

La mirada única

Un arquitecto piensa el cine

0	ÍNDICE DE LA TESIS
1	RESUMEN DE LA TESIS
1.1	EL CINEASTA Y EL ARQUITECTO
1.2	ALGUNAS PALABRAS COMUNES
1.3	LA POSIBILIDAD DE UN ANÁLISIS COMPARTIDO
1.4	LA MIRADA ÚNICA
1.5	NOTAS Y TRADUCCIONES
1.6	ESTRUCTURA DE LA TESIS
2	PROCESO DE REELABORACIÓN Y ADAPTACIÓN PARA SU PUBLICACIÓN

0	ÍNDICE DE LA TESIS
1	Introducción
1.1	Un cruce de miradas.
1.2	Guía de lectura.
2	El ámbito de la investigación
2.1	La selección de los realizadores y sus obras.
2.2	Las fuentes fiables. <i>La Cinémathèque Française</i> .
3	La mirada extranjera.
3.1	Colaboración y autoría.
3.1.1	Consideraciones profesionales.
3.1.2	Los listados de trabajo.
3.2	La palabras y la imagen.
3.2.1	Los asuntos prestados.
3.2.2	Proyectando la mirada.
3.3	Forma y método.
3.3.1	Métrica y ritmo.
3.3.2	El espacio ficticio.
3.3.2.1	El falso retorno
3.3.2.2	La cámara lúcida.
3.3.3	La construcción del artificio.
3.3.3.1	Atravesar el umbral.
3.3.3.2	El diálogo distante.
3.3.3.3	Concisión.
3.3.3.4	El horizonte duplicado.
3.3.3.5	El registro de la ciudad.
3.3.3.6	El segundo sentido.
3.3.3.7	Sucesivo y simultáneo.
3.3.3.8	La visibilidad del artificio.
3.3.3.9	El tiempo articulado.
3.3.3.10	Llamadas de atención.
3.3.3.11	Presencias y persistencias.
3.3.3.12	Cerrar al salir.
4	Conclusiones.
5	apéndices
5.1	Fichas técnicas y sinopsis
5.2	Nomenclatura razonada
5.3	Listado de películas
6	Bibliografía.

El cine y la arquitectura exigen una misma mirada, el mismo tipo de recepción
Walter Benjamin

1.1 EL CINEASTA Y EL ARQUITECTO

Ludwig Mies van der Rohe y Robert Bresson compartieron una misma mirada. Uno construía películas, otro edificios.

El arquitecto, debió desarrollar inicialmente proyectos específicos que resolviesen adecuadamente los programas de necesidades que motivaron los encargos. El cineasta, tuvo que confeccionar guiones originales definiendo aquellas acciones particulares destinadas a convertir un argumento previo en soporte audiovisual. Ambos documentos, proyecto y guión, tenían por objeto definir un conjunto de materiales necesarios y una adecuada sintaxis constructiva para su correcto aparejo, todo ello de cara a la consecución de una obra según una intencionalidad precisa.

Posteriormente, y durante la construcción del producto, ambos debieron trabajar con múltiples profesionales según el protocolo técnico y temporal que los proyectos o guiones establecían en cada caso. Finalmente, las obras se entregaron a la sociedad que en su día las reclamó, y aún hoy en día las seguimos disfrutando.

La tesis habla de estos dos profesionales. Pero también de muchos más.

Debido a esta similitud -operativa y de procedimiento- entre ambas profesiones, la pauta específica del análisis arquitectónico debería poder utilizarse para verter una mirada particular sobre el cine, investigando las múltiples coincidencias existentes en los ámbitos ejecutivo, visual y formal entre el trabajo del cineasta y del arquitecto.

La tesis, pues, pretende demostrar, mediante un análisis detallado de un conjunto de obras cinematográficas, cómo la posibilidad de un análisis compartido entre el cineasta y el arquitecto, esto es, la existencia de *una mirada única*, es posible por la condición proyectual que ambas profesiones comparten.

Conviene recordar aquí, no obstante, cómo las relaciones entre cine y arquitectura han sido estudiadas desde hace tiempo bajo otras ópticas muy diversas, en gran medida complementarias a lo que la tesis propone.

Antonio Vélez Catrain centra, por ejemplo, la relación entre ambas profesiones desde un punto de vista instrumental, detallando cómo el arquitecto tuvo que respetar durante años el símil con el director de orquesta, en un periodo en el que el paralelismo con la música resultaba más adecuado para la arquitectura que en la actualidad¹.

Jorge Gorostiza, sin embargo, establece su discurso en diversas publicaciones en torno al espacio cinematográfico y su relación con el arquitectónico, analizando las estrategias visuales que permiten reconstruir, mediante fragmentos filmados bidimensionales, la ilusión de un espacio arquitectónico tridimensional².

