

VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

Título: It's complicated. Unas notas sobre las relaciones entre la arquitectura moderna y el cine de ciencia ficción /
Title: It's Complicated. A Few Notes on the Relationships Between Modern Architecture and Science Fiction Cinema

Autor / Author: Rafael Jackson

Profesor, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Resumen: El género fílmico de la ciencia ficción, pese a estar instalado en un tiempo futuro, busca establecer vínculos directos con el presente o con el pasado más reciente. Gran parte de sus tramas se derivan de debates generados por la cultura popular paralelamente a la aparición de tales películas, y entre ellos se encuentra la concepción de la modernidad arquitectónica y urbanística. Películas como *Metrópolis* y *Fahrenheit 451* ponen sobre la mesa el debate de su pertinencia, así como de su transformación desde la utopía diseñada sobre el papel a la distopía derivada de su construcción.

Abstract: The science fiction film genre, despite being set in a future time, seeks to establish direct links with the present or the more recent past. A large part of its plots derive from debates generated by popular culture in parallel with the appearance of such films, and among them is the concept of architectural and urban modernity. Films such as *Metropolis* and *Fahrenheit 451* bring to the table the debate of their relevance, as well as their transformation from the utopia designed on paper to the dystopia derived from their construction.

Palabras clave: Arquitectura Moderna, Bruno Taut, Ciencia Ficción, Cine, Franz Hoffmann, George Pal, Le Corbusier, SiefkinDR, Rafael Jackson / **Keywords:** Modern Architecture, Bruno Taut, Science Fiction, Cinema, Franz Hoffmann, George Pal, Le Corbusier, SiefkinDR, Rafael Jackson

Sección: Obras / **Section:** Artworks

Publicación: 15 de junio de 2018

Cita recomendada:

Jackson, Rafael. "It's complicated. Unas notas sobre las relaciones entre la arquitectura moderna y el cine de ciencia ficción." *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 15 de junio de 2018, humanidades.uprrp.edu/visiondoble

Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte

Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras
13 Ave. Universidad Ste. 1301
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596

vision.doble@upr.edu

<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>

<https://revistas.upr.edu>



It's complicated. Unas notas sobre las relaciones entre la arquitectura moderna y el cine de ciencia ficción

Rafael Jackson

Profesor, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras



Le Corbusier: Unité d'Habitation, Berlín, 1956-1958. (Foto: KMH1975).

Definir el género fílmico de la ciencia ficción es una tarea muy compleja. En ella caben toda una serie de tramas cuyo denominador común se basa habitualmente, como ha definido Annette Kuhn, en la aparición de “un conflicto generado por la ciencia y la tecnología con respecto a la naturaleza humana, así como los temas de desplazamiento espacial y temporal”. En efecto, la ciencia ficción, pese a estar instalada en un tiempo más o menos futuro, siempre busca establecer vínculos directos con el presente o con el pasado más reciente. Ello responde esencialmente a dos factores. En primer

lugar, se debe a uno de los aspectos que define al cine como arte y como medio de comunicación: la verosimilitud. Las tramas sobre invasiones alienígenas, máquinas del tiempo, la creación de vida artificial, o las divisiones sociales según la genética, entre otros temas, deben asentarse necesariamente sobre modelos culturales, científicos o sociales creíbles para el gran público aunque sean inexistentes, y habitualmente estos modelos (reales o míticos) están anclados en la realidad actual o en la de la tradición más asentada.



War of the Worlds, dirigida por George Pal (1953).

Sin embargo, hay otro factor importante y no siempre evaluado en su justa medida. Gran parte de las tramas se derivan de debates generados por la cultura popular paralelamente

a la aparición de tales películas, y en este contexto adquiere sentido la afirmación de Fredric Jameson, para quien el cine de ciencia ficción “capta el presente entendido como historia”, o sea, como pasado al cual la ciencia ficción se refiere durante su trama y en sus mecanismos visuales. Pongamos un ejemplo temático que puede parecer poco creíble por poner sobre la mesa una invasión alienígena: las dos adaptaciones libres de la novela de H. G. Wells *War of the Worlds*. Ambas respondieron, en realidad, a dos cuestiones fundamentadas en los debates socio-políticos candentes en cada una de sus respectivas épocas. En la adaptación de los años cincuenta (dirigida por George Pal), la invasión extraterrestre respondía al temor a la invasión de Estados Unidos por el bloque comunista, liderado por la Unión Soviética y por la República Popular China. En la versión de principios de nuestro siglo, dirigida por Steven Spielberg, la violencia de los alienígenas y el ritmo paranoico de la narración visual sería una potente metáfora visual que serviría para reflejar el shock provocado en Occidente ante la amenaza terrorista del fundamentalismo islámico tras el brutal ataque al World Trade Center de Nueva York.

