

**De Antonioni a Godard:  
sobre las emociones evocadas por el  
espacio como imagen filmica<sup>1</sup>**

*Gül Kale<sup>2</sup>*

**Resumen**

Las imágenes arquitectónicas en las películas revelan detalles inadvertidos del espacio, al tiempo que exhiben aspectos de la vida que suelen ser excluidos de los discursos. Las imágenes filmicas abren camino a un entendimiento más profundo del mundo, expandiendo así los límites de la relación del individuo con el mundo exterior. Cuando las imágenes almacenadas en la memoria se combinan con lo que se ha visto recientemente, emergen visiones diversas en la mente. En este punto, lo que se ha visto se pasa de ser una imagen del espacio que impone cómo vivir, a otra que se abre a la percepción y la creatividad. Este trabajo busca examinar el proceso de formación de imágenes del espacio, examinando algunas películas de destacados cineastas europeos.

**Palabras clave:** cine, arquitectura, vanguardia, experiencia, visualidad.

**Abstract**

Architectural images in films reveal unnoticed details of space, while displaying various aspects of life that are excluded in discourses. Through giving way to a more profound understanding of the world, film images expand the boundaries of an individual's relation with the outer world. While images in memory are combined with what is newly viewed, diverse visions emerge in mind: at this point, what is seen transforms from an image of space imposing how to live into another image that opens itself to perception and creativity. This work aims to explore the process of formation of images of space, drawing upon some films from important European filmmakers.

**Keywords:** cinema, architecture, avant-garde, experience, visuality.

---

<sup>1</sup> "From Antonioni to Godard: emotions evoked by space as a filmic image". Traducido por Diego Campos. Recibido el 30 de junio de 2012, aprobado el 15 de enero de 2013.

<sup>2</sup> Universidad Técnica de Estambul. E-mail: gulkale@gmail.com

**1.**

Las imágenes arquitectónicas en las películas revelan detalles inadvertidos del espacio, al tiempo que exhiben aspectos de la vida que suelen ser excluidos de los discursos. Las imágenes filmicas abren camino a un entendimiento más profundo del mundo, expandiendo así los límites de la relación del individuo con el mundo exterior. Cuando las imágenes almacenadas en la memoria se combinan con lo que se ha visto recientemente, emergen visiones diversas en la mente. En este punto, lo que se ha visto se pasa de ser una imagen del espacio que impone cómo vivir, a otra que se abre a la percepción y la creatividad.

El éxito del cine en mostrar a la arquitectura de modo exhaustivo se relaciona con la relevancia de ésta en relación a puntos de vista y experiencias diversos. A pesar de la existencia de áreas de circulación establecidas en los edificios, es imposible predecir y controlar cómo vivir en tales espacios. Aunque pueda haber funciones estrictamente definidas que lleven a las personas a usar determinadas rutas en las formas arquitectónicas, hay también lugares abiertos a visiones y movimientos diferentes. En los lugares públicos, los movimientos de las personas están conectados a ciertos motivos sociales, tales como pautas de comportamiento y hábitos de consumo comunes. Sin embargo, en los edificios hay también ámbitos personales de experiencia, positivos o negativos, porque las emociones, los motivos para estar ahí o las relaciones con el espacio de los individuos son diferentes entre sí.

Espacios y tiempos que nunca han sido experimentados de manera personal se transforman en ámbitos de la experiencia en virtud de escenas de películas, las que se pueden recorrer utilizando la imaginación y la reflexión. Al ver una película, el espectador puede penetrar el espacio filmico a través de los órganos de los sentidos. Aunque no se

puede existir corporalmente en el espacio fílmico, al combinar las imágenes fílmicas con experiencias tangibles el espectador puede sentir a través de la piel lo que está siendo exhibiendo. Por lo tanto, al ver una película, y gracias al valor táctil de las imágenes, las situaciones de la vida representadas en las escenas puede ser por completo sentidas. En tanto las imágenes fílmicas se abran a tales sensaciones, dando lugar a ámbitos de la experiencia interpretables, el espectador se independiza del espacio cinematográfico. Los espacios fílmicos -que alcanzan valores táctiles a través de la combinación de las imágenes almacenadas en la memoria con las imágenes en la pantalla-, así como las situaciones de la vida proyectadas, obtienen sus significados a través de las intuiciones que personifican en los cuerpos de los espectadores.

Luchino Visconti insistía que el set principal de la mansión Altona en *La caída de los dioses* (*La caduta degli dei*, 1969) debía estar cubierta de verdadero parquet de madera, de modo de permitir una percepción tangible del espacio (Frampton, 1998). La forma de caminar de la actriz, el eco del material al recorrerlo, y la atmósfera que surgía de éste, transforman así lo que ve el espectador en una imagen sentida a través de la propia experiencia tangible de éste. El uso de estructuras arquitectónicas en las películas, como sets construidos o edificios reales, está relacionado con el potencial de la arquitectura para evocar sentimientos que el cineasta intenta despertar en los cuerpos de los espectadores. La mayoría de las películas que influyen de manera profunda la propia existencia son el resultado de la utilización de espacios arquitectónicos, por parte de los cineastas, para crear las imágenes que revelan situaciones de la vida real.