Juan Antonio Ramírez, por otra parte, profundiza en el estudio de lo que denomina *Arquitectura fílmica*, definida como el conjunto de construcciones efímeras que otorgan soporte espacial al desarrollo de las acciones en la pantalla. El autor justifica su interés sobre este particular por dos razones: la virtual permanencia de este espacio fílmico -al "resucitar" en cada nuevo visionado de la película- y como el carácter ecléctico de la arquitectura que lo construye, en un período cinematográfico concreto, presenta ciertas relaciones con la crisis coetánea del movimiento moderno³.

Stephen Barber centra su estudio sobre las afinidad entre el cine y el espacio urbano, explorando los vínculos complejos entre las imágenes fílmicas y las ciudades y haciendo especial hincapié en las culturas del cine urbano de Europa y Japón⁴.

Finalmente, ciertos trabajos exploran otros caminos de convergencia entre ambas actividades creativas, bien sea a través de la significación consustancial tanto al hecho arquitectónico como al campo cinematográfico⁵, la representación cinematográfica como responsable de la construcción de un cierto imaginario contemporáneo⁶ o mediante estudios monográficos y particulares sobre la relación entre una determinada producción cinematográfica y la arquitectura⁷.

Sin embargo, fue la lectura de los textos de Carles Martí Aris, auténtico mentor de mi pensamiento y de mi trabajo, así como las intensas conversaciones con él mantenidas a lo largo del proceso de redacción de la tesis, las que realmente otorgaron sentido a aquello que en mi se estaba gestando. El libro que en 2008 publica junto José Manuel García Roig, *La arquitectura del cine*, plantea una posible relación entre el cine y la arquitectura desde un punto de vista totalmente diferente, desde la condición del *proyectar*:

En el lenguaje coloquial es frecuente encontrar el término arquitectura como sinónimo de orden, adecuada disposición general o conveniente relación entre las partes que componen un objeto complejo. Así, por ejemplo, cuando alguien se refiere a un futbolista como "el arquitecto del juego de su equipo" le está reconociendo una especial capacidad para organizar las acciones individuales en función de una estrategia de conjunto, o cuando se habla de la "sólida arquitectura de un texto", se está afirmando que dicho texto está estructurado y responde a unas reglas sintácticas claras y precisas. No muy distinta es la acepción que el término arquitectura tiene para nosotros en la frase que da título al presente ensayo: La arquitectura del cine⁸.

Apoyándose en el concepto cinematográfico de *puesta en escena*, estos dos últimos autores concluyen que gran parte de la similitud que es posible observar entre ambas profesiones se basa en la necesidad de entender como el verdadero contenido de un edificio -o de una película- deviene del hecho de su consideración como una construcción formal, un ensamblaje de elementos diversos articulados según unas ciertas leyes constructivas que otorgan consistencia al producto finalmente elaborado:

(...) el verdadero contenido de las películas no es otro que su propia forma, y que la auténtica apuesta de todo cineasta consiste en definir las reglas constructivas que rigen la sintaxis de sus películas, aquello a lo que podríamos llamar también su arquitectura⁹.

La tesis se reconoce heredera de estos pensamientos, y al mismo tiempo utiliza y agradece la influencia de éstas y otras reflexiones, de muy diversos autores, fundamentales para cimentar una aproximación, ya en clave personal, a las complejas y variadas relaciones entre el cine y la arquitectura.

Una aproximación, por otra parte, que ha precisado beber de otras fuentes. El estudio de las reflexiones vertidas por diversos autores y sus críticos en actividades creativas ajenas al cine y la arquitectura, así como el análisis de documentos y obras en las que grandes creadores han dedicado su tiempo a intentar desentrañar un posible método para la creación de sus producciones, ha permitido comprobar la existencia de un rico sistema de coincidencias, una suerte de *mirada única*, muy útil para comprender aspectos internos de un determinado desarrollo creativo que de otra manera, condicionados por una cierta especificidad profesional, pueden resultar difíciles de desentrañar.

Siempre contando con estos inseparables compañeros de viaje, la tesis aborda como el arquitecto puede arrojar una particular mirada sobre el mundo del cine y sus realizaciones mediante la interposición de modelos de análisis y representación inherentes a su propia actividad formativa y profesional. Pero a su vez, también permanece receptiva en el camino a como el cine, como actividad paralela, permite al arquitecto comprender y profundizar en algunos aspectos concernientes a su profesión. Un camino de ida y vuelta en que ambas actividades comparten estrategias y, porque no decirlo, resultados.

Se habla pues del arquitecto y del cineasta, de sus profesiones, de su manera de mirar y de trabajar, no tanto de la arquitectura y del cine. Es la específica mirada del arquitecto la que operativamente interpone sobre el trabajo del cineasta la pauta de un análisis que le es propio a su profesión, obteniendo conclusiones de la transposición de dichas estrategias específicas de estudio.

Mediante este proceso ambas miradas reconocen sus similitudes y diferencias, pudiendo valorar hasta que punto, desde el reciente nacimiento del cine, han establecido una convivencia, quizás no siempre explícita pero en cualquier caso fructífera.