A continuación, me centraré en uno de estos debates, en el cual la ciencia ficción ahonda de forma implícita en su concepción de la modernidad arquitectónica y urbanística. A partir de una breve introducción y del ejemplo de dos filmes, intentaré demostrar cómo este género cinematográfico ha sabido poner sobre la mesa la pertinencia o no de dicha modernidad y su transformación desde la utopía diseñada sobre el papel a la distopía derivada de su construcción. Lo haré de manera sucinta, más bien como una aproximación al asunto, ya que el estudio más detallado que realicé sobre el tema apareció publicado previamente en una revista especializada de historia del cine.

Desde el siglo XIX, tanto la mentalidad de la burguesía como la de la izquierda emergente habían potenciado una visión lineal de la historia cuyo motor era el progreso y cuyo destino era la consecución del bienestar como garante de la felicidad. Este tipo de aproximación a la realidad y al futuro puede etiquetarse como utópico, en el sentido de que concibe una promesa de felicidad que siempre, como decía Eduardo Galeano, parece ir dos pasos por delante de nosotros cuando creemos que estamos a punto de alcanzarla. Sin embargo, la percepción de ese futuro desde un punto de vista cultural se ha tornado en incontables ocasiones como una experiencia distópica (es decir, contraria a la utopía). Resulta interesante que el cine de ciencia ficción fuera capaz de captar esta sensación de la modernidad y de su concepción benevolente del futuro. Y lo mejor de todo es que,

como veremos después, fuera capaz de hacerlo casi en el mismo momento en que se estaba fraguando en sus distintas fases.

Pero, antes de entrar en un par de muestras cinematográficas, sería bueno dedicar unas líneas a contextualizar brevemente el ámbito arquitectónico relacionado con la arquitectura y la ciudad moderna. A principios del siglo XX, la máquina y la tecnología fueron entendidas como la solución de todos los males por una parte de las vanguardias artísticas, especialmente aquellas más influidas formal y conceptualmente por el futurismo italiano. La afirmación del teórico del movimiento, Filippo Tommaso Marinetti, de que “un automóvil rugiendo, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia”, tuvo su contrapunto en la arquitectura moderna de la primera mitad del siglo XX y, en especial, en arquitectos y teóricos como Le Corbusier, alias de Charles-Édouard Jeanneret. El arquitecto franco-suizo siempre manifestó una fascinación, a veces ingenua, hacia la máquina por su diseño simple y funcional; una fascinación que corría paralela a la de las estructuras desnudas, carentes de decoración, y enormemente funcionales diseñadas por los ingenieros, que él ilustró en su libro *Hacia una arquitectura* (1923). En dicha obra, además, combinó dos imágenes opuestas que parecían evocar la cita de Marinetti sobre el auto y la Victoria de Samotracia: comparaba las líneas puras del diseño automovilístico con la pureza compositiva de los templos griegos y años más tarde haría lo mismo con el avión cuando afirmaba “su envoltorio es opulento y sus perfiles son tensos, auténticos, y nos recuerdan a los del Partenón”.

A lo largo de la década de 1920, inventó y diseñó un tipo de vivienda sujeta a infinitas variantes con el nombre de Casa Citrohan. Resulta especialmente interesante tanto por la homofonía o parecido fonético que existe entre Citrohan y una de las marcas pioneras de la automovilística francesa, Citröen (que vemos en la foto de la derecha), como por el hecho de que Le Corbusier concebía la producción de estas casas en serie al igual que si fueran automóviles en la cadena de montaje de una fábrica, mediante el empleo de materiales de bajo coste para satisfacer las necesidades de una Europa marcada por los problemas económicos y la destrucción derivados de la Primera Guerra Mundial.