Chatman (1985) señala que las ideas fílmicas de Michelangelo Antonioni nacen de epifanías visuales, de fugaces pero reveladores vistazos del mundo que lo rodea. En “La gran tetralogía”, Chatman explora las visiones que han influenciado a Antonioni.

Como un ejemplo de éstas, escribe: “Antonioni estaba impresionado por la visión de dos niñas de nueve años jugando bajo la cúpula del Gran Hotel en Rímíni, una de ellas cantando ‘Oh, cuánto amor, oh, cuánto dolor’ mientras daba vueltas en su bicicleta” (Chatman, 1985: 99). El autor refiere la silenciosa reunión de dos mil recolectores de basura en las termas de Caracalla, al tiempo que Roma permanecía “inundada de basura, con pilas de suciedad de colores en las esquinas, una orgía de imágenes abstractas, una extraordinaria furia pictórica” (Chatman, 1985: 99), como una imagen que tuvo un profundo impacto en Antonioni. Para Chatman, tales visiones son para Antonioni semillas concentradas y fértiles de realidad visual, y por lo tanto difíciles de explicar o parafrasear. Pueden o no hacerse camino hacia una película, pero si lo logran, preservan entonces su integridad ante las absorbentes presiones de la narrativa. Como imágenes inolvidables en las películas de Antonioni, Chatman menciona las astas de banderas crujiendo en la brisa en *El eclipse* (*L’Eclisse*, 1962), las campanas de la iglesia en Noto en *L’Avventura* (1960) y las zumbantes torres radioastronómicas en *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964).

En *L’Avventura*, mientras Claudia busca a su amiga Anna, que se ha perdido en la isla, pareciera que su voz se ha fundido con el sonido de las olas golpeando las rocas, y el eco creado por los agujeros mientras grita en la ladera de un cerro se proyecta al espectador a través de la imagen. De esta manera, las rocas y las olas hacen sentir a uno la tensión de su voz inquieta, junto con el frío y el aullido del viento. El espacio representado en la película -sea un bosque, una colina, una calle o casa- se transforma en otra atmósfera que estimula la imaginación. La imagen del espacio creada en la mente es el reflejo de lo que es sentido en la película.

En *El ladrón de bicicletas* (*Ladri Di Biciclette*, 1948), de Vittorio De Sica, durante la búsqueda de la bicicleta perdida llevada a

cabo por Bruno y su padre en los barrios de Roma, lo que se percibe mientras Bruno come su pan con *mozzarella* en el restorán no es sólo la imagen de un niño hambriento. El desempleo después de la segunda guerra mundial ha transformado la lucha por la existencia en un combate por satisfacer las necesidades fundamentales para poder sobrevivir. En esta circunstancia, los edificios recién construidos, con sus volúmenes aplastantes y sus fachadas anónimas, aparecen como elementos que hacen más difícil la vida de las personas, en lugar de facilitarla. Lo que se siente a través de la imagen de Bruno comiendo de modo ansioso y placentero a la vez -mientras que la frase de su padre, “Comamos y seamos felices”, intenta evadirlos de sus preocupaciones diarias-, es una combinación de vulnerabilidad y expectación por el futuro. Las imágenes filmicas acompañan la existencia humana mientras que fortalecen la relación de uno con el mundo exterior. En tanto que estas imágenes acompañen la existencia, ellas llevarán a espectador a ver el mundo de modo más sensato.

La película de Jean Luc Godard *Los carabineros* (*Les carabiniers*, 1963), que demuestra la insignificancia de la guerra, emerge como un poderoso ejemplo de la búsqueda por la esencia de ésta. El comienzo de la película, con los sueños de dos campesinos por hacerse ricos en un reino desconocido, en una época desconocida, hace presente la guerra a través de imágenes que no se refieren a ninguna narración común acerca de ésta, ni a los sentimientos habituales evocados por ella. La cabaña de los campesinos, que aparece tan vaga como ellos mismos, no es una casa para habitar; por el contrario, es la imagen de una vida fragmentada en el mundo moderno. Esta imagen pertenece a un ambiente que es patriarcal, egocéntrico e inhumano. Cuando los campesinos se preguntan cómo se harán ricos, los soldados responden: “Lo van a tomar del enemigo. No sólo van a conquistar la tierra y los animales, sino también las casas,

palacios, ciudades, automóviles, películas, casas de moneda, estaciones, aeropuertos, piscinas, casinos, teatros, ramos de flores, flechas de la victoria, fábricas de cigarrillos, imprentas, lámparas, aeroplanos, mujeres mundanas, trenes, lapiceros, joyerías, paisajes perfectos, elefantes, locomotoras, pasos montañosos...”. Es la imagen de la guerra caliente así como de la guerra fría, y puede revelarse bien a través de las matanzas, bien a través del control de la mente de las personas. Los absurdos en el cine se representan como si se tratasen de comportamientos normales, al punto que la mirada más romántica es superada en cuanto se muestra la guerra tal como es.