1.2 ALGUNAS PALABRAS COMUNES

Una de los hallazgos fundamentales que la tesis ha encontrado en su camino ha sido la posibilidad de desarrollar el texto con una terminología de alguna manera común a ambas profesiones. Efectivamente, el arquitecto que intenta analizar constructivamente el producto del trabajo de un cineasta encuentra múltiples coincidencias terminológicas, no tanto en cuanto a los lenguajes particulares de ambas profesiones como en lo que ambas comparten como actividades creativas y colaborativas. No obstante, resulta interesante reseñar aquí como cierto vocabulario específicamente cinematográfico delimita y precisa un campo de entendimiento que, si bien encuentra resonancias directas en el desarrollo de la profesión del arquitecto, extiende por un lado y concreta por otro ciertos aspectos susceptibles de ser contemplados en el análisis constructivo-visual que la tesis pretende.

Marcel Martin, crítico e historiador cinematográfico, establece en su clásico de 1955 *Le langage cinématographique* la siguiente definición de encuadre, el primero de los términos que conviene comentar:

*Il s'agit ici de la composition du contenu de l'image, c'est-à-dire de la façon dont le réalisateur découpe et éventuellement organise le fragment de réalité qu'il présente à l'objectif et que se retrouvera identique sur l'écran*¹⁰.

En esta definición encontramos algunos términos que van a constituir las primeras claves de posibilidad de un cierto análisis compartido entre el trabajo del cineasta y del arquitecto: el *campo*, el *objetivo* y finalmente, como resultado, el *cuadro*.

En primer término se habla de la *composición del contenido* y de la manera en que un director *corta* y eventualmente *organiza* un *fragmento de realidad*, algo que en terminología cinematográfica puede expresarse como el *ajuste del campo*.

El *campo* como ámbito visual, pero también entendido como el conjunto de posibilidades de trabajo disponibles, desde el inicial papel en blanco hasta los estadios más comprometidos de definición. Ambos profesionales deberán decidir continuamente aquello que entra en campo, visual y auditivamente, y aquello que queda fuera del mismo, dicho de otra manera, aquello que el espectador-usuario va a poder vivir y aquello que no. El fuera de campo, aquello que estuvo presente y fue estudiado, pero de lo que no queda registro, siempre permanecerá en el misterio.

Más tarde se habla de *presentar ese fragmento de realidad* que hemos seleccionado al *objetivo*, un objetivo que debemos entender como instrumento corrector y censor, el primer filtro que nos permite acotar de alguna manera el universo de posibilidades con el que podemos trabajar, pero también entendido como el *fin*, aquello que se persigue y condiciona nuestra elección. Un objetivo distinto, como instrumento electivo, siempre establece una distancia alternativa sobre lo que trabajamos, jerarquiza y ordena.

La definición establece finalmente como tras estas operaciones obtenemos una nueva y definitiva realidad, *el cuadro cinematográfico*, aquello que finalmente veremos *idéntico en la pantalla*. El *cuadro* entendido como decisión última, como encuentro entre una realidad amplia -el campo contingente-, la interposición de un elemento focalizador -el objetivo censor- y el definitivo punto de vista escogido. El cuadro contendrá la porción de campo que el objetivo y el punto de vista determinan. Constituirá esa nueva realidad que finalmente nos alcanza, nacida en base a unas intenciones previas y definida según un proceso electivo preciso.

Entendido de esta manera, y como antes se ha comentado, en absoluto el término encuadre se circunscribe únicamente al ámbito visual. Interesa extender el concepto más allá, el encuadre entendido como decisión en todas las fases de trabajo. De la misma manera que el cine no reproduce las imágenes, las "produce" mediante el encuadre -y el posterior montaje-, el arquitecto no resuelve simplemente un programa, decide "como lo resuelve", escogiendo y otorgando una solución específica, siempre particular, al problema planteado.

La mirada del cineasta siempre supone una aproximación objetiva y artificial sobre una realidad que desborda aquello que podemos observar en la pantalla: manipulando y focalizando inicialmente un argumento, seleccionando de todo aquello que tiene ante sus ojos aquello que encuadra y que no, y adoptando finalmente las decisiones de montaje oportunas. El arquitecto realiza un trabajo similar inicialmente con el programa y posteriormente con el conjunto de decisiones espaciales y materiales que definen el funcionamiento y la visualidad del edificio.

Todo es encuadre, entendido como decisión formal y constructiva.

El segundo término cinematográfico que conviene definir y analizar es la expresión francesa *mise en scène*. Si bien *puesta en escena* podría asumirse como una traducción literal bastante precisa, una profundización en el alcance de la expresión original en francés la extiende a un campo más amplio.

La primera definición reconocida del término se debe a André Antoine, director teatral autodidacta fundador del *Théâtre libre* en París y célebre por renovar el mundo de la escena francesa e internacional influenciado por las teorías sobre teatro naturalista de Émile Zola:

*L'art de dresser sur les planches l'action et les personnages imaginés par l'auteur dramatique*¹¹.