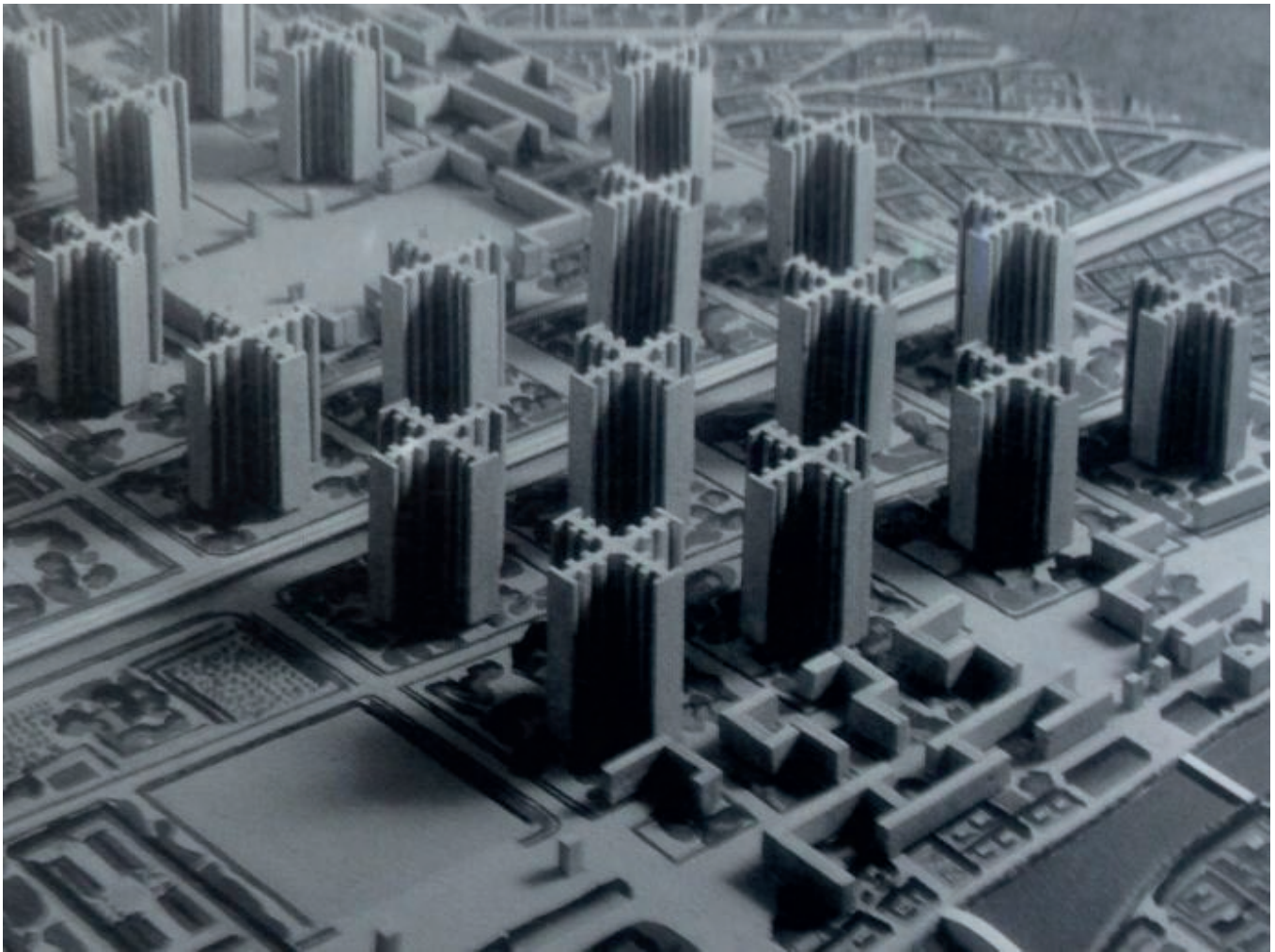


Le Corbusier y Pierre Jeanneret: Cas en Wiessenhofsiedlung, Stuttgart, 1927. (Foto: Andreas Praefcke).