Después de la guerra los campesinos regresan a su cabaña con una maleta llena de fotos y postales como botín. La maleta contiene imágenes de los monumentos, tiendas, obras de arte, fábricas, minas, animales y automóviles. Mientras uno de los campesinos presenta las postales de los edificios históricos que ahora poseen, va diciendo: “Primero que todo los tiempos de la Antigüedad, las pirámides, la columna de Karnak, el Partenón, el Coliseo; segundo, la Edad Media, Notre Dame, la catedral de Colonia, la ciudad de Carcassone, la torre de Pisa; tercero, el Renacimiento, el palacio Pitti, el palacio México, el palacio Médici; cuarto, Versalles, el puente de Westminster, el monumento a Víctor Manuel, la estación de Stuttgart, el hotel Berlín Hilton, el Acuario de Chicago, el hospital de la Santa Cruz”. La exhibición de las postales de sitios históricos, junto con la narración de la guerra, lleva al espectador a contemplar lo que estos lugares significan para las personas en tiempos modernos -además de sus significados convencionales. Mientras los sitios históricos son transformados en mercancía conquistada a través de postales, sus valores son estimados gracias a su poder para representar vidas prósperas en una sociedad orientada al consumo. John Orr (1993: 143) interpreta de esta manera el uso de las imágenes culturales en las películas de Godard:

“Uno de los grandes legados de Godard al cine fue su ojo para la densidad de los signos culturales. En todas sus grandes películas [...] ellos forman el sensual medio circundante de héroes y heroínas condenados, autos, cigarrillos, lápiz labial, bicicletas, fotografías, espejos en bares de París, periódicos, revistas, afiches, luces de neón. Son las cosas materiales que consumimos, lo desechable que siempre apunta a algo más [...] Pero son también signos de lo moderno, objetos materiales que se han multiplicado en las ciudades del consumo de masas en el transcurso del siglo, signos fetiches de la moda, el ornamento y el deseo [...] Son los productos culturales del capitalismo avanzado. Su superficie, su exceso, los muchos y diferentes signos-imágenes en la televisión, en las tiendas, salas de exposiciones, revistas y carteleras, que despliegan el último modelo de un auto deportivo, una bebida o un perfume, son particularmente específicos al siglo veinte [...] Si somos lo que consumimos, los signos crecientemente median nuestro deseo por consumir. Ellos abren camino a los bienes y en el proceso se transforman ellos mismos en bienes. Nuestros campos de percepción visual y aural consumen signos tanto como los objetos que ellos significan”.

Los espacios arquitectónicos pueden actuar como ámbitos de matanza, turbulencia o colonización, o bien como lugares que median en la existencia de las personas, ya sea a través del poder de sus imágenes o de la localización de narrativas. Una de tantas películas que exhibe imágenes de violencia, *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Meirelles, 2002) se desarrolla en un gueto de Río de Janeiro. Las vidas aisladas de los jóvenes que viven en este espacio carente de infraestructura, y que consiste en cientos de edificaciones de un piso, semejantes entre sí -pero que no deben ser percibidas como amenazantes por la gente de la ciudad-, transforma el lugar en una zona de guerra. La única forma de sobrevivir en esta vida de privaciones, que no anticipa ningún futuro, es ser autoritario y

demostrar el poder actuando de manera vindicatoria. Los jóvenes, que piensan que han sido desposeídos para no confrontar a los ricos, han de pertenecer a la pandilla dominante para poder sobrevivir. El lugar en el que se encuentran atascados, lejos del mundo social, se transforma en un lugar que implosiona.

*Orfeo Negro* (*Orfeu Negro*, 1959), de Marcel Camus, fue rodado en los asentamientos informales de Río de Janeiro. La película muestra los guetos en los cerros de Río de Janeiro junto con la imagen de la ciudad vista desde las laderas. Lo que se ve desde las chabolas construidas de manera improvisada es una hilera de rascacielos blancos. Cuando Eurídice llega al puerto, se encuentra rodeada de locales bailando apasionadamente y de vendedores voceando sus productos en el mercado abierto. Mientras pasea hacia el centro de la ciudad, luego de salir del puerto, pasa junto a un moderno edificio levantado sobre pilotes. Este edificio es el Ministerio de Educación y Salud, diseñado por Lúcio Costa y Oscar Niemeyer y construido entre 1937 y 1943, con la intención de crear un equilibrio entre lo útil y lo poético, produciendo así un “objeto de reacción poética” (Papadaki, 1951: 49). Sin embargo, durante la toma distante de ella caminando en frente del edificio, Eurídice se vuelve a un objeto corriente en el espacio abierto, como una estatua o un árbol. La contradicción entre las edificaciones modernas y la cultura local exageran sus sentimientos de confusión en la ciudad, después de su vida serena en un pequeño pueblo.