De esta primera definición, enmarcada en el ámbito de lo teatral, se desprende un aspecto importante: la existencia de un autor dramático, personaje ajeno a la puesta en escena y que establece previamente aquello que más tarde será definido y detallado por el *metteur en scène* -termino en este caso sin traducción al español- de cara a la representación. Es decir, desde el primer momento se nombra el hecho de que el trabajo específico del *metteur en scène* consiste en precisar una respuesta concreta a unas necesidades previamente establecidas. En el caso del arquitecto, y con carácter general, estos requerimientos previos partirían de un cliente o figura de promoción.

Años más tarde, el cine asume como propia esta designación de *metteur en scène* para el realizador de una película. No obstante, existe una cierta polémica ante la consideración del trabajo del director de cine bajo esta denominación, ya que la definición estricta del término en el ámbito teatral no contempla la totalidad de funciones que el realizador cinematográfico debe asumir para la consecución de un filme. El crítico e historiador de cine Joël Magny intenta arrojar algo de luz sobre este particular, analizando las definiciones que ciertos diccionarios de reconocido prestigio establecen sobre los términos *metteur en scène* y *réalisateur/cinéaste*:

Réaliser, pour le dictionnaire Robert, c'est "faire exister à titre de réalité concrète ce qui n'existait que dans l'esprit", et le "réalisateur" est "la personne qui dirige toutes les opérations de préparation et de réalisation d'un film", tandis que la "mise en scène" se limite à "l'organisation matérielle de la représentation d'une pièce, d'un opéra (choix des décors, places, mouvements et jeu des acteurs, etc.)", voire d'un film. Pour Larousse, le réalisateur est "la personne qui réalise ce qu'elle a conçu" tandis que le metteur en scène "dirige une représentation de théâtre, un film"¹².

Joël Magny concluye que, según estas definiciones, el realizador tendría como cometido transformar una idea previa al estado de objeto concreto, estableciendo una "representación" que el *metteur en scène* posteriormente organiza y dirige. La realización, pues, cubriría todo el campo de fabricación de un film, mientras que la puesta en escena no sería más que una fase de este largo proceso.

El término *mise en scène* conlleva pues en sí mismo el sentido de manipulación y artificialidad que cine y arquitectura comparten y que resulta fundamental a la hora de establecer ciertas relaciones entre las dos profesiones. Poner en escena no es otra cosa que disponer para un cierto público -usuario o espectador- una serie de elementos escogidos previamente y articulados posteriormente en base a una intencionalidad concreta. Se habla de preparar [préparer], organizar [organiser] y planificar [dresser] una serie de actividades y trabajos sobre un lugar concreto [les planches]. Ello remitiría directamente, tanto en cine como en arquitectura, a la necesidad de establecer un plan, una operativa eficiente que permita organizar el trabajo de un conjunto de profesionales de cara a la consecución de un producto adecuado.

El tercer y último termino que interesa definir a los efectos que nos ocupa es el montaje, acudiendo de nuevo a Marcel Martin en la obra anteriormente citada:

Le montage est l'organisation des plans d'un film dans certaines conditions d'ordre et de durée¹³.

Más adelante este mismo autor añade:

Mais il faut encore souligner que le montage agit par sa masse, par sa totalité et sa tonalité: chacun des plans n'a pas de rôle direct et il n'est perçu comme tel que sur le plan de la signification dramatique; en tant qu'élément créateur de la dominante psychologique de la séquence ou du film, il est emporté dans un processus dialectique qui fait qu'il ne prend sa valeur et sons sens que par rapport à ceux qui le précèdent et le suivent¹⁴.

En estos dos fragmentos queda patente el entendimiento del montaje cinematográfico como procedimiento que permite relacionar entre sí un conjunto de materiales previo, un proceso en el cual los elementos individuales constituyentes todavía pueden ser modificados en función de una cierta intencionalidad constructiva. El orden y la duración otorgan jerarquía al proceso, constituyéndose en variables fundamentales de composición. La operación se completa con la inserción de un necesario conjunto de figuras de transición o empalme.

Resulta interesante atender a la puntualización que el segundo párrafo establece. Cada elemento constituyente -cada plano, cada material- no adquiere valor sino por la relación que establece con sus contiguos. Importa pues más la construcción que la existencia de la unidad elemental, siempre supeditada a la jerarquía que imponen las leyes de una cierta sintaxis constructiva.

La afirmación de Mies van der Rohe *un material sólo vale aquello que sabemos hacer con él*¹⁵ acude al encuentro de esta forma de entender el ensamblaje constructivo de elementos. Un material en este caso muy diferente, ya que el cine construye su propio soporte -el celuloide revelado- de manera particular para cada película mientras que el arquitecto, salvo en escasas ocasiones, utiliza materiales base existentes trabajándolos mediante determinadas manipulaciones, frecuentemente muy reducidas. Por extensión, podemos afirmar que cualquier acto creativo consciente, sea cual sea la disciplina particular que estemos tratando, está basado en la articulación de elementos, como a su vez enuncia Igor Stravinski: *Deduzco pues que los elementos sonoros no constituyen la música sino al organizarse, y que esta organización presupone una acción consciente del hombre*¹⁶.