Junto con el automóvil, el paquebote o crucero. Para Le Corbusier, en el paquebote “viajan 2.000 personas. Es una gran casa. No reina ninguna confusión; al contrario, reina una disciplina perfecta. Nos encontramos frente a la nueva dimensión de la casa”. De ahí que en casas aisladas como la célebre Villa Savoye en Poissy (1928-1931), Le Corbusier asimilara la vivienda a un barco flotando en las aguas gracias mediante el empleo de los pilotis cilíndricos sobre los cuales se asienta el espacio doméstico.

En paralelo a sus diseños para casas aisladas o edificios públicos y privados, Le Corbusier ideó varios proyectos para la creación de una ciudad moderna. Y es en la combinación entre vivienda y urbanismo donde encontramos la médula de un problema que la ciencia ficción supo desarrollar con ingenio. Fiel defensor de las casas en serie

y de las urbanizaciones, promovió lo que dio en llamar la mort de la rue, es decir, la “muerte de la calle”, y en propuestas como el Plan Voisin para París (1925), además de plantear destrucción del centro histórico de la capital francesa con excepción de los monumentos principales y la construcción en el solar de una serie de rascacielos, también se postulaba como ferviente defensor de los expresos llenos de autos como principal sistema de transporte urbano. Desde su concepción lacrada por una visión ingenua del maquinismo, Le Corbusier planteaba el lema de “la casa como máquina de habitar”.



Maqueta del Plan Voisin exhibida en el Pabellón de L'Esprit Nouveau (1925). (Autor: SiefkinDR).

Tal como señalé al principio de este texto, la ciencia ficción supo adelantar o poner sobre la mesa este debate desde casi la formación del movimiento moderno arquitectónico. Sobre este asunto me detendré a continuación, tomando un ejemplo cinematográfico

anterior a la Segunda Guerra Mundial, *Metrópolis* (1927) y otro posterior a ella, *Fahrenheit 451* (1965).

Metrópolis, dirigida por Fritz Lang y estrenada en 1927, es uno de los ejemplos más interesantes porque sugiere esta visión distópica de la modernidad desde el marco europeo y en el momento en que comenzaba a fraguarse. La visión urbana plasmada por Lang y por su guionista, Thea von Harbou, está definida por los rascacielos, los expresos que circulan sobre elevados puentes, y las avionetas que conducen a los pasajeros de un lado a otro, dentro y fuera de la ciudad. El diseño de los edificios, con una clara tendencia a la combinación del acero, el concreto y el cristal, remite claramente a la arquitectura moderna concebida en Estados Unidos desde finales del siglo XIX, pero también a su impresionante concreción visual en la isla de Manhattan y a su materialización sobre el papel en arquitectos europeos como Ludwig Mies van der Rohe: es preciso recordar su proyecto de rascacielos de cristal para la Friedrichstrasse de Berlín, de 1921, profético e irrealizable por aquel entonces. El propio Lang había confesado que su aspecto le había sido inspirada por el viaje que había realizado a Nueva York unos años antes de rodar el filme. De hecho, es indudable que la escala planteada por el director para su filme está más cercano a la megalomanía de Manhattan que a la escala más modesta de las ciudades europeas en los años veinte.

Desde el punto de vista conceptual, si bien algunas formas presentan la estilización trivial del Art Deco, encontramos preferentemente referencias a la arquitectura alemana, y especialmente la arquitectura expresionista incluida en lo que se denominó “la cadena de cristal” de los años diez y principios de los veinte (video). Por ejemplo, uno de los edificios recuerda poderosamente al Pabellón poligonal en vidrio y acero, diseñado por Bruno Taut para la exposición de la Werkbund en Leipzig en 1913. Asimismo, la forma de flor de pétalos abiertos de la torre de *Metrópolis*, desde la cual Joh Fredersen controla la ciudad como si fuera un enorme ojo omnividente, es una variante Art Deco de la cúpula de cristales coloreados, como si fueran pétalos, diseñada también por Bruno Taut para la Casa de Cristal, el pabellón de la exposición de la Werkbund en Colonia de un año más tarde (video).

