centro histórico. La complejidad reside en que el cambio es más sutil. El nuevo piso, donde se vivirán algunos escasos momentos de felicidad de madre e hijo, forma parte de un momento esencial en la construcción de la Roma de posguerra: los programas de vivienda colectiva impulsados por la administración pública y que servirán como referencia para la recuperación de las notas distintivas del movimiento moderno en Italia⁵⁷. La actuación del ente INA-Casa propiciará la edificación de conjuntos como el de *Cecafumo* -curiosamente ubicado cerca de *Cinecittà*-, donde nombres como Adalberto Libera o Mario de Renzi plantearán un nuevo modelo basado en la revisión crítica de los dogmas del denominado estilo internacional. Pasolini muestra de modo preciso -la llegada; los paseos de *Mamma Roma*- el modo en que los protagonistas de su historia van asumiendo la nueva identidad que el barrio parece simbolizar, la misma que hace soñar a Anna Magnani con su integración en una clase social que escapa de lo marginal a través del imaginario de la pequeña burguesía. Todo es, no obstante, demasiado precario: esta periferia es una isla rodeada de un extenso terrain vague donde anidan los mismos fantasmas que en el poblado de puestos y chabolas al que Ettore va para vender algunas baratijas. Los vínculos con Roma, con la Roma histórica, son

Investigación

Las ciudades del espectador. El cine y la creación de un paisaje cultural contemporáneo

Francisco Javier Rodríguez Barberán

débiles; hay un enorme vacío por medio, y sólo algunos símbolos nos permiten evocarla y pensar, como hacen los protagonistas, que siguen siendo ciudadanos de ella en el sentido primitivo del término. Los restos del acueducto romano donde Ettore se protege del sol, o las vistas de la iglesia de S. Giovanni Bosco que se observan a través de la ventana de la casa, con su vaga evocación de la basílica de San Pedro⁵⁸, actúan como recuerdos de una ciudad cuyo legado no comparten porque en realidad nunca les ha pertenecido.

Cuando el cineasta Nanni Moretti rodó en 1993 la película *Caro Diario*, decidió que el protagonista –interpretado por él mismo– se dirigiera en uno de sus paseos por la ciudad de Roma –una Roma extensa, hecha de centro y periferia, de monumentos y de no lugares, de casas y de barrios⁵⁹– a lomos de una Vespa, hacia un descampado situado en Ostia. Lo que busca allí no son los restos del antiguo puerto romano: la memoria de ese terreno no tiene que ver con vestigios del pasado, sino que se alimenta de la historia reciente. Moretti busca el lugar donde fue brutalmente asesinado Pier Paolo Pasolini. En ese espacio baldío, idéntico a otros miles, la cámara va a filmar a un hombre en busca de un fantasma: el cine compone el tema del cuadro dentro del cuadro al escrutar un paisaje cuyo auténtico sentido se halla en un suceso que no fue visto por el ojo del cine pero cuyas referencias lo convierten en parte de su historia. Este peso de la ausencia forma parte esencial de la mirada del cine, ya que lo que sucede fuera de campo se incorpora siempre –bien sea aportado por la propia filmación, bien por nuestra mirada– a la imagen. Precisamente aquí radica la importancia del cine en relación con la imagen de las ciudades: los múltiples rostros de éstas no pueden ser captados simultáneamente, pero las posibilidades de un lenguaje moderno como el de la imagen en movimiento permiten equilibrar la desproporción entre lo mostrado y lo ausente. No hace siquiera falta que la ciudad esté físicamente ante la cámara para que ésta la retrate. Vemos todas las ciudades destrozadas por la II Guerra Mundial cuando seguimos los pasos de un pobre niño a través de Berlín en Alemania, año cero (Germania, anno zero, Roberto Rossellini, 1947); y podemos estar seguros de obtener la más hermosa impresión de Sevilla cuando Víctor Erice (*El Sur*, 1983) la concentró en unas pocas postales coloreadas y en una vieja música que se pierde al poco de empezar.

Notas

¹ TRIAS, E. (1998) *Vértigo y pasión*. Un ensayo sobre la película “Vértigo” de Alfred Hitchcock. Madrid: Taurus, 1998, p. 15.

² SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2002) *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, pp. 13-23.

