

CIUTATS DE SOMNI

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

El cine és fantasiador, irresponsable. Els seus edificis es dissenyen com a capritxos; ni tan sols han de sotmetre's a la prova de l'equilibri, de la consistència, a les lleis més elementals de la física. La pantalla bé pot entregar-se a la imaginació. Ningú li passarà mai factura. Esta condició, que el fa esquiu, també l'aproxima als nostres somnis i anhels. Com més inconsistent, major vigor cobra com a document imperible de quant va produir l'enginy del s. xx. Per això, l'arquitectura quimèrica es va encimbellar al cine en tantes ocasions: per a servir de delit als arquitectes sense sotmetre'ls a cap risc, per a estilitzar els volums fins a l'inhabilitat, per a exercir de demiürgs d'un decorat que tenia els dies comptats... i, amb tot, eixes fantasies han pogut alçar fonaments en un terreny adobat de la nostra cultura: la imaginació. Desitjaria en estes pàgines rondar per alguns d'eixos escenaris de la fantasia urbana emparellant, com en un muntatge d'atraccions, algunes pel·lícules que corresponen a la joiosa alba de les avantguardes amb els seus reflexos -reconec que subjectius- en films de les últimes dècades, amb els quals rimen, als quals citen o els ambients dels quals recreen. Encara que fragmentari, este bucle permet albirar la consciència -fatigada o exultant- que moltes pel·lícules decadents, crepusculars, manieristes o desèrtiques del nostre temps han d'haver travessat tota una història en a penes cent anys.

PRIMER MOVIMENT: NATURALESA I URBES *Manhatta*, el mític film realitzat en 1920 pel pintor i fotògraf Charles Sheeler i el fotògraf Paul Strand, es tanca amb un bell capvespre que cau com un mantell sobre la badia del Hudson. Els núvols cobriren l'astre en la seua decadència mentre nosaltres, espectadors, sentim el privilegi atorgat per eixa visió elevada de l'imponent panorama natural; una perspectiva que sobrepassa les limitacions físiques de l'home, com si la càmera haguera volgut regalar-nos amb un do diví. La retirada dels últims barcos vespertins compon un bell quadro que evoca la contemplació joiosa de la naturalesa en la seua puresa encara incontaminada. Resa la tradició que *Manhatta* és una precoç simfonia urbana d'aquelles que prompte invadirien la pantalla: *Rien que les heures* (A. Cavalcanti, 1925), *Twenty-Four Dollar Island* (R. Flaherty, 1925-1927), *Autumn Fire* i *A City Symphony* (Herman Weinberg, 1929 i 1930, respectivament), *El hombre con la cámara* (Dziga Vertov, 1929), *A propos de Nice* (Jean Vigo, 1930), *A Bronx Morning* (Jay Leyda, 1931), *City of contrasts* (Irving Browning, 1931)... i, sobre totes estes, *Berlín. Die Symphonie einer Grosstadt* (*Berlín, simfonia d'una gran ciutat*, Walter Ruttmann, 1927): el ritme desbocat de la metròpolis, el seu fascinant traçat, la multitud formiguejant, la vida mecanitzada... en eixes simfonies, el cine acudia a la cita en la seua qualitat d'art tècnic i modern per excel·lència, fent del muntatge una metàfora imponent: la ciutat es convertia en una autèntica cadena de muntatge i la música actuava com a sinestèsia de les associacions de la imatge. Els mites de la modernitat (maquinisme, massa, urbs) podaven en l'èxtasi d'Europa que precedia a la seua caiguda. En canvi, observada de prop, *Manhatta* emanava un altre alé ben distint: inundada de l'esperit whitmanià tan genuïnament americà, aspirava, més que a superar allò humà i allò natural, a fondre naturalesa i urbs, home i massa, en una síntesi sublim i -per què no dir-ho?- mítica:

«Però què pot paréixer més majestuós i admirable que Manhattan plena de pals?

El riu, la posta de sol i les onades de vores retallades de la marea?

Les gavines agitant els seus cossos, el barco de gra en la penombra i la lenta gavarra?