En 1929, Le Corbusier aceptó invitaciones para dar charlas en Sudamérica (Tzonis, 2001). Su viaje de catorce días en barco, el *Giulio Cesare*, fue una experiencia inspiradora. Tzonis enfatiza que las características tecnológicas del barco, junto con la combinación de camarotes privados con espacios comunales que creaban “alegría de vivir, junto con un sentido de comunidad” (Tzonis, 2001: 105), tuvieron un gran

impacto en Le Corbusier. Tuvo además la oportunidad de sobrevolar el continente gracias a una invitación de la Compañía Sudamericana de Aviación. Mientras observaba la topografía de las tierras tropicales por las que pasaba, Le Corbusier expresó cómo las ideas lo tomaban por asalto. En sus conferencias presentó bocetos que representaban sus ideas para abrir ciudades como Buenos Aires, San Pablo y Río de Janeiro al mar y al cielo.

Tzonis señala el impacto que este viaje en Sudamérica sobre los sentimientos de Le Corbusier acerca de los pueblos latinos: durante sus caminatas por los distritos pobres de Río de Janeiro, Le Corbusier investigaba las casas de las personas asentadas allí. Estaba además fascinado por el orgullo en la mirada de los pobres, que eran mayoritariamente negros. Su protesta contra el racismo, que se reveló en su simpatía por la cultura latina, fue el resultado de su relación emocional con la gente con la que se mezclaba. A pesar de esta tendencia sensible a la cultura de los locales, el rigor racional que aparece en los bocetos de los planes que fueron diseñados para Río de Janeiro parece ser resultado de diferentes nociones y sentimientos. (Frampton [2002] escribe cómo Le Corbusier, impresionado por Río de Janeiro como una ciudad natural establecida entre las rocas volcánicas y el mar, propuso una autopista de seis kilómetros de extensión, elevada cien metros por sobre el suelo y compuesta de quince pisos de “sitios artificiales” para uso residencial.)

En su escrito titulado “Cuerpo”, Merleau-Ponty (1999) describe cómo la visión emerge sin ser restringida a su propia perspectiva. Para el filósofo, ver un objeto es absorberse en él, y los objetos forman un sistema tal que no pueden emerger sin ocultarse unos a otros. El objeto que se encuentra adelante se abre a la visión mientras que los otros retroceden y se quedan dormidos, pero ellos siguen estando allí. De este modo, si esta estructura es una manera de ocultarse para los objetos, entonces es también una forma

de emerger: ver es entrar al mundo de los seres exhibiéndose a sí mismos.

Con el fin de unirse a este mundo de seres exhibiéndose a sí mismos, uno debe aproximarse a ellos, tocarlos y comunicarse con ellos. El cuerpo media las experiencias de la vida. Ver el mundo exterior detrás de una ventana no es razón para reducir los objetos a mercancías de fácil consumo. La distancia entre el exterior y el cuerpo se relaciona con lo que es advertido por quien mira. Situar a los objetos al interior de marcos no desvanece la realidad de lo que se ve; ellos resisten el estar ahí, pero no penetran el ámbito de percepción si se elige no percatarse. Los muros de cristal que se interponen entre el individuo moderno y los inquietantes detalles del mundo moderno pueden alienar a quienes son extraños a las fachadas neutralizadas, y alienar entre sí a quienes no lo son; sin embargo, pueden ser también el medio para ver este mundo y para ser vistos en relación a cómo y dónde estos muros se emplazan. Los ojos que miran a los cerros y el mar desde las ventanas de las casas esbozadas por Le Corbusier, mientras recorren los espacios de la Villa Savoye siguiendo la continuidad dentro/fuera, sienten al final que la estructura arquitectónica situada entre el cielo y el suelo es una interfaz natural.

## 2.

Las ciudades y los edificios son los lugares que levantan memorias colectivas e individuales desde el espacio, mientras proyectan también estas memorias en los entornos de la arquitectura. Los espacios en las películas de Andrei Tarkovsky dan pie a una excitación similar de la memoria como resultado del impacto que tienen sobre los espectadores. Esta excitación no sólo es un resurgimiento de los momentos vividos, sino también una contribución a la comprensión de eventos pasados y de sus relaciones con los tiempos presentes. Pallasmaa (2001: 31) sostiene que los espacios de Tarkovsky

evocan “una dimensión melancólica del tiempo y una tierna memoria del regreso a casa”. El tiempo pierde su certeza; se congela como un momento de conmemoración. En la vida moderna el individuo ha dejado su hogar y es como un viajero en el infinito, que deambula buscándolo y anhelándolo. Pausas, aceleraciones, detenciones y retrocesos; son todos resultados de su búsqueda por situarse en el contexto actual.

En su interpretación del área prohibida en *La zona* (*Stalker*, 1979), Kovacks y Szilagyi plantean que la “Zona” en la película representa el misterio requerido por la sociedad para mantener su estructura autoritaria (Johnson y Petrie, 1994). Esta área prohibida es el ámbito tabú de la memoria y la historia. Todos los accesos a la Zona se encuentran prohibidos, y su conexión con la vida es abolida. Las memorias olvidadas de la sociedad pueden ser recapturadas sólo a través del esfuerzo de las personas inseguras, que desean investigar esta área prohibida.