Sin embargo, y ahí está la diferencia, los diseños de Taut eran poemas visuales en los que la fabricación industrial del acero y el cristal se concebía desde un misticismo vinculado a la creación de una sociedad utópica más justa y benevolente. Este mensaje se habría desvanecido a finales de la década de los veinte, y el mismo Ludwig Mies van der Rohe, uno de los inspiradores de la modernidad arquitectónica, habrían vaciado de contenido moral y simbólico el uso del cristal y las connotaciones místicas de la transparencia y de la luz, creando espacios limpios con materiales costosos para los gustos sofisticados de cierta alta burguesía. Parece como si el filme de Fritz Lang estuviera recogiendo este testigo, pues la arquitectura de cristal de *Metrópolis*, pese a la belleza y fascinación que nos produce contemplarla, esconde en realidad los mecanismos asociados al sistema económico. Tampoco hay lugar para la redención de la arquitectura moderna en los espacios bajos de la ciudad; en ella viven precariamente los extenuados trabajadores que hacen funcionar *Metrópolis* por medio de enormes máquinas y que malviven gracias al mensaje cristiano de María, la enamorada del hijo del dueño de *Metrópolis*, Freder Fredersen. Son edificios anodinos, construidos en concreto, y que curiosamente guardan una clara relación visual con la arquitectura de protección social, para los barrios urbanos más humildes que se consolidó en varios países europeos en la primera mitad del siglo XX (vídeo).



Bruno Taut y Franz Hoffmann. Pavilion Baufachausstellung Leipzig, 1912.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Le Corbusier profundizó aún más en la iconografía del transatlántico o crucero, que le obsesionaba desde los años veinte, en su proyecto conocido como Unidad de vivienda o *Unité d'habitation*. Se trataba de un rascacielos en horizontal, compuesto por decenas de apartamentos de distintas dimensiones y, lo que es más importante, con un área de tiendas y servicios para que los residentes no

tuvieran que salir del inmueble una vez que volvieran del trabajo. Planteadas como un nuevo paso en la ecuación entre progreso y bienestar, en realidad estaban cristalizando una concepción de la vida cotidiana altamente alienante: en Europa principalmente ha prosperado en las últimas décadas un modelo evolucionado en el cual el individuo o la célula familiar tan solo se relacionan con las otras familias que tienen más próximas (y con quienes comparten los espacios públicos). El resto de la ciudad se concibe como algo ajeno, desconocido, tal vez peligroso.

Después de la Segunda Guerra Mundial también se experimentaron cambios en la concepción de la producción cinematográfica, y en ello influyó el cine europeo realizado a finales de los años cuarenta y durante los cincuenta. Con el neorrealismo italiano, los decorados cinematográficos dejaron su sitio a las localizaciones reales, y esto fue aprovechado por las nuevas generaciones de cineastas europeos y de varios directores estadounidenses. A finales de los años cincuenta, la *nouvelle vague* o Nueva Ola francesa iba a dinamitar el lenguaje clásico cinematográfico con el empleo de actores noveles o no profesionales, con las elipsis y los montajes caprichosos en las secuencias, y con el rodaje en la ciudad en lugar del estudio.

El director francés François Truffaut se decidió por estos principios fílmicos para su ambiciosa adaptación de uno de los relatos canónicos de la ciencia ficción contemporánea, *Fahrenheit 451* (1966), adaptación libre del relato escrito por Ray Bradbury. El director narra visualmente un relato distópico, en el que la sociedad ha decidido prohibir los libros y, por tanto, proclama el obligado analfabetismo de todos los ciudadanos. La televisión y unos extraños periódicos compuestos como si fueran cómics sin balloons son las únicas fuentes de información. En esta sociedad, los bomberos han suplantado a la policía mediante acciones coercitivas como la quema pública de libros, la persecución de los lectores y la intimidación de los jóvenes revoltosos (vídeo).

Pese a que se trata de la única producción de Truffaut rodada en inglés, decidió no plasmar en su film ningún decorado futurista ni gadgets tecnológicos por una sencilla razón. En sus propias palabras, materializadas durante meses en su diario de rodaje, Truffaut deseaba huir de la trivialización tecnológica en que se había caído en filmes comerciales como la serie de James Bond, donde con cada entrega se hacía gala de nuevos artilugios: máquinas de tortura con rayos láser, propulsores con cohetes con inyección de gas, un nuevo aditamento a su Aston Martin gris, etc.