Quins déus poden superar a estos que em porten de la mà i quines altres veus que vull que em criden prest i en veu alta pel meu nom més íntim quan m'acoste?».¹

Són paraules de Walt Whitman i precedixen en seixanta anys el film de Sheeler i Strand. Com rastrejar en eixes paraules l'ebullició de l'urbs moderna? La imatgeria urbana que palpita en *Manhatta* -i que deixa la seua empremta sobre els cartells extrets dels textos de Whitman- jau en l'encreuament d'una dialèctica aborronadora que, no obstant això, aspira a fondre's. Bastaria comparar el constructivisme que denoten alguns d'estos plans, el sentit de la naturalesa que invadix la visió del port, amb el vertigen que destil·la la novel·la de John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (1925).

Més prop dels nostres temps, una tecnologia més opulenta desplega la seua mirada sobre la immensitat de paisatges naturals: lliscaments a vista d'ocell sobre el Canó del Colorado, cascades majestuosos, núvols que es desplacen sobre un cel que pareix en formació, rius que descendixen vertiginosament, oceans monumentals... Així és *Koyaanisqatsi*, un film que Godfrey Reggio va tardar set anys a rodar i muntar fins que va veure la llum en 1983. Una visió quasi cosmogònica d'un univers grandios del qual encara està absent allò humà. Associació de formes, lent ritme hipnòtic a què la cristal·lina música de Philip Glass afeg potència de fascinació. La naturalesa donarà pas a la tecnologia: plantes químiques, explosions nuclears, paisatges electrificats... Només en un tercer moment, apareixerà allò humà, primer a distància, fos en la massa, després individualitzat a través de rostres i cossos sotmesos, ara alentit, ara accelerat. En tota esta desfilada, que arranca d'unes pintures rupestres per a retornar, una hora i mitja més tard, a elles, ni una veu articulada en llenguatge s'escolta; tot ha sigut depositat en mans de l'art del muntatge -musical, visual-, concedit a l'audàcia, assimilativa i suau, de les formes. Com ocorreguera a *Berlín, simfonia d'una gran ciutat*, el moviment de l'ull el sotmet a la seua lògica fagocitària, el triturat: destruccions i prodigis tecnològics, bel·leses naturals i paisatges fem... no en va *Koyaanisqatsi* és una veu de la llengua hopi que designa, entre altres accepcions, "vida desordenada, caòtica, desequilibrada".

Koyaanisqatsi traspua simfonies urbanes, visita, tal vegada amb una certa confusió i ambigüitat, el món modern i el transcendix en una forma. Alguna cosa, en canvi, el distància d'eixa eufòria juvenil de Ruttmann o inclús del realisme estètic de Jean Vigo. Allò humà és sobrepassat per excés i per defecte: perquè queda diminut, asfixiat, en les obres mestres de la naturalesa amb què s'obri i es tanca el documental i perquè la massa, el moviment, la dinàmica cega de la multitud també l'ofega. En eixa dialèctica reconeixem alguna cosa que faltava en les simfonies urbanes d'antany: la naturalesa. Potser per esta raó siga més oportuna emparentar-la amb l'obra de Strand. Ara bé, si Strand aspirava encara, al caient de 1920, a prolongar el somni whitmanià, i va aportar el seu granet d'arena en forma de càmera fotogràfica:² amb la celebració utòpica dels mites de fusió i germandat, tal síntesi, que només en l'home es poguera produir, s'ha esvaït en *Koyaanisqatsi*. Ardu resulta determinar quina és la seua perspectiva: fascinada? crítica? testimonial? documental? de transcendència estètica?... Probablement n'hi ha de tot.

SEGON MOVIMENT: L'IMMATERIAL Poques pel·lícules han sigut tan vilipendiades per la crítica com *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926). La primera pedra la va llançar Buñuel en una celeberrima invectiva que la qualificava d'aberració híbrida escindida entre enlluernadora majestuositat de la seua plàstica infestada de fotogènia i efectes òptics, i una sensibleria romàntica passada de moda, trivial, ampul·losa i pedantesca. El menyspreu de H. G. Wells no va ajudar tampoc a la seua millor estima. La llegenda va convertir eixa monumental peça en obra predilecta de Hitler i Goebbels; la militància nazi de Thea von Harbou va protegir esta idea, carregant