Aun cuando sus narrativas sean olvidadas, las imágenes que guían el movimiento en las películas -y que designan situaciones de la vida- persisten en la memoria. La Escalera de Richelieu en el *Acorazado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein; las escenas del escape por las calles de Viena en *El tercer hombre* (*The third man*, 1949), de Orson Welles; el hotel en las montañas de Colorado que se torna el medio de expresión del desequilibrio mental en *El resplandor* (*The shining*, 1980), de Stanley Kubrick; todas estas imágenes siguen existiendo en la memoria, aun si las narrativas mismas ya no lo hacen más. Mientras se experimenta el espacio se es testigo de la emergencia de las imágenes en la memoria. Sea a través del movimiento del cuerpo en el espacio, o a través de las imágenes en movimiento proyectadas en la pantalla, percibir y sentir las imágenes filmicas dependen de la interpretación de lo que es exhibido desde una posición crítica. Al hacer una película, ciertas técnicas, formas y narrativas son utilizadas para controlar los

sentimientos de los espectadores. Sin embargo, las imágenes filmicas conllevan siempre un grado de impredecibilidad.

En *El reportero* (*Professione: reporter*, 1975), de Antonioni, Locke, el periodista, continúa su viaje -que ha comenzado en una habitación de hotel en África, cuando tomó la identidad de un muerto- por diversas ciudades de todo el mundo. Durante este viaje, que resulta ser la búsqueda de su propia identidad, sus dudas, escapadas, el espacio entre él y todo lo que lo rodea, lo lleva a vivir un exilio. Antonioni expresa sus razones para escoger personajes intelectuales en sus películas: “Elijo tipos intelectuales principalmente porque tienen una sensibilidad más refinada, un sentido de intuición más sutil a través del cual puedo filtrar el tipo de realidad que estoy interesado en expresar, sea una realidad interna o una externa” (citado en Pallemaa, 2001: 127). Tales personajes traen a la mente el intelectual de Edward Said. Éste considera al intelectual como una persona vetada, sin hogar (Said, 1995). El intelectual, que busca la manera de liberarse y liberar a otros, subsiste ansiosamente y sin descanso en una sociedad en la que se vuelve un exiliado. Al poner una distancia entre sí y el lugar en que vive, continúa interrogando a la vida.

Durante el viaje de Locke de África a lugares como Londres, Múnich, Barcelona, su conexión con estos lugares mientras deambula (el movimiento de su cuerpo en el espacio, el cómo maneja aquello a lo que se enfrenta, su aproximación) refleja su existencia dentro del espacio. Al mismo tiempo, la película cuenta la historia de espacios que adquieren significados a través de situaciones de la vida. Mientras va de un lado a otro como alguien que ha perdido su capacidad de situarse en el mundo, sigue a la búsqueda de un lugar en el que habitar hasta el fin de sus días. Sin embargo, quiere abandonar todos los eventos previos -su casa, su trabajo e incluso su identidad- antes de comenzar una nueva vida. Las imágenes de los personajes en los que desea transformarse

incluyen desde un camarero en Gibraltar a un escritor en El Cairo, indicando de este modo su deseo de abandonar su vida ordinaria. La conversación entre Locke y Robertson, que menciona cuán impresionante es el paisaje mientras observa el desierto eterno desde su balcón, en la habitación del hotel, revela el deseo del primero por relacionarse con las personas:

Locke: ¿Bello? Quizás.

Robertson: Es la inmovilidad, una forma de esperar, una suspensión eterna...

Locke: Parece inusualmente poético, para un hombre de negocios.

Robertson: ¿Sí? ¿El desierto no tiene el mismo efecto en usted?

Locke: Me interesan más los hombres que los paisajes.

Robertson: Pero hay hombres que viven en el desierto.

Locke: ¿Qué quiere decir?

Robertson: Creo que necesitamos más tiempo para conocernos (Peplow *et al.*, 1975: 27-28).

Sin embargo, cuando Robertson dice que hay también gente allá afuera, lo que está en la mente de Locke es el tipo de personas con las que puede comunicarse. Al enfatizar el vacío del desierto, más que sentir extrañeza por su tierra, lo que insinúa es la falta de interacción con la gente en los lugares donde solía vivir. La distancia entre él y las personas que leen en las bancas del área abierta del Centro Brunswick, en Londres, refleja la distancia entre los edificios gigantescos y los habitantes de la ciudad. Los eventos coincidentes que tienen lugar en los edificios que visita, tales como la reunión con la guerrilla en una iglesia rococó en Múnich, y los impredecibles que suceden allí donde ha viajado para sostener encuentros previamente agendados, revelan la contingencia de la vida. Los espacios crean la atmósfera apropiada para los encuentros que permiten aferrar las experiencias de la vida y sus extensiones. El contraste entre su llegada al Palacio Güell, inadvertidamente -mientras escapa de alguien

que lo conoce a él y a la Chica-, y el propósito del estudiante de arquitectura para estar allí, enfatiza las percepciones alteradas del espacio de las personas debido a sus propios contextos en la vida. Lo que se muestra durante su asesinato en la habitación de hotel es la *piazza* que se ve desde la ventana. Las vidas cotidianas de los locales continúan como siempre, como si nada hubiera sucedido. La solitaria muerte de Locke en este hotel, al que llegó como pasajero, reitera al espectador la soledad de Robertson como extranjero, que muere solo en una habitación de hotel en África.

