

CIUDADES DE (EN)SUEÑO

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

El cine es fantasioso, irresponsable. Sus edificios se diseñan como caprichos; ni siquiera han de someterse a la prueba del equilibrio, de la consistencia, a las leyes más elementales de la física. La pantalla bien puede entregarse a la imaginación. Nadie le pasará jamás factura. Esta condición, que lo hace esquivo, también lo aproxima a nuestros sueños y anhelos. Cuanto más inconsistente, mayor vigor cobra como documento imperecedero de cuanto produjo el ingenio del s. XX. Por eso la arquitectura quimérica se encaramó al cine en tantas ocasiones: para servir de deleite a los arquitectos sin someterlos a riesgo alguno, para estilizar los volúmenes hasta lo inhabitable, para ejercer de demiurgos de un decorado que tenía los días contados... Y, con todo, esas fantasías han podido levantar cimientos en un terreno abonado de nuestra cultura: la imaginación. Desearía en estas páginas merodear por algunos de esos escenarios de la fantasía urbana emparejando, como en un montaje de atracciones algunas películas que corresponden al jubiloso amanecer de las vanguardias con sus reflejos —reconozco que subjetivos— en films de las últimas décadas, con los que riman, a los que citan o cuyos ambientes recrean. Por más que fragmentario, este bucle permite atisbar la conciencia —fatigada o exultante— que muchas películas decadentes, crepusculares, manieristas o desérticas de nuestro tiempo tienen de haber atravesado toda una historia en apenas cien años.

PRIMER MOVIMIENTO: NATURALEZA Y URBE

Manhatta, el mítico film realizado en 1920 por el pintor y fotógrafo Charles Sheeler y el fotógrafo Paul Strand, se cierra con un bello atardecer cayendo como un manto sobre la bahía del Hudson. Las nubes cubren el astro en su decadencia mientras nosotros, espectadores, sentimos el privilegio otorgado por esa visión elevada del imponente panorama natural; una perspectiva que sobrepasa las limitaciones físicas del hombre, como si la cámara hubiese querido regalarnos con un don divino. La retirada de los últimos barcos vespertinos compone un hermoso cuadro que evoca la contemplación jubilosa de la natura-



Paul Strand. *Wall Street*, 1915
Collection Centre Canadien d'Architecture,
Montreal

**MALAS
CALLES**

leza en su pureza todavía incontaminada. Reza la tradición que *Manhatta* es una precoz sinfonía urbana de aquellas que pronto iban a invadir la pantalla: *Rien que les heures* (A. Cavalcanti, 1925), *Twenty-Four Dollar Island* (R. Flaherty, 1925-1927), *Autumn Fire* y *A City Symphony* (Herman Weinberg, 1929 y 1930, respectivamente), *El hombre con la cámara* (Dziga Vertov, 1929), *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930), *A Bronx Morning* (Jay Leyda, 1931), *City of contrasts* (Irving Browning, 1931)...y, sobre todas ellas, *Berlin. Die Symphonie einser Grosstadt* (Berlín, sinfonía de una gran ciudad, Walter Ruttmann, 1927): el ritmo desbocado de la metrópoli, su fascinante trazado, la muchedumbre hormigueante, la vida mecanizada... En tales sinfonías, el cine acudía a la cita en su calidad de arte técnico y moderno por excelencia, haciendo del montaje una metáfora imponente: la ciudad se convertía en una auténtica cadena de montaje y la música actuaba como sinestesia de las asociaciones de la imagen. Los mitos de la modernidad (maquinismo, masa, urbe) destallaban en el éxtasis de Europa que precedía a su caída.

En cambio, observada de cerca, *Manhatta* emanaba otro hálito bien distinto: inundada del espíritu whitmaniano tan genuinamente americano, aspiraba, más que a superar lo humano y lo natural, a fundir naturaleza y urbe, hombre y masa, en una síntesis sublime y —¿por qué no decirlo?— mítica:

«Pero ¿qué puede parecer más majestuoso y admirable que Manhattan cuajada de mástiles?

¿El río, la puesta de sol y las olas de bordes recortados de la marea?

¿Las gaviotas agitando sus cuerpos, el barco de grano en la penumbra y la lenta gabarra?