³ NEUMANN, D., ed. (1997) *Film Architecture: Set Designs from “Metropolis” to “Blade Runner”*. Munich-New York: Prestel. RAMÍREZ, J. A. (1986) *La arquitectura en el cine*. Hollywood, la Edad de Oro. Madrid: Alianza. GOROSTIZA, J. (1997) *La imagen supuesta. Arquitectos en el cine*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

⁴ Como ejemplo pueden citarse las muestras “Cités-Cinés” (París, 1987) o “La ciutat dels cineastes” (Barcelona, 2001). Para la bibliografía vid., CLARKE, D. B., ed. (1997) *The Cinematic City*. London/New York: Routledge; SHIEL, M. & FITZMAURICE, T., eds. (2001) *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*. London: Blackwell; o BERTOZZI, M. (2003) *L’occhio e la pietra. Il cinema, una cultura urbana*. Torino: Lindau.

⁵ Un análisis muy interesante acerca del uso de los propios escenarios urbanos como platós cinematográficos, con el caso concreto de Nueva York como referencia, puede verse en SANDERS, J. (2001) *Celluloid Skyline. New York and the Movies*. New York: Knopf, pp. 327 y ss.

⁶ VENTURI, R. (1972, ed. inglesa; 1978) *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

⁷ Vid. RAMÍREZ, J. A., op. cit.

⁸ *Ibidem*, pp. 237-238.

⁹ AA.VV. (1997) *CATÁLOGO de la exposición “Ciutat & Còmic”*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea, pp. 34 y ss.

¹⁰ BERTOZZI, M., op. cit., pp. 15-36.

¹¹ Sobre este género urbano tan vinculado a la época de las vanguardias, vid. WEIHMANN, H. (1997) “The city in Twilight: Charting the Genre of the “City Film”, 1900-1930”, en PENZ, F. & THOMAS, M.: *Cinema & Architecture*. Mèlès, Malle-Stevens, Multimedia London: British Film Institute, pp. 8-27. Vid. también los artículos de A. KAES (“Sites of Desire: The Weimar Street Film”) y D. Neumann (“Before and after Metropolis: Film and Architecture in Search of the Modern City”) en NEUMANN, D., ed. (1997), op. cit.

¹² Vid. ENTICKNAP, L., “Postwar Urban Redevelopment, the British Film Industry and The Way We Live”, en SHIEL, M. & FITZMAURICE, T., eds.; op. cit., pp. 233-243.

¹³ “El paisaje es un lugar, pero un lugar aislado por la Mirada; un sitio, pero un sitio contemplado; un espacio, pero un espacio encuadrado...” La cita de G. Lenclud está recogida por SALMERÓN, P., “Paisaje y patrimonio cultural”, en AA.VV. (2003) *Territorio y patrimonio*. Los paisajes andaluces. Granada: Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, p. 30, nota 4.

¹⁴ RIFKIN, J. (2000) *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós.

¹⁵ Vid. McCLELLAND, L. F. (1998) *Building the National Parks: Historic Landscape Design and Construction*. Baltimore: John Hopkins Univ. Press.

¹⁶ MORGAN, N. & PRITCHARD, A. (2000) *Advertising in Tourism and Leisure*. Oxford: Butterworth/Heinemann, pp. 192 y ss. Desde una perspectiva más próxima al tema de la imagen vid. QUINTANA, A. (2004) “Imatge, cinema y turisme. Algunes construccions imaginàries per al disseny”, en AA.VV. *Catálogo de la exposición “Tour-Isms. La derrota de la dissensió. Itineraris crítics”*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, pp. 114-125.

¹⁷ www.cineturismo.it

¹⁸ Algunas de estas reflexiones fueron ya apuntadas en RODRÍGUEZ BARBERÁN, F. J. (1998) “A propósito de cine, arquitectura y ciudad”. *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*, Sevilla, n° 0, pp. 130-149.

¹⁹ Sobre la definición de la cultura de la congestión, vid. KOOLHAAS, R. (1978, ed. inglesa; 2004) *Delirio de Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 123 y ss.

²⁰ Vid. NEUMANN, D., op. cit., pp. 104-107.

²¹ En torno a este tema de las comunidades cerradas vid. RODRÍGUEZ BARBERÁN, F. J. (2002) “Lo que el futuro y los sueños esconden. Arquitecturas y ciudades para una pantalla en blanco”. *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*, Sevilla, n° 2 y 3, pp. 237-259.