El potencial de las imágenes fílmicas para revelar y develar los trasfondos de lugares, individuos y episodios, así como para crear una posición en contra de lo que se oculta tras de ellos, se expresa a través de las imágenes arquitectónicas que representan las cuestiones problemáticas en los entornos arquitectónicos. Los dilemas que se exhiben consciente o inconscientemente en las imágenes fílmicas se relacionan no sólo con la epistemología de la arquitectura, sino también con las experiencias de vida que emergen a través de los espacios, y hacia las personas que viven en éstos. En *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964), Antonioni presenta la búsqueda de Giuliana, que vive en un barrio industrial en Rávena. Su búsqueda por su propia identidad y su mundo interior es interpretada dentro de su medio aislado, rodeado de modernas fábricas. En este punto, los alrededores arquitectónicos se vuelven un componente de la película junto con los personajes, actuando como los escenarios de las experiencias de vida. El mundo mental del individuo y el mundo exterior se entremezclan de manera duradera. El impacto que la arquitectura moderna y la tecnología ejercen sobre la vida de las personas es evaluado y escrutado no sólo a través de los aspectos visuales de fábricas, casas o calles, sino también por medio de la interconexión que podría o no haberse desarrollado entre el ambiente construido y las personas que lo habitan. La proyección de

situaciones de vida hace que el espectador mire a los edificios desde un punto de vista diferente. Michael Schwarzer (2000: 209) menciona el puerto y las naves gigantes que se ven desde la ventana en la casa de Giuliana: “Si los arquitectos modernos previeron estas ventanas ofreciendo una sana visión de la naturaleza, para Antonioni ellas exacerbaban la ansiedad de encontrarse rehén de un mundo de objetos mecánicos entrelazados”. Las situaciones de vida pasadas por alto en la crítica de arquitectura son las fuentes para los significados y las faltas de significado en los espacios filmicos, y son precisamente las películas las que atestiguan y revelan estos episodios de la vida.

En *Las alas del deseo (Himmel über Berlin, 1987)*, Wim Wenders muestra tanto a los individuos en las ciudades, incapaces de comunicarse entre sí, como a los lugares en los que intentan morar. Estos individuos, alienados de su medio circundante y percibiendo a los otros como una amenaza a su propia existencia, se arrastran inconscientemente de un lugar a otro entre eventos transitorios en la ciudad, en la que viven ansiosa y pasivamente. David Harvey (1995) interpreta así estas imágenes:

“La extraordinaria evocación del paisaje urbano, de los individuos alienados en espacios fragmentados, atrapados en una serie transitoria de incidentes aleatorios, tiene un poderoso efecto estético. Las imágenes son escuetas, frías, pero dotadas de toda la belleza de la vieja escuela fotográfica, puestas en movimiento por el lente [...] Somos obsequiados con una imagen de lo urbano que es, al decir de la sociología posmoderna, completamente *déclassé*, mucho más cercana a Simmel (en su ensayo ‘La metrópolis y la vida mental’) que a Marx. La muerte, el nacimiento, la ansiedad, el placer, la soledad, son todos estetizados en el mismo plano, vacío de cualquier sentido de lucha de clase o comentario ético o moral” (Harvey, 1995: 315-316).

Künzel (1986) enfatiza que las canciones de *rock* en las películas de Wenders tienen un significado conceptual. El espacio de encuentro entre Daniel y Marion en *Las alas del deseo* es un bar *underground* que presenta una actuación de Nick Cave and The Bad Seeds. La audiencia escuchando la música revela una imagen de un momento significativo, en el que ésta es experimentada comunalmente. La cámara paseando por sobre los rostros, que proyectan trazos de búsquedas individuales de existencia y liberación en una vida fragmentada, captura una de las imágenes más influyentes de encontrarse solo en una multitud. En ciudades donde el límite entre el espacio privado y el espacio público se desvanece, las personas ocultan sus identidades tras máscaras, sea que vivan solas o con otras personas, con el objeto de protegerse de los ásperos acontecimientos del mundo exterior. Beatriz Colomina (1996) evalúa la transformación de lo privado en mercancía consumible: para ella, el mirar a alguien a los ojos ya no es más entrar en el espacio mental privado de una persona, como lo era tradicionalmente, sino que por el contrario, ahora equivale a mirar una exhibición pública. La autora, que plantea que -al igual que los ojos modernos- en la arquitectura moderna las ventanas se encienden como vitrinas, escribe que “la imagen de la ventana funciona en dos sentidos: transforma el mundo exterior en una imagen a ser consumida por aquellos dentro de la casa, pero también exhibe la imagen del interior al mundo exterior” (Colomina, 1996: 8).