¿Qué dioses pueden superar a estos que me llevan de la mano y que otras voces que quiero me llaman presto y en alto por mi nombre más íntimo cuando me acerco?». ¹

Son palabras de Walt Whitman y preceden en sesenta años al film de Sheeler-Strand. ¿Cómo rastrear en esas palabras el bullir de la urbe moderna? La imaginaria urbana que palpita en *Manhatta* —y que deje su impronta sobre los carteles extraídos de textos de Whitman— yace en la encrucijada de una dialéctica desgarradora que, sin embargo, aspira a fundirse. Bastaría comparar el constructivismo que denotan algunos de estos planos, el sentido de la naturaleza que invade la visión del puerto, con el vértigo que destila la novela de John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (1925).

Más cerca de nuestros tiempos, una tecnología más opulenta despliega su mirada sobre la inmensidad de paisajes naturales: deslizamientos a vista de pájaro sobre el cañón del Colorado, cascadas majestuosas, nubes desplazándose sobre un cielo que parece en formación, ríos descendiendo vertiginosamente, océanos monumentales... Así es *Koyaanisqatsi*, un film que Godfrey Reggio tardó siete años en rodar y montar hasta que vio la luz en 1983. Una visión casi cos-



Walther Ruttmann. Fotograma de la película *Berlin. Die Symphonie einser Grosstadt*, 1927

¹ Walt Whitman, "A bordo del ferry de Brooklyn" (1860), en *Hojas de hierba*, Espasa-Calpe, Madrid 1999, p. 286.

mogónica de un universo grandioso del que todavía está ausente lo humano. Asociación de formas, lento ritmo hipnótico al que la cristalina música de Philip Glass añade potencia de fascinación. La naturaleza dará paso a la tecnología: plantas químicas, explosiones nucleares, paisajes electrificados... Sólo en un tercer momento, aparecerá lo humano, primero a distancia, fundido en la masa, luego individualizado a través de rostros y cuerpos sometidos, ora al *ralenti*, ora a la aceleración. En todo este desfile que arranca de unas pinturas rupestres para retornar, una hora y media más tarde, a ellas, ni una voz articulada en lenguaje se escucha; todo ha sido depositado en manos del arte del montaje –musical, visual–, concedido a la audacia, asimilativa y suave, de las formas. Como ocurriera en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, el movimiento del ojo lo somete todo a su lógica fagocitadora, lo tritura: destrucciones y prodigios tecnológicos, bellezas naturales y paisajes-basura... No en vano *Koyaanisqatsi* es una voz de la lengua hopi que designa, entre otras acepciones, ‘vida desordenada, caótica, desequilibrada’.

Koyaanisqatsi rezuma sinfonías urbanas, visita, tal vez con cierta confusión y ambigüedad, el mundo moderno trascendiéndolo en una forma. Algo, en cambio, lo distancia de esa euforia juvenil de Ruttmann o incluso del realismo estético de Jean Vigo. Lo humano es rebasado por exceso y por defecto: porque queda diminuto, asfixiado, en las obras maestras de la naturaleza con las que se abre y se cierra el documental y porque la masa, el movimiento, la dinámica ciega de la multitud también la ahoga. En esa dialéctica reconocemos algo que faltaba en las sinfonías urbanas de antaño: la naturaleza. Acaso por esta razón sea más oportuno emparentarla con la obra de Strand. Ahora bien, si Strand aspiraba todavía, al filo de 1920, a prolongar el sueño whitmaniano, aportando su granito de arena en forma de cámara fotográfica:² con la celebración utópica de los mitos de fusión y hermandad, tal síntesis, que sólo en el hombre pudiera producirse, se ha desvanecido en *Koyaanisqatsi*. Arduo resulta determinar cuál es su perspectiva: ¿fascinada? ¿crítica? ¿testimonial? ¿documental? ¿de trascendencia estética?... Probablemente de todo haya.



Fritz Lang. Fotograma de la película *Metrópolis*, 1926

SEGUNDO MOVIMIENTO: LO INMATERIAL

Pocas películas han sido tan vilipendiadas por la crítica como *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926). La primera piedra la lanzó Buñuel en una celeberrima invectiva que la calificaba de engendro híbrido escindido entre la deslumbrante majestuosidad de su plástica plagada de fotogenia y efectos ópticos y una sensiblería romántica trasnochada, trivial, ampulosa y pedantesca. El desprecio de H.G. Wells no ayudó tampoco a su mejor estima. La leyenda convirtió esa monumental pieza en obra predilecta de Hitler y Goebbels; la militancia nazi de Thea von

² Recuérdese que los títulos de crédito de *Manhatta* no la presentaban como dirigida o cinematografiada, sino como ‘fotografiada’.