sobre l'esquena de la guionista (coguionista, en realitat) tota la part menyspreable i l'habilitat dramàtica de Lang va forjar la seua fama d'antinazi des de molt enjorn, inclosa una fantàstica (i falsa) fugida *in extremis* d'Alemanya en 1933. Injuriada i tot, difícilment es trobarà una pel·lícula tan profusa i immisericordement citada, reciclada, parodiada, en la història del cine i de la cultura com a *Metrópolis*. El colossalisme germànic que s'expressava en ella amb eixe *Gran estil UFA*, que va tindre el seu escenari i factoria a Neubabelsberg, i que va fracassar tan estrepitosament en 1927, revivia inesperadament mig segle després com si haguera tocat sense saber-ho una fibra sensible de la bombejada postmodernitat. Els fotògrafs (Karl Freund, Günther Rittau, Eugen Schiffan), els directors artístics (Erich Kettelhut, Otto Hunte, Kart Vollbrecht), la dissenyadora de vestuaris (Aenne Willkomm), l'escultor (Walter Schulze Mittendorf), el mateix Fritz Lang, van concebre una imatge del futur fixat en 1026 en forma arquitectònica (fàbriques, ciutat dels obrers, majestuosos edificis, ponts elevats...), però potser no es van adonar que totes les claus de la narració es resolien en enclavaments arquitectònics arcaics: les catacumbes eren el lloc de la profecia mariana i de la revelació del Messies; la catedral gòtica, l'escenari de l'al·legoria dels pecats capitals; la caseta de Golem (amb esta paraula la descriu el guió), l'escenari de la demoníaca fabricació del doble.

Alguna cosa hi hauria en eixa melodramàtica cinta perquè reapreguera amb virulència en els setanta i, sobretot, els huitanta: la novel·la *Gravity's Rainbow*, de Thomas Pynchon (1973), el tema *We don't need no education* inclòs en el film *The Wall* (*El mur*, Alan Parker, 1982), el videoclip de Madonna *Express Yourself* (1985), la famosa restauració del film empresa per Giorgio Moroder (1984) que va donar una vida renovada al film entre espectadors moderns... i, sobretot, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Probablement, no fóra una altra cosa que la seua condició de pastitx el que va fer de *Metrópolis* un producte apte per a reciclatges postmoderns. A més, si d'una banda, Los Angeles en 2019 recorda l'univers de l'obra langiana, si esta és citada recurrentment ací (la torre de Babel assimilada a Tyrell Corporation, la figura de Rotwang recognoscible com a palimpsest en el nou vilà replicant, el duel final que resol la trama...), no és menys cert que *Blade Runner* va assentar un paradigma, basat en el *look* realista que l'enginyer i dibuixant Syd Mead va plasmar, un estil batejat *retro-déco trash-chic* i que David Rivera ha vist posseïdor d'un llarg esdevenidor. "Des de *Blade Runner* —diu Rivera— els dissenyadors de producció, consultors i decoradors es prenen molt seriosament la tasca de presentar al públic un futur pròxim versemblant i desenrotllat fins a l'últim detall".³ No obstant això, esta sort de sincretisme entre Tòquio i Nova York, la ideació d'una atmosfera líquida, la intangibilitat claustròfòbica dels exteriors, la volatilitat dels automòbils... no pareix contrari menys la forma dels vestuaris, la gestualitat dels actors i la mateixa trama i hams dramàtics. No repetiria potser Buñuel en els huitanta per a *Blade Runner* les dures paraules que va dedicar a *Metrópolis* dècades arrere?

LA CIUTAT AMENAÇADORA, LA CIUTAT ANGELICAL

En 1914, Ludwig Meidner proclamava als quatre vents les seues entusiastes *Instrucciones para pintar la gran ciudad*: "Pintem —animava als seus correligionaris— el que està prop de nosaltres, el nostre món urbà, els carrers tumultuosos, l'elegància dels ponts penjats de ferro, els gasòmetres que pengen entre blanques muntanyes de núvols, els colors feridors dels autobusos i les locomotores dels trens ràpids, els fils onejants del telèfon, l'arlequinat de les tanques publicitàries..."⁴ Estos ecos i sensibilitat futuristes feien de Meidner un avantguardista de la pintura, un artista arravatat per la tempestat moderna. No obstant això, quan la seua imaginació es va posar al servici d'un art nou, una forma d'expressió mecànica i de radicalitat contemporània —el cine—, les coses van parèixer