1.3 LA POSIBILIDAD DE UN ANÁLISIS COMPARTIDO

Cine y arquitectura, en cuanto actividades creativas, basan su trabajo en el establecimiento de unas intenciones previas y la articulación de una posterior estrategia de procedimiento de cara a la obtención de un producto singular y único.

Más allá de un cierto paralelismo entre ambas profesiones en cuanto a sus oficios intervinientes, algo que la tesis estudia y desarrolla en el apartado correspondiente, interesa analizar aquí bajo que perspectiva el cineasta, conjuntamente con sus colaboradores, adopta sus decisiones a lo largo del proceso creativo en sus diferentes etapas de trabajo.

El instrumento que se propone para la selección y estudio de las imágenes filmadas es la mirada particular del arquitecto que analiza constructivamente una obra, en este caso cinematográfica, seleccionado inicialmente el material detallado de estudio para un posterior reconocimiento y puesta en valor de la estructura formal que ha otorgado consistencia a la obra.

El sistema de procedimiento que se propone, pues, es la metodología particular del *análisis arquitectónico*, susceptible de ser organizada en una serie de fases en absoluto estancas, y que ahora pasan a definirse.

Conviene no obstante citar previamente las herramientas propias del análisis inherente a nuestra profesión. Un arquitecto, cuando analiza constructivamente una obra la dibuja, representa para conocer. Y en ocasiones también la fotografía, interponiendo el encuadre de una mirada intencionada sobre una realidad extensa. Estas operaciones, conjuntamente con la existencia de ciertos conocimientos previos y una investigación sobre el procedimiento de trabajo del autor de la obra, permiten encontrar al final del proceso las palabras adecuadas para transmitir aquellas conclusiones que el análisis constructivo ha arrojado. Palabras, dibujos y encuadres conforman entonces una única entidad, son inseparables. Unos se explican a otros, dando cuenta de la visión particular que el arquitecto ha arrojado sobre la obra.

Conviene reseñar, a su vez, que en ciertas ocasiones el análisis no se circunscribe a una sola obra o autor. El estudio comparativo de varias obras permite entonces articular miradas transversales sobre las diferentes aproximaciones al quehacer profesional de los ejecutantes, tanto en su fase proyectual como en sus estadios constructivos.

Una vez definido el campo de estudio, en una fase inicial el arquitecto selecciona intencionalmente las obras basándose en una serie de conocimientos adquiridos, circunscribiendo de esta manera el área de reflexión de acuerdo a los fines que la investigación persigue. Se llega así a una colección alejada de un interés histórico-documental: se procede desde la óptica particular del proyectista, trabajando desde una curiosidad más técnica que histórica, ya que va a tratarse de desvelar la forma en que se resolvieron los problemas de proyecto inicialmente planteados. Esta acotación intencionada, geográfica y temporal, posibilita centrar el ámbito de bibliografía de trabajo y establecer posteriormente comparaciones efectivas entre los diferentes ejecutantes de las obras.

En un segundo estadio, resulta necesario profundizar en el conocimiento del sistema de trabajo y/o las realizaciones previas del profesional o profesionales estudiados. Ello permite detectar una cierta intencionalidad personal vertebradora de las decisiones adoptadas durante el proyecto y la construcción de la obra.

El estudio de la documentación constituyente del proyecto arquitectónico permitirá comprender, en tercer lugar, la intencionalidad visual con la que se pretende resolver un determinado programa funcional. Como su nombre indica un proyecto siempre es, en mayor o menor medida, un documento abierto a las exigencias de una construcción que siempre se reserva la última palabra: resulta del todo imposible no conceder una oportunidad a la enmienda o a la visión diferencial que se genera sobre algo conforme aumenta el conocimiento.

En una fase posterior, el arquitecto interpone su mirada constructiva sobre cada una de las realizaciones seleccionadas. Las observa detenidamente, las escruta en sus aspectos constructivos, realiza pequeños croquis y redibuja, intentando detectar las pautas estructurales y compositivas que han construido la obra. Resulta necesario articular una mirada analítica para poder discriminar conceptos como ritmo, métrica, continuidad, alternancia, sistema, proporción, serie, jerarquía o modulación, enmascarados tras una realidad construida. Finalmente unos primeros dibujos, unos primeros esquemas, le permiten abstraer la lógica interna subyacente de la construcción que se pretende analizar.

Este análisis previo ha permitido detectar los puntos de interés particular que la obra estudiada ostenta para el investigador. Se puede entonces proceder con más precisión, afinando la mano y la mirada sobre aquellos aspectos concretos que van a permitir en su extensión obtener conclusiones sobre la consistencia de la obra. Dibujar con precisión y medida implica conocer en profundidad, permitiendo el salto de un análisis entendido como descomposición de un todo complejo a la síntesis entendida como composición de un todo a partir de sus elementos. Es una fase de reconocimiento a través de la re-presentación, en la que se intenta mediante el dibujo y el encuadre intencionado responder a las preguntas que la aproximación inicialmente distante a la obra ha planteado. La selección misma de aquello que se representa y se comenta habla de la intencionalidad con la que la obra se ha mirado.