En su entrevista con Godard de 1965, Antonioni afirmó que “mientras en las primeras películas estaba interesado en las relaciones entre individuos, ahora estoy preocupado por los individuos en relación a sus alrededores” (Chatman, 1985: 102), expresando de esta manera su inquietud sobre la existencia del individuo moderno, acentuando al mismo tiempo la interacción de sus personajes con el medio ambiente arquitectónico. El pueblo desierto de Cassa

del Mezzogiorno en Sicilia, en *La aventura*, es representado como testimonio de la arquitectura y planificación fascista. La indiferencia de Claudia y Sandro en relación al lugar donde llegan en busca de una amiga coincide con su pasividad hacia las ideologías que éste simboliza. Sus miradas vacías se relacionan con su egocéntrica lucha por la existencia en un mundo burgués, mientras tornan al monumental pueblo frente a sus ojos en un decorado que oculta todas las destrucciones causadas por la ideología que encarna. Sandro, un arquitecto que no muestra consideración por lo que lo rodea, revela su personalidad burguesa al derramar tinta sobre el boceto de un artista dibujando un edificio histórico. Es una cruel expresión de él escapando de sí mismo, por una parte, y separándose del pasado, por otra. Lo que lo hace destruir lo que lo rodea, aun más que su escape, es la evolución de las mismas ansiedades en su propio mundo. Ahora es su mundo tradicional burgués del cual escapa, y el ámbito al cual dirige su energía destructiva pertenece al pasado, porque ha perdido el vigor para cuestionar y criticar la vida, así como sus expectativas para su propio futuro. Por esto, su psique vacila inestablemente entre el antagonismo y la diferencia.

La Casa Malaparte, en la isla de Capri, tiene un papel central en *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963), de Jean Luc Godard, como el escenario de varios episodios. Curzio Malaparte construyó el edificio entre 1941 y 1943, intentando reflejarse en él, grabando en las rocas una imagen de su soledad. En *El desprecio*, Godard usa la casa como la residencia de verano de un productor de cine estadounidense. La escalera -que se asemeja a la de una iglesia en la isla de Lipari, de donde fue expulsado por sus ideas anti fascistas-, parece surgir de las rocas hasta la terraza, uniendo la tierra y el cielo. En este punto, se puede sentir como si se estuviera allí, en el mar, en el cielo, en las rocas sobre las que se emplaza el edificio.

Debido a su oposición a los edificios eclécticos en el estilo pseudo-Capri, que destruían el entorno arquitectónico tradicional, Malaparte concibió una casa moderna (Talamona, 1997), y más tarde la donó a la República Popular China movido por su simpatía hacia las opiniones de Mao. Las razones de Godard para escoger la Casa Malaparte como el escenario de *El desprecio* tienen que ver con revelar la poderosa imagen del espacio, y exponer la estructura de la producción cinematográfica dependiente de estándares materialistas, que mancillan los valores humanos. Tanto Paul (que abandona sus ideales existenciales acordando con el productor escribir un guión adecuado para el mercado cinematográfico, de modo de ganar poder y dinero) como Fritz Lang (en su rol como un viejo director que ha perdido su independencia debido a ciertas condiciones en este mercado) son personajes que reflejan los dilemas de sus mundos mentales y el malestar que sienten por haberse rendido a la industria cinematográfica. La Casa Malaparte, donde todos los personajes se reúnen, resulta ser así una imagen obsesionante de las transformaciones en las identidades de las personas.

Pallasmaa (2001) afirma que Tarkovsky destruye la máscara de utilidad de lo construido, creando espacios en que los espectadores pueden proyectar sus propias emociones. Mientras no emerja un sentido común para el significado de las estructuras arquitectónicas, el espectador puede situar sus propios sentimientos dentro de los edificios, por medio de su percepción fusionada con las imágenes en la memoria. Los espacios que existen de manera física se transforman en el mundo interior del espectador. Y al fundirse el individuo y el espacio, los deseos, sentimientos y temores son espacializados. Las experiencias emocionales emergen en las estructuras arquitectónicas. Los cineastas, que han advertido la influencia de las imágenes filmicas en la intensificación de la imaginación y la transformación de lo que se

ve en lo que se siente, utilizan con habilidad los entornos arquitectónicos -sean auténticos o contruidos en el estudio. Los espacios creados por ellos son el resultado de su imaginación, y tales espacios son las proyecciones de sus recuerdos, sueños y experiencias. Pallasmaa (2001: 29) señala cómo “la arquitectura estándar ha normalizado las emociones eliminando los extremos del espectro de las emociones humanas”. A través de las imágenes los cineastas intentan dar forma a un ámbito de resistencia en contra de los estándares arquitectónicos supresores de los sentimientos. Además, los cineastas buscan exponer el potencial de las películas para revelar lo invisible oculto en lo visible. El despertar de la memoria a través de las imágenes fílmicas es una consecuencia de esta búsqueda.