canviar, paradoxalment. Els decorats que va concebre per a *Die Strasse* (*El carrer*, Karl Grüne, 1923) tenien alguna cosa d'imatgeria arcaica. *El carrer* conté explosions fascinants d'agitació festiva, automòbils i rebombori, *collages* també, però naix en les entranyes d'una llar asfixiant, com evocaven els drames íntims del teatre de cambra adaptat al cine (*Kammerspielfilme*). Projectades sobre el sostre de l'estança familiar, ombres fantasmagòriques d'un carrer en ebullició atrauen l'atenció del protagonista que abandonarà a la seua esposa per a precipitar-se en les xarxes d'eixa ciutat tentacular en què nia la ruïna i el crim. La ciutat no és ací la realitat moderna ni tecnificada que incitava a pintar Meidner deu anys arrere; és un fantasma que, assaonat en la ment del protagonista, desperta infinits i inconfessables desitjos que el llançaran en caiguda lliure.

Una imatge condensa esta visió inquietant. En plena nit, el protagonista s'entrega a la persecució d'una atractiva prostituta per un fosc carreró igual que un túnel de perdició. Sobtadament, una tènue llum s'il·lumina: dos hiperbòlics ulls estremenixen l'home i a nosaltres amb ell; dos ulls —es diria— arrancats d'un cos i escrutant l'escena en ominosa premonició. És només el lluminós d'una òptica, però actua com a llindar de la tel·lúrica nit urbana, dels seus poders d'atracció i dels seus efectes devastadors. Una imatge, per tant, que res deu a la modernitat; sorgix de les cendres dels relats fantàstics del romanticisme que E. T. A. Hoffmann va forjar en el s. XIX, alguns escriptors neoromàntics van posar de moda a principis del s. XX i *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinet del Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) va portar a les pantalles.

Desèrtica ciutat, inquietant i amenaçadora. Hi ha altres fantasies a finals del segle passat que reflectixen la soledat; una soledat, a pesar de tot, de nou signe perquè transcorre en l'interior de l'intercanvi urbà. Els núvols protegixen el cel; un ull, en primeríssim pla, observa. La imatge encadena amb un pla zenital que, en bellíssim blanc i negre, es passeja sobre el traçat d'edificis i carrers, replets de trànsit. Una mirada aèria, potser la contemplació abocada des de la finestreta de qualsevol avió... no, certament. El pla següent ens deposita sobre la silueta retallada d'un home, a la vora del que pareix el terrat d'un edifici, és a dir, de l'abisme, amb el bescoll humilment inclinada cap avall. A la seua esquena, prístines, refulgixen unes ales intangibles, que conferixen al cos quasi suspès una transparència etèria. És un àngel; la ciutat que s'estén davall la seua mirada, Berlín; el seu emplaçament, la columna de la Victòria enmig del *Tiergarten*. Només els xiquets, entre la multitud, captaran la seua presència.

Àngels guardians de la ciutat, Damiel i Cassiel, els dos seràfics protagonistes d'*Himmel über Berlin* (*Cel sobre Berlín*, Wim Wenders, 1986) seran la nostra guia per una ciutat irrecognoscible i presta a desaparèixer amb la quasi imminent caiguda del mur; una ciutat nafrada per les cicatrius de la destrucció. *Postdamer Platz*, la *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*, el *Ku'damm*, *Kreuzberg*, l'*Anhalter Bahnhof*, la *Waldemarstrasse*... així mateix, un terreny erm on es planta una carpa de circ que acaba per emigrar, el mur que separa la ciutat (i que només els àngels podran impunement travessar). Estos, invisibles, no sols passegem pels carrers en la seua fugaç existència; senten, a més, els pensaments, el dolor, dels habitants; participen en discreta intimitat dels seus drames i assisteixen, amb la seua mà protectora, als moribunds per a infondre'ls, a falta de redempció, almenys uns instants de pau. *L'aire de Berlín* (*die berliner Luft*), com deia una famosa cançó dels anys vint, es reconstruïx amb eixe gris irrepètible en què aguaiten en el seu alat esperit els poemes de Rilke o alguns quadros de Paul Klee. Davall d'esta ciutat emparada per àngels, un dels quals s'encarnarà en humà gràcies a l'amor, subsistix la cartografia en imatges d'August Sander i sobre ella pesa la llosa de la destrucció de 1945, la recreació del nazisme a través d'un film que ha vingut a rodar un exàngel, interpretat per Peter Falk. Un passat, per tant, enlluernat, esguitat més prompte, per imatges documentals de bombardejors i de cadàvers, de ruïnes i dolor; un passat que recuperen uns avariats plans domèstics en color captats per algun soldat nord-