Nota: Las ilustraciones de este artículo se corresponden con las portadas de catálogos de exposiciones sobre cine y arquitectura/artes comentadas en la siguiente Información (p. 82).

- ²² Para algunas referencias de este entorno temático vid. BLAKELY, E. J. & SNYDER, M. G. (1999) *Fortress America. Gated Communities in the United States*. Washington: The Brookings Institution. También SORKIN, M., ed. (1992, ed. inglesa; 2004) *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ²³ RODRÍGUEZ BARBERÁN, F. J. (1998); op. cit., pp. 143-149.
- ²⁴ AUGÉ, M. (1992) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- ²⁵ Recogido en una entrevista con Orson Welles en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine, Madrid, nº 16 (1999), p. 141.
- ²⁶ Véase como ejemplo de esto lo que indica R. L. CARRINGER (Cómo se hizo "Ciudadano Kane". Barcelona: Ultramar, 1987, pp. 74 y ss.) en su análisis -también erróneo- de los modelos iconográficos y las referencias estilísticas de la gran escalera de Xanadú, la residencia del magnate Charles Foster Kane en la película *Ciudadano Kane* de Orson Welles.
- ²⁷ RAMÍREZ, J. A., op. cit., p. 239.
- ²⁸ TRUFFAUT, F. (1974) *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, p. 88.
- ²⁹ Marco BERTOZZI (op. cit., pp. 163-174) analiza estas referencias iconográficas, para las que utiliza la frase "el fascino del cristalino y el sex appeal del caminetto". En una curiosa situación, y debido a la negativa de la organización internacional para que fuera rodada la película en su sede, Hitchcock decide filmar (TRUFFAUT, F., op. cit., pp. 219-220) la supuesta visita de Cary Grant a ésta utilizando también una técnica de collage: usa primero unos planos exteriores robados; tras ello el protagonista accede al interior, ya reconstruido en estudio, para terminar con un singular plano cenital que incorpora la técnica de un trucaje visual muy utilizado en el cine, las *matte paintings*, pinturas sobre vidrio que permitan generar ilusiones ópticas de grandes espacios o edificaciones. Sobre este tipo de trucaje vid. COTTA VAZ, M. & BARRON, C. (2002) *The Invisible Art. The Legends of Movie Matte Painting*. London: Thames & Hudson.
- ³⁰ TRÍAS, E., op. cit.; vid. especialmente pp. 88 y ss. Dentro de los recursos en la red hay varias páginas web con información sobre los escenarios de la película; la más completa es www.widescreen.com/vertigo/tour.html.
- ³¹ RAMÍREZ, J. A., op. cit., pp. 203-205.
- ³² KOOLHAAS, R., op. cit.
- ³³ SANDERS, J. (2001): op. cit.
- ³⁴ KRUTH, P. (1997) "The Color of New York: Places and Spaces in the Films of Martin Scorsese and Woody Allen", en PENZ, F. & THOMAS, M., eds., op. cit., pp. 70-82. Vid. también RODRÍGUEZ BARBERÁN, F. J. (1998); op. cit., pp. 138-142.
- ³⁵ Dos análisis desde el punto de vista del espacio y la arquitectura de las películas de Alfred Hitchcock *La soga* (*Rope*, 1948) y *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) puede verse en PALLAASMAA, J. (2001) *The Architecture of Image. Existential Space in Cinema*. Building Information Ltd., Hämeenlinna.
- ³⁶ Algunas referencias sobre la presencia de estas ciudades en el cine, con especial atención a París, pueden verse en RODRÍGUEZ BARBERÁN, F. J. (1998); op. cit., pp. 134-137.
- ³⁷ Algunos análisis desde la perspectiva histórica de estas películas de género (La caída del imperio romano; *Espartaco*; etc.) pueden verse en UROZ, J., ed. (1999) *Historia y cine*. Alicante: Universidad.
- ³⁸ Vid. el artículo de Ramón Teja, "Historia y leyenda en la Roma del "Quo Vadis?" en *ibidem*, pp. 89-100.
- ³⁹ RAMÍREZ, J. A., op. cit., pp. 167-174.