Harbou respaldó esta idea, cargando sobre la espalda de la guionista (co-guionista, en realidad) toda la parte deleznable y la habilidad dramática de Lang forjó su fama de antinazi desde muy temprano, incluida una fantástica (y falsa) huida *in extremis* de Alemania en 1933. Denostada y todo, difícilmente se hallará película tan profusa e inmisericordemente citada, reciclada, parodiada, en la historia del cine y de la cultura como *Metrópolis*. El colosalismo germano que se expresaba en ella con ese ‘Gran estilo Ufa’ que tuvo su escenario y factoría en Neubabelsberg y que fracasó tan estrepitosamente en 1927 revivía inesperadamente medio siglo después como si hubiese tocado sin saberlo una fibra sensible de la cacareada postmodernidad.

Los fotógrafos (Kart Freund, Günther Rittau, Eugen Schfftan), los directores artísticos (Erich Kettelhut, Otto Hunte, Kart Vollbrecht), la diseñadora de vestuarios (Aenne Willkomm), el escultor (Walter Schulze-Mittendorf), Fritz Lang mismo, concibieron una imagen del futuro fijado en 1026 en forma arquitectónica (fábricas, ciudad de los obreros, majestuosos edificios, puentes elevados...), pero quizá no se percataron de que todas las claves de la narración se resolvían en enclaves arquitectónicos arcaicos: las catacumbas eran el lugar de la profecía mariana y de la revelación del Mesías, la catedral gótica el escenario de la alegoría de los pecados capitales, la casita de Golem (con esta palabra la describe el guión) el escenario de la demoníaca fabricación del doble.

Algo habría en esa melodramática cinta para que reapareciera con virulencia en los setenta y, sobre todo, los ochenta: la novela *Gravity's Rainbow*, de Thomas Pynchon (1973), el tema ‘We Don’t Need No Education’ incluido en el film *The Wall* (*El muro*, Alan Parker, 1982), el videoclip de Madonna *Express Yourself* (1985), la famosa restauración del film emprendida por Giorgio Moroder (1984) que dio una vida renovada al film entre espectadores modernos... y, sobre todo, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Probablemente no fuera otra cosa que su misma condición de pastiche lo que hizo de *Metrópolis* un producto apto para reciclajes postmodernos. Mas si por una parte, Los Ángeles 2019 recuerda el universo de la obra langiana, si ésta es citada recurrentemente aquí (la torre de Babel asimilada a Tyrell Corporation, la figura de Rotwang reconocible como palimpsesto en el nuevo villano replicante, el duelo final que resuelve la trama...), no es menos cierto que *Blade Runner* asentó un paradigma, basado en el *look* realista que el ingeniero y dibujante Syd Mead plasmó, un estilo bautizado Retro-Déco Trash-Chic y que David Rivera ha visto poseedor de un largo porvenir. “Desde *Blade Runner* –dice Rivera– los diseñadores de producción, consultores y decoradores se toman muy en serio la tarea de presentar al público un Futuro Próximo verosímil y desarrollado hasta el último detalle”.³ Sin embargo, esta suerte de sincretismo entre Tokio y Nueva York, la ideación de una atmósfera líquida, la intangibilidad claustrofóbica de los exteriores, la volatilidad de los automóviles... no parece contradecir menos la forma de los ves-

³ David Rivera, “La arquitectura del futuro próximo. El paradigma urbano anti-utópico en el cine posterior a *Blade Runner*”, en *Paradigmas. El desarrollo de la modernidad arquitectónica visto a través de la historia del cine*. Fundación Telefónica, Madrid 2007, p. 121.



Karl Grune. Fotograma de la película *Die Strasse*, 1923

tuarios, la gestualidad de los actores y la misma trama y anzuelos dramáticos. ¿No repetiría quizás Buñuel en los ochenta para *Blade Runner* las duras palabras que dedicó a *Metrópolis* décadas atrás?