En *Fahrenheit 451* (1966), François Truffaut ilustra una sociedad en la que la lectura ha sido prohibida. La ley que manda prender fuego a los libros dondequiera que se los encuentre es el resultado de la creencia del gobierno de que las personas no deben leer, para que puedan pensar y vivir de manera similar, sin resistirse a las reglas sociales. Exhibir a los libros como causantes de pesar es parte del plan para legitimar reglas de modo que nadie piense, sueñe y se cuestione la vida. Ésta transcurre al interior de casas modernas muy parecidas entre sí, día a día, sin considerar jamás el pasado o el futuro, y las realidades que pueden perturbar o inquietar a las personas son suprimidas y olvidadas. Es de destacar cómo el director crea un fuerte contraste entre las casas que ocultan las extensas bibliotecas, y aquellas hechas de materiales inflamables y de estilos tradicionales. Tales casas recuerdan la de Bachelard: ésta, que combina imágenes del pasado, futuro y presente, es el refugio de los sueños, los temores, la memoria, lo consciente y lo subconsciente, y el potencial de su contenido es lo que sostiene su propia existencia. La casa, al activar la imaginación y despertar la memoria, es el ámbito existencial

del individuo. Las casas tradicionales que guardan libros son los lugares donde la memoria colectiva de la sociedad es preservada: junto con cobijar en sus sótanos sueños oscuros e instantes de la memoria, también almacenan experiencias pasadas.

### 3.

Los movimientos en la historia del cine han intentado, por sus propios medios, atrapar y expresar el mundo, los seres humanos y los objetos. Cuando la teoría del cine y los movimientos artísticos como el *avant-garde*, el *new wave*, el neo-realismo y el cine independiente son evaluados, es posible percatarse por qué han influido tan profundamente en la percepción del mundo: sus fundamentos teóricos alimentan el flujo intensivo de imágenes, y contribuyen a expandir la visión del espectador a través de una aproximación perceptiva a la vida; al exhibir el espacio existencial, proyectan situaciones de vida en la pantalla. Como la arquitectura y el cine son formas de arte que adoptan los valores visuales y táctiles, permiten sentir por entero lo que se está viendo; así, apoyan la existencia siempre y cuando toquen los recuerdos y sentimientos olvidados y estimulen la memoria. Las huellas de esta interacción no pueden ser halladas de manera directa en el trabajo de cineastas o arquitectos; sin embargo, cuando se está rodeado por el espacio y se siente la unión de pasado, presente y futuro a través de situaciones de vida en el cine y la arquitectura, esta interacción es revelada.

Al exhibir imágenes de ciudades, el cine moderno intensifica la ansiedad individual creada por la estructura fragmentada de la vida. La duda de los habitantes de la ciudad en determinar cómo responder a lo que no se percibe explícitamente en la vida es uno de los temas vitales en el cine moderno. Adorno (2000) afirma que el naturalismo radical, conveniente en cuanto técnica fílmica, fragmenta la consistencia del significado superficial y revela algo, lo que resulta ser lo

contrario a la realidad cotidiana. Para Adorno, el conformismo emerge a través del significado -cualquiera sea éste. Sin embargo, confrontar el conformismo, que implica repetir las realidades factuales, sólo puede ser alcanzado a través del significado. Este tipo de narrativa, como una interpretación crítica del modernismo delineado en las películas modernas, media ante discursos pesimistas y optimistas, y engendra discursos imperceptibles y abiertos. Las películas modernas se vuelven lóbregas cuando proyectan las creencias veladas e hipócritas de la sociedad, aunque nunca pierden el deseo de descifrar y modificar estos acontecimientos. Las películas con finales abiertos, que exhiben lo que intentan revelar por medio de las imágenes mientras buscan mundos interiores (aunque no sepan lo que están buscando y solamente presientan la existencia de algo), crean en definitiva una atmósfera borrosa, que debe ser dilucidada solamente por el espectador.

## Referencias

- Adorno, T. W. (2000). *Minima Moralia*. Istanbul: Metis Yayınları.
- Chatman, S. (1985). *Antonioni or the surface of the world*. Berkeley: University of California Press.
- Colomina, B. (1996). *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Massachusetts: The MIT Press.
- Frampton, K. (1998). Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance. En Foster, H. (ed.), *Essays on Postmodern Culture*. New York: The New Press
- \_\_\_\_\_ (2002). *Modern architecture: a critical history*. London: Thames & Hudson.
- Harvey, D. (1995). *The condition of postmodernity: an enquiry into the origin of cultural change*. Cambridge, MA: Blackwell.
- Johnson, V. T. y Petrie, G. (1994). *The films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue*. Indiana: University Press.
- Künzel, U. (1986). *Wim Wenders*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (1999). Beden, en Çorlu, V. (ed.), *Bir Anatomi Dersi: Ev*. İstanbul: Cogito 17.
- Orr, J. (1993). *Cinema and modernity*. Cambridge: Polity Press, 1993).
- Pallasmaa, J. (2001). *The architecture of image: existential space in cinema*. Helsinki: Rakennustieto Oy.
- Papadaki, S. (1951). *The work of Oscar Niemeyer*. Reinhold Publishing Corporation.
- Peplow, M., Wollen, P. y Antonioni, M. (1975). *Michelangelo Antonioni's The Passenger. The complete script*. Nueva York: Grove Press.
- Said, E. (1995). *Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schwarzer, M. (2000). The consuming landscape: architecture in the films of Michelangelo Antonioni. En Lamster, M. (ed.), *Architecture and film*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- Talamona, M. (1997). The Casa Malaparte. *Daidalos*, marzo.
- Tzonis, A. (2001). *Le Corbusier. The poetics of machine and metaphor*. New York: Universe Publishing.