americà que va arribar a l'urbs quan els russos ja s'havien instal·lat en ella. En suma, una *esthétique du délabré*, com va advertir, en un bell assaig al seu torn memorial, Régine Robin: "eixa és la ruïna estètica de Berlín."⁵

Enfront de la ciutat inquietant, atractiva i alhora amenaçadora, de *Die Strasse*, ciutat abstracta, sense nom ni atributs; a diferència de l'exultant urbs rítmica que va cantar Ruttmann en la seua simfonia de 1927, el Berlín de Wenders porta a les seues esquenes el fardell del dolor i la memòria, de la plomosa atmosfera que uns àngels ansiosos de redempció aconseguen modestament redimir.

ELS NO-LLOCS Totes estes superfícies, dissenys, habitants, drames, són indicis de ciutats reals, filtrades pel temperament d'un artista o del mediador (àngel, demiürg, protocriminal, ser d'a peu) que l'artista ha interposat com a agent seu. Van haver-hi moltes altres llampades d'imaginació: la ciutat invadida de tants films d'espionatge, el traçat de la qual és el codi secret, clandestí, d'un altre traçat anterior inquietant; la ciutat presa de les pel·lícules bèl·liques, la ciutat sacrificada, la jungla d'asfalt, la ciutat desèrtica, la ciutat postnuclear de la ciència-ficció, la ciutat fantasma abandonada de tants *westerns*, les *bidonvilles* residuals, els morros brasilers, les acolorides i caòtiques ciutats índies... no tenim espai per a evocar-les totes. Una, no obstant això, no em resistisc a al·ludir com a colofó: la ciutat que Jacques Tati va inventar, va reflectir i va construir per a *Play Time* (1967).

Esta *Tatville* va ser erigida en un terreny erm pròxim al *Bois de Boulogne* parisenc; s'estenia per 15.000 metres quadrats i va ser dissenyada per Eugène Roman, d'acord amb les precises idees del director. Tati la va filmar en 70 mm i amb quatre pistes sonores a fi de donar-li l'amplitud visual i l'estratificació de soroll necessària. El film s'obri sobre un impol·lut espai, pulcre fins a la incomoditat:

immaterial, transparent, inconsútil. Un aeroport?, un hospital?, un hotel? Tardarem a saber-ho. Ni un sol signe d'identitat, ni una marca distintiva. Podríem trobar-nos en qualsevol lloc del món, veient desfil·lar davant de nosaltres uns operaris qualssevol, uns viatgers anònims, uns comercials tipus. És esta una expressió precoç d'allò que Marc Augé, en la seua antropologia del pròxim, denominaria els "no-llocs".⁶ Els vidres no contenen ni una mota de pols, els sòls brillen, els uniformes de les hostesses, dels funcionaris expulsen tota singularitat; les màquines són estilitzades, els decorats ultradepurats... Tati, en canvi, observa tal estrany utopisme des d'una mirada còmica. Hulot, el nostre home, irromp en eixos no-llocs com a elefant en una terrisseria: els seus moviments desmanegats, el seu vestuari que desborda el cos, els minúsculs sorolls que emet quan camina, s'assenta, i que resulten estrepitosos en el silenci regnant. Només després de quasi dos hores, el moviment no ordenat, inclús el caos, s'apoderarà de les gents i l'arquitectura cedirà a allò humà.

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

² Recordeu que els títols de crèdit de *Manhatta* no la presentaven com a dirigida o cinematografiada, sinó com a 'fotografiada'.

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*, Madrid, Fundación Telefónica, 2007, pàg. 121.

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

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

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

MALLAS CALLEJAS

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



MINISTERIO DE CULTURA



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**