- ⁴⁰ Algunas indicaciones sobre ello pueden verse en BERTOZZI, M., op. cit., pp. 128-129.
- ⁴¹ MENSURO, A. (1999) "Cinecittà, fábrica del arte escenográfico". *AGR. Coleccionistas de cine*, Madrid, nº 2, pp. 70-99.
- ⁴² A propósito de este género vid. SOLOMON, J. (2002) *Peplum: el mundo antiguo en el cine*. Madrid: Alianza.
- ⁴³ RODRÍGUEZ BARBERÁN, F. J. (2002); op. cit., p. 245.
- ⁴⁴ Un resumen de estas presencias filmicas de la ciudad contemporánea, acompañado de una bibliografía actualizada, puede verse en BERTOZZI, M., op. cit., pp. 125-145. Como expresión de la relaciones entre la iconografía de Roma y la imagen de la misma en el cine, vid. BASS, D. (1997) "Insiders and Outsiders. Latent Urban Thinking in Movies of Modern Rome", en PENZ, F. & THOMAS, M., eds., op. cit., pp. 84-99. Un análisis no sistemático puede verse en NINEY, F., dir. (1994) *Catálogo de la exposición "Visions urbains. Villes d'Europe a l'ecran"*. Paris : Centre Georges Pompidou, pp. 73-88.
- ⁴⁵ *Ibidem*, pp. 134-137.
- ⁴⁶ David BASS (op. cit., pp. 86 y ss.) habla de film cartolina.
- ⁴⁷ Utilizo aquí el subtítulo del dossier monográfico dedicado a Michelangelo Antonioni y su relación con la arquitectura de la revista *La ventana indiscreta* (2005), Madrid, nº 2, pp. 5-124.
- ⁴⁸ Vid. SOLÁ-MORALES, I. de (2002) *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ⁴⁹ HEATHCOTE, E. (2000) "Modernism as Enemy. Film and the Portrayal of Modern Architecture". *Architectural Design*. London, vol. 70, nº 1, pp. 20-25.
- ⁵⁰ El término, usado por el propio cineasta, es comentado junto a otros temas afines por URIOL, P. (2005) "Los espacios sin identidad en el cine de Michelangelo Antonioni". *La ventana...*, número monográfico citado, pp. 109-124. Resulta interesante la relación que se establece entre las imágenes de Antonioni y la fotografía documental reciente como la de Bernd y Hilla Becher en WIBLIN, I. (1997) "The Space Between. Photography, Architecture and the Presence of Absence", en PENZ, F. & THOMAS, M., eds., op. cit., pp. 104-112. También puede consultarse SCHWARZER, M. (2000) "The consuming Landscape: Architecture in the Films of Michelangelo Antonioni", en LAMSTER, M., ed.: *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press, pp. 196-215.
- ⁵¹ A propósito de la arquitectura y el urbanismo en el cine de Tati, vid. PENZ, F. (1997) "Architecture in the Films of Jacques Tati", en *Ibidem*, pp. 62-69; BORDEN, I. (2000) "Material Sounds. Jacques Tati and Modern Architecture". *Architectural Design*, número monográfico citado, pp. 26-31; OCKMAN, J. (2000) "Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Jacques Tati's Playtime", en LAMSTER, M., ed.: op. cit., pp. 170-195; GOROSTIZA, J. (1992) "La arquitectura según Tati: naturaleza contra artefacto". *Nosferatu*, Barcelona, nº 10, pp. 48-55.
- ⁵² BASS, D., op. cit., p. 93.
- ⁵³ Un resumen del rodaje de la película, así como un análisis de la misma, puede encontrarse en LATORRE, J. M. (1996) . *Dirigido por*, Barcelona, pp. 66-144.
- ⁵⁴ La conversión de Anita Ekberg en una mujer gigante frente a los edificios del EUR será la visión fantástica que el propio Fellini nos transmitirá, algún tiempo después, en *Las tentaciones del Dr. Antonio* (*Le tentazioni del Dottor Antonio*, 1962).
- ⁵⁵ Citado por BASS, D., op. cit., p. 91.
- ⁵⁶ BERTOZZI, M., op. cit., p. 137.
- ⁵⁷ *Ibidem*.
- ⁵⁸ BASS, D., op. cit., p. 92.
- ⁵⁹ El director habla de una Roma "hecha sólo de casas, de panorámicas sobre casas..., Garbatella, 1927..., Villaggio Olimpico, 1960..., Tufello, 1960..., Vigne Nuove, 1987..., Monteverde, 1939...". Citado por BERTOZZI, M., op. cit., p. 141.