1.4 LA MIRADA ÚNICA

La presente investigación plantea la posibilidad de transferir esta metodología particular del análisis arquitectónico a la obra cinematográfica, analizando que tiene de específico la mirada del arquitecto y como el hecho de verterla sobre el mundo del cine puede enriquecer, en un camino de ida y vuelta, la reflexión en ambas actividades creativas.

Así pues, será la mirada del arquitecto quien interrogará al trabajo del cineasta, analizando desde bases estructurales, constructivas y visuales el producto resultado de una actividad que, si bien cercana, opera con unos medios y una operativa totalmente diferentes.

Se ha escogido una localización geográfica y temporal concreta, que la tesis justifica: el cine francés en el entorno de los años 60. Partiendo del análisis de once películas de renombrados realizadores¹⁷, se pretende demostrar como más allá de la necesaria especificidad con la que dos actividades proyectuales tan diferentes siempre trabajan, existe una manera de mirar y analizar del arquitecto que puede encontrar resonancias con la manera de operar del cineasta.

Arquitectura y cine, así, pueden retroalimentar sus ámbitos particulares, sacando partido de la objetividad que posibilita el estudio y acercamiento desde una plataforma profesional y académica a una actividad que no es la propia.

1.5 NOTAS Y TRADUCCIONES

1. Vélez Catrain, Antonio. "El extraño paralelismo entre la creación arquitectónica y la cinematografía". Madrid: *El croquis*, nº 31, 1987.
2. Gorostiza, Jorge. *La profundidad de la pantalla. Arquitectura + cine*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 2007.
3. Ramírez, Juan Antonio. *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1993.
4. Barber, Stephen. *Ciudades Proyectadas. Cine y espacio urbano*. Trad. de Rafael Jackson. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. [*Projected cities. Cinema and urban space*. Londres: Reaktion Books, 2002].
5. Juan Bautista Echevarría Trueba. *El montaje de un sueño: la mirada del cine en arquitectura*. (Director: Mariano González Presencio), 1998. [Teseo]
6. Jaime Valor Montero. *Arquitectura moderna i cine. Projectar (en) l'entorn contemporani*. (Director: Eduardo Bru Bistuer), 1997. [Teseo]
7. Mario Bernedo Casis. *Desarrollo del espacio arquitectónico en el cine: su aplicación a la obra de Luchino Visconti*. (Director: Helena Iglesias Rodríguez), 1986. [Teseo]
8. García Roig, José Manuel y Carles Martí Aris. *La arquitectura del cine*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008. (pág. 9)
9. *Ibidem* pág. 11
10. *Se trata aquí de la composición del contenido de la imagen, es decir, de la manera en que el realizador corta y eventualmente organiza el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que posteriormente encontraremos idéntico en la pantalla.*
- Martin, Marcel. *Le langage cinématographique*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1992. [1ª ed. 1955, revisada y aumentada en 1985], (pág. 37)
11. *Arte de planificar sobre las tablas (el escenario, N. del A.) la acción y los personajes imaginados por el autor dramático.*
- Pavis, Patrick. *Dictionnaire de théâtre*, Ed Armand Colin, Paris, 2004.
12. *Realizar, para el diccionario Robert, es "hacer existir a título de forma concreta aquello que no existe más que en el espíritu", y el "realizador" es "la persona que dirige todas las operaciones de preparación y realización de un film", mientras que la "puesta en escena" se limita a "la organización material de la representación de una obra, de una ópera (elección de decorados, lugares, movimientos y juego de actores, etc.)", o de un film. Para Larousse, el realizador es "la persona que realiza aquello que ha concebido", mientras que el metteur en scène "dirige una representación de teatro, un film". (Joël Magny. "Cinéma Réalisation d'un film. Mise en scène". *Encyclopaedia Universalis*. (En línea) [Consulta 5 de enero de 2013]).*
13. *El montaje es la organización de los planos de una película según ciertas condiciones de orden y duración. (Ibidem, 151)*
14. *Pero hace falta señalar a su vez que el montaje funciona por su masa, por su totalidad y tonalidad: cada uno de los planos no tiene un papel directo ni se percibe sino como perteneciente a un plan de significación dramática; en tanto que elemento creador de la tensión psicológica de la secuencia o de la película, se enmarca en un proceso dialéctico que hace que no adquiera su valor y sentido sino por relación a aquellos que lo preceden y lo siguen. (Ibidem, 184-185)*
15. Mies van der Rohe. *Directrices para la enseñanza de la arquitectura, 1965*. En Neumeyer, Fritz. *Mies van der Rohe: La palabra sin artificio*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995. (pág. 507)
16. Stravinski, Igor. *Poética musical*. Barcelona: Acantilado, Quaderns Crema S.A., 2006. [*Poétique musical*. Trad. de Herederos de Eduardo Grau, The President and Fellows of Harvard College, 1942] (pág. 31)
17. *Ascenseur pour l'échafaud (Louis malle, 1957); Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959); Le beau Serge (Claude Chabrol, 1958); Le coup du Berger (Jacques Rivette, 1956); Paris nos appartient (Jacques Rivette, 1960); Le mépris (Jean-Luc Godard, 1963); La peau douce (François Truffaut, 1964); Pickpocket (Robert Bresson, 1959); Un condamné à mort s'est échappé (Robert Bresson, 1956); La boulangère de Monceau (Éric Rohmer, 1962); Ma nuit chez Maud (Éric Rohmer, 1969).*