LA CIUDAD AMENAZANTE, LA CIUDAD ANGELICAL

En 1914, Ludwig Meidner proclamaba a los cuatro vientos sus entusiastas «Instrucciones para pintar la gran ciudad»: «¡Pintemos –animaba a sus correligionarios– lo que está cerca de nosotros, nuestro mundo urbano, las calles tumultuosas, la elegancia de los puentes colgantes de hierro, los gasómetros que cuelgan entre blancas montañas de nubes, los colores hirientes de los autobuses y las locomotoras de los trenes rápidos, los hilos ondeantes del teléfono, lo arlequinado de las vallas publicitarias...!».⁴ Estos ecos y sensibilidad futuristas hacían de Meidner un vanguardista de la pintura, un artista arrebatado por la tempestad moderna. Sin embargo cuando su imaginación se puso al servicio de un arte nuevo, una forma de expresión mecánica y de radicalidad contemporánea –el cine–, las cosas parecieron cambiar, paradójicamente. Los decorados que concibió para *Die Strasse* (*La calle*, Karl Grune, 1923) tenían algo de imaginería arcaica. *La calle* contiene explosiones fascinantes de agitación festiva, automóviles y barahúnda, *collages* también, pero nace en las entrañas de un hogar asfixiante, como evocaban los dramas íntimos del teatro de cámara adaptado al cine (*Kammerspiel*). Proyectadas sobre el techo de la estancia familiar, sombras fantasmagóricas de una calle en ebullición atraen la atención del protagonista que abandonará a su esposa para precipitarse en las redes de esa ciudad tentacular en la que anida la ruina y el crimen. La ciudad no es aquí la realidad moderna ni tecnificada que incitaba a pintar Meidner diez años atrás; es un fantasma que, sazonado en la mente del protagonista, despierta infinitos e inconfesables deseos que lo lanzarán en caída libre.

Una imagen condensa esta visión inquietante. En plena noche, el protagonista se entrega a la persecución de una atractiva prostituta por un oscuro callejón cual túnel de perdición. Súbitamente, una tenue luz se ilumina: dos hiperbólicos ojos estremecen al hombre y a nosotros con él; dos ojos –se diría– arrancados de un cuerpo y escrutando la escena en ominosa premonición. Es sólo el luminoso de una óptica, mas actúa como umbral de la telúrica noche urbana, de sus poderes de atracción y de sus efectos devastadores. Una imaginería, pues, que nada debe a la modernidad; surge de las cenizas de los relatos fantásticos del romanticismo que E.T.A. Hoffmann forjó en el s. XIX, algunos escritores neorrománticos pusieron de moda a principios del s. XX y *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) llevó a las pantallas.

⁴Ludwig Meidner, "Instrucciones para pintar la gran ciudad" [1914], en *Berlín, punto de encuentro*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1989, p. 312.

Desértica ciudad, inquietante y amenazadora. Hay otras fantasías a finales del siglo pasado que reflejan la soledad; una soledad, pese a todo, de nuevo signo porque transcurre en el interior del intercambio urbano. Las nubes protegen el cielo; un ojo, en primerísimo plano, observa. La imagen encadena con un plano cenital que, en bellissimo blanco y negro, se pasea sobre el trazado de edificios y calles, repletas de tráfico. Una mirada aérea, acaso la contemplación vertida desde la ventanilla de cualquier avión... No, ciertamente. El plano siguiente nos deposita sobre la silueta recortada de un hombre, al borde de lo que parece la azotea de un edificio, es decir, del abismo, con la cerviz humildemente inclinada hacia abajo. A su espalda, prístinas, refulgen unas alas intangibles, que confieren al cuerpo casi suspendido una transparencia etérea. Es un ángel; la ciudad que se extiende bajo su mirada, Berlín; su emplazamiento, la columna de la Victoria en medio del Tiergarten. Sólo los niños, entre la muchedumbre, captarán su presencia.

Ángeles guardianes de la ciudad, Daniel y Cassiel, los dos seráficos protagonistas de *Himmel über Berlin* (*Cielo sobre Berlín*, Wim Wenders, 1986) serán nuestra guía por una ciudad irreconocible y presta a desaparecer con la casi inminente caída del muro; una ciudad llagada por las cicatrices de la destrucción. Postdamer Platz, la Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, el Ku'damm, Kreuzberg, la Anhalter Bahnhof, la Waldemarstrasse... Asimismo, un terreno baldío donde se planta una carpa de circo que acaba por emigrar, el muro que separa la ciudad (y que sólo los ángeles podrán impunemente atravesar). Éstos, invisibles, no sólo pasean por las calles en su fugaz existencia; oyen, además, los pensamientos, el dolor, de los habitantes; participan en discreta intimidad de sus dramas y asisten, con su mano protectora, a los moribundos para infundirles, a falta de redención, al menos unos instantes de paz. 'El aire de Berlín' (*die berliner Luft*), como decía una famosa canción de los años veinte, se reconstruye con ese gris irrepetible en el que asoman en su alado espíritu los poemas de Rilke o algunos cuadros de Paul Klee. Bajo esta ciudad amparada por ángeles, uno de los cuales se encarnará en humano gracias al amor, subsiste la cartografía en imágenes de August Sander y sobre ella pesa la losa de la destrucción de 1945, la recreación del nazismo a través de un film que ha venido a rodar un ex ángel, interpretado por Peter Falk. Un pasado, pues, alumbrado, salpicado más bien, por imágenes documentales de bombardeos y de cadáveres, de ruinas y dolor; un pasado que recuperan unos averiados planos domésticos en color captados por algún soldado norteamericano que alcanzó la urbe cuando los rusos ya se habían instalado en ella. En suma, una 'esthétique du délabré', como advirtió, en un hermoso ensayo a su vez memorial, Régine Robin: ésa es la ruina estética de Berlín.⁵