Por el contrario, en *Fahrenheit 451* encontramos curiosos anacronismos. Linda, la esposa de Montag (el protagonista), reemplaza su máquina de afeitar eléctrica por una navaja de barbero porque “es la última moda”. Montag lee sus libros bajo una lámpara eléctrica similar a un quinqué mientras lleva un albornoz de hechura parecida al de un fraile amanuense, y los teléfonos empleados a lo largo de la película son los más antiguos, de tipo corneta (video). Parecería como si los personajes estuvieran viviendo el retorno a la Edad Media mucho antes de que Umberto Eco escribiera sobre ello.

En cuanto a la visión de la ciudad en esta sociedad distópica, Truffaut incide en la sordidez y enajenamiento propios del urbanismo moderno a través de ejemplos reales. En la primera secuencia de la película observamos a los bomberos dirigiéndose a la vivienda de un presunto lector. El automóvil corre velozmente y se detiene en una estructura de concreto. No es otro que el tipo de edificios empleados en Highcliffe Drive, Alton Estate, Roehampton, construidos en 1959.



Rosemary Stjernsted y otros: Highcliffe Slab Blocks, Alton State (Roehampton), 1959.

Su tipología establece claros paralelismos con las Unités d'habitation de Le Corbusier, que sirvieron como modelo a los arquitectos de Alton Estate. Es curioso comprobar como Oliver Cox, uno de sus diseñadores principales, admitía hace poco que con su diseño de Alton Estate habían intentado plasmar el "cielo en la tierra": no hay mejor forma de describir un proyecto utópico sobre el papel y distópico en su materialización final. La concepción de la vivienda como colmena humana, que para Le Corbusier tenía enormes ventajas, se transformó en una experiencia enajenante, que disipaba la existencia de un tercer espacio, de ocio basado en el esparcimiento corporal, fuera del espacio doméstico y el espacio laboral. Esto se observa en Fahrenheit 451 no solo en Alton Estate, sino también en las casas aisladas de producción estandarizada, concebidas esencialmente para que sus habitantes inviertan la mayor parte de su tiempo de ocio alrededor del enorme televisor, con el que misteriosamente pueden interactuar a distancia (video). Al igual que en Metrópolis, el filme de Truffaut presenta distintos matices de una visión de futuro desalentadora que se ha tornado profética, rodeados como estamos por una jungla de pantallas (por momentos inteligentes, manipuladoras o necias en otras situaciones) entre las cuatro paredes del cuarto, la cocina o, aún peor, el living room.

Breve bibliografía relacionada con el tema:

Alsayyad, Nezar. Cinematic urbanism: a history of the modern from real to reel. New York: Routledge, 2006.

Blas González, Pedro: "Fahrenheit 451: A Brave New World for the New Man". Senses of Cinema, núm. 55, 2010. <http://sensesofcinema.com>

Casas, Quim: "Los mundos futuros de la Nouvelle Vague". Nosferatu. Revista de Cine, núm. 34-35, 2002, pp. 111-119.

Elsaesser, Thomas. Metropolis. Londres: BFI Publishing, 2000.

Jackson-Martín, Rafael. "Futuro en pretérito: apropiaciones visuales del pasado en la ciencia ficción distópica". Secuencias. Revista de Historia del Cine, núm. 38, 2013, pp. 17-46.

Jameson, Fredric. "Progreso versus utopía; o ¿podemos imaginar el futuro?", en Brian Wallis (ed.). *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal, 2001, pp. 239-252.

Johnston, Keith M. *Science Fiction Film. A Critical Introduction*. Oxford and New York: Berg, 2011.

Kuhn, Annette (ed.). *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London: Verso, 1990.

Le Corbusier. *Vers une architecture*. Paris: Les Éditions G. Très & Cie, 1923.

Minden, Michael; Bachmann, Holger (eds.). *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester: Camden House, 2002.

Newmann, Dietrich (ed.). *Film Architecture. From Metropolis to Blade Runner*. Munich and New York: Prestel, 1997.

Nielsen, David. *Bruno Taut's Design Inspiration for the Glashaus*. New York: Routledge, 2017. Pedraza, Pilar. *Metrópolis*. Barcelona: Paidós, 2000.

Sánchez Biosca, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2004.

Truffaut, François. *La noche americana* (guión). *Fahrenheit 451* (diario de rodaje). Valencia: Fernando Torres editor, 1974.

Whalen, Tom. "The Consequences of Passivity: Re-evaluating Truffaut's *Fahrenheit 451*". *Literature Film Quarterly*, July 2007, pp. 181-190.