1.6 ESTRUCTURA DE LA TESIS

La tesis se estructura en tres bloques principales, dos anexos y un epílogo conclusivo.

El primer bloque introductorio establece los fundamentos de la investigación y las hipótesis de partida.

El segundo bloque, *El ámbito de la investigación*, estructurado en dos apartados, define el entorno geográfico y temporal de los realizadores objeto de estudio y sus obras. A su vez, desarrolla un comentario extenso sobre el material original de trabajo relativo a las películas analizadas, consultado en los archivos de la Cinémathèque Française de París: manuscritos, planes de rodaje, guiones, imágenes de archivo, bocetos de decorados y documentos técnicos.

El tercer bloque, *La mirada extranjera*, se estructura a su vez en tres partes.

La primera de ellas, *Colaboración y autoría*, analiza como una de las circunstancias que más acercan la profesión del arquitecto y la del cineasta es la necesidad de colaborar con un numeroso equipo especializado para la realización de sus trabajos, arrojando conclusiones sobre una posible comparación con la actividad en un estudio de arquitectura. A partir de la confección de unos listados exhaustivos de todos los profesionales acreditados a lo largo de la filmografía completa de los ocho realizadores, se estudia el diferente carácter de las colaboraciones practicadas, con cuestiones como la mayor o menor recurrencia profesional o la utilización o no de equipos estables. La observación cruzada de esta documentación permite a su vez analizar el diferente carácter con el que los realizadores contemplan la autoría de su obra, acreditando en mayor o menor medida a los profesionales intervinientes.

El siguiente apartado, *La palabra y la imagen*, se estructura en dos capítulos. Las películas estudiadas se escogen tras un visionado atento y extenso de gran parte de la obra de sus realizadores. *Los asuntos prestados* desarrolla como uno de los aspectos que finalmente condicionó la colección definitiva de películas fue la existencia, en gran parte de los títulos, de una documentación previa ajena al realizador, fuera un guión encargado o una novela. Interesaba analizar con ello qué decisiones de carácter formal se habían adoptado para transformar unos requerimientos iniciales ajenos en una construcción audiovisual. El argumento previo de la novela sería pues lo equivalente al programa en arquitectura, algo externo de lo que se parte, y que necesariamente está sujeto a interpretación. Resultó en este sentido fundamental disponer de la posibilidad de consulta del material disponible en la Cinémathèque Française, pudiendo estudiar en algunos casos los procesos de adaptación de una novela para la construcción del guión definitivo de rodaje.

Proyectando la mirada desarrolla como quizás la característica fundamental que permite establecer relaciones efectivas entre la profesión del arquitecto y del cineasta, posibilitando la existencia de una mirada única, es su carácter proyectual. La palabra proyecto interesa aquí por dos de sus acepciones posibles: por lo que tiene de proyección, de intuición de un futuro posible, y por la necesidad de fabricación de un proyecto, un documento previo que permite trabajar. El cineasta y el arquitecto se enfrentan aquí a un dilema común, ya que necesitan aclarar sus intenciones formales y plasmarlas en un formato -proyecto o guión-transmisible a otros profesionales con los que van a establecer colaboración. Será pues una labor que conjugará una necesaria prospección interior con la ejecución de un documento técnico.

El último apartado de este tercer bloque, *Forma y método*, puede considerarse el grueso de la tesis, estructurándose en tres grandes capítulos: *Métrica y ritmo*, *El espacio ficticio* y *La construcción del artificio*.

Un aspecto fundamental de la investigación ha consistido en averiguar las posibles coincidencias entre la estructura arquitectónica, tanto en su aspecto resistente como formal, y una posible estructura cinematográfica. Se habla aquí de los particulares materiales de trabajo del cineasta y del arquitecto -y de sus diferencias- y de como se articulan y aparejan, controlando una serie de aspectos inherentes a todo proceso de composición con independencia del campo particular que se estudie. Métrica, modulación, sistema, intensidad, alternancia, orden, focalización y ritmo se constituirán en las palabras claves de este proceso. El apartado *Métrica y ritmo* desarrolla este particular, elaborando tres gráficas cartesianas de cada una de las películas y obteniendo conclusiones de este trabajo. El eje de abscisas pauta en todas ellas el tiempo cinematográfico. En el eje de ordenadas se manejan tres tipos de variables: unidades argumentales, personajes intervinientes y localizaciones en las que se desarrolla la acción. En todas ellas se incorpora la presencia de la música, diegética o no, existente en la película, analizando como se articula la inserción de la misma con las imágenes.