Frente a la ciudad inquietante, atractiva y a la par amenazante, de *Die Strasse*, ciudad abstracta, sin nombre ni atributos; a diferencia de la exultante urbe rít-

⁵ Régine Robin, *Berlin Chantiers. Essai sur les passés fragiles*. Stock, París 2001, p. 291.

mica que cantó Ruttman en su sinfonía de 1927, el Berlín de Wenders lleva a sus espaldas el fardo del dolor y la memoria, de la plomiza atmósfera que unos ángeles ansiosos de redención logran modestamente redimir.

LOS NO LUGARES

Todas estas superficies, diseños, habitantes, dramas, son atisbos de ciudades reales, filtradas por el temperamento de un artista o del mediador (ángel, demiurgo, protocriminal, ser de a pie) que el artista ha interpuesto como agente suyo. Hubo muchos otros destellos de imaginación: la ciudad invadida de tantos films de espionaje, cuyo trazado es el código secreto, clandestino, de otro trazado anterior inquietante; la ciudad tomada de las películas bélicas, la ciudad sacrificada, la jungla de asfalto, la ciudad desértica, la ciudad postnuclear de la ciencia ficción, la ciudad fantasma abandonada de tantos westerns, las *bidonvilles* residuales, los morros brasileños, las coloridas y caóticas ciudades indias... No tenemos espacio para evocarlas todas. Una, sin embargo, no me resisto a aludir como colofón: la ciudad que Jacques Tati inventó, reflejó y construyó para *Play Time* (1967).

Esta 'Tativille' fue erigida en un terreno baldío cercano al Bois de Boulogne parisino; se extendía por 15.000 metros cuadrados y fue diseñada por Eugène Roman, de acuerdo con las precisas ideas del director. Tati la filmó en 70 mm y con cuatro pistas sonoras a fin de darle la amplitud visual y la estratificación de ruido necesaria. El film se abre sobre un impoluto espacio, pulcro hasta la incomodidad: inmaterial, transparente, inconsútil. ¿Un aeropuerto?, ¿un hospital?, ¿un hotel? Tardaremos en saberlo. Ni un solo signo de identidad, ni una marca distintiva. Podríamos hallarnos en cualquier lugar del mundo, viendo desfilar ante nosotros unos operarios cualesquiera, unos viajeros anónimos, unos comerciales tipo. Es ésta una expresión precoz de aquello que Marc Augé, en su antropología de lo cercano, denominaría los 'no lugares'.⁶ Los cristales no contienen ni una mota de polvo, los suelos brillan, los uniformes de las azafatas, de los funcionarios expulsan toda singularidad; las máquinas son estilizadas, los decorados ultradepurados... Tati, en cambio, observa tal extraño utopismo desde una mirada cómica. Hulot, nuestro hombre, irrumpe en esos no-lugares como elefante en una cacharrería: sus movimientos desgarbados, su vestuario que desborda el cuerpo, los minúsculos ruidos que emite al caminar, sentarse, y que resultan estruendosos en el silencio reinante. Sólo después de casi dos horas, el movimiento no ordenado, incluso el caos, se adueñará de las gentes y la arquitectura cederá a lo humano.

⁶ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil, Paris 1992.

MALLAS CALLEJAS

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN 10 FEBRERO - 9 MAYO 2010



IVAM

Heineken
España

- 9** **LA LEY DE LA CALLE**
CONSUELO GÍSCAR CASABÁN
DIRECTORA DEL IVAM
- 13** **MALAS CALLES**
JOSÉ MIGUEL G. CORTÉS
- 36** **OBRAS EN EXPOSICIÓN**
- 129** **LA SOCIEDAD DE LAS ACERAS**
la calle como institución social
MANUEL DELGADO
- 137** **INVITACIÓN A LA CALLE**
la protesta callejera en la era del espectáculo
JUAN ANTONIO SUÁREZ
- 149** **CIUDADES DE (EN)SUEÑO**
VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA
- 156** **ÍNDICE DE ARTISTAS Y CATALOGACIÓN**
- 161** **TEXTOS EN VALENCIÀ**
- 181** **ENGLISH TEXTS**