El espacio ficticio plantea, en su primer capítulo, a modo de un *falso retorno*, la posible reconstrucción gráfica, exclusivamente a través de las imágenes de la película, de los espacios donde se desarrollan ciertas acciones. Se trata de un trabajo que probablemente sólo puede acometer un arquitecto, dada la educación visual y capacidad espacial inherentes a su formación, su conocimiento de la métrica de los espacios y por último las posibilidades instrumentales de trazado gráfico de aquello que su mente alberga.

La tesis detalla y explica las condiciones desde las que este trabajo gráfico se acomete, fundamentalmente la presunción de que el rodaje siempre se realiza en escenarios, si no reales, al menos de geometría estable. Es por ello que, salvo que existan datos que demuestren lo contrario, se asume para el dibujo una construcción ortogonal de los espacios y una dimensión estándar del mobiliario que permite la aproximación métrica a los mismos.

El trabajo consiste, pues, no tanto en intentar recuperar el escenario real en el que las imágenes se rodaron, algo prácticamente imposible, como el intentar reconstruir gráficamente aquel espacio que el director intentó trasladarnos con sus imágenes. Finalmente, tanto el estudio de la documentación existente en la Cinémathèque Française, como la visita a ciertos emplazamientos de rodaje, ha permitido verificar algunos de estos supuestos iniciales.

Tras haber abordado este falso retorno a los escenarios en los que supuestamente se filmaron ciertas escenas de las películas estudiadas, la investigación plantea en el siguiente capítulo, *La cámara lúcida*, una inversión del proceso. Se intenta ahora ubicar "los ojos mecánicos", como los denominó en su día Dziga Vertov, que en su día registraron aquellas imágenes que han servido para reconstruir gráficamente los escenarios de trabajo, intentando a su vez recrear el movimiento de los personajes durante la escena. Todo ello permite suponer que las decisiones adoptadas durante el proceso de interpretación espacial y posterior representación gráfica pueden estimarse correctas, siempre contando con una cierta incertidumbre derivada de la dificultad de afirmar, en un plano concreto, con que óptica se ha trabajado o el movimiento exacto que la cámara realiza. El resultado de este proceso supone, pues, una alternativa posible, pero no elimina otras posibilidades.

Tras este proceso hasta ahora expuesto de disección del material fílmico singular, película a película, el último capítulo de este tercer bloque, *La construcción del artificio*, intenta establecer un análisis cruzado entre todas las producciones estudiadas, apoyado en una reflexión paralela sobre el trabajo en otras actividades creativas.

En la base de una cierta relación particular existente entre el cine y la arquitectura se encuentra el hecho de que ambas profesiones parten de la necesidad de resolución de un requerimiento, léase un programa o un argumento, y como mediante un proceso fundamentalmente electivo se otorga una respuesta concreta y singular a dicho requerimiento. Es por ello que el análisis de las diferentes estrategias que los realizadores utilizan para formalizar la resolución de ciertos contenidos argumentales permite encontrar resonancias con el estudio que el arquitecto acomete para aproximarse a la forma de concebir de otro arquitecto: cómo se resuelven los requerimientos funcionales, con qué material se trabaja y cómo se articula.

Tras el estudio minucioso de todas las producciones, se concluye que podía resultar conveniente organizar el análisis de este sistema de procedimientos diferenciales en una serie de categorías o apartados.

Atravesar el umbral analiza como comienzan las películas estudiadas, entendiendo que la película no arranca tras los títulos de crédito, sino con ellos. Es por ello que el análisis se extiende más allá de los mismos, incluyendo la secuencia inmediatamente posterior a su finalización.

El diálogo distante estudia las estrategias utilizadas por los diferentes realizadores para la construcción de escenas en las que tiene lugar una conversación telefónica, entendiendo que este tipo de secuencias constituyen un instrumento esencial para la manipulación del tiempo y el espacio cinematográficos, al asociar dos ámbitos y dos o más personajes distantes mediante la construcción de un campo invisible, incluso a veces inexistente.

El apartado *Concisión* parte del entendimiento de que el cine debe dialogar con la concisión como característica inherente a su trabajo, tanto por la limitación de metraje que impone la industria cinematográfica como por la condición narrativa inherente al medio, ya que la elipsis temporal es consustancial a la construcción fílmica. Sin embargo, ello no siempre redundará en un producto que podamos convenir que se ha trabajado desde la concisión. Para ello hace falta, como en cualquier otra actividad creativa -incluida la arquitectura-, una determinada actitud, como expresa contundentemente Robert Bresson en su libro *Notas sobre el cinematógrafo: Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por la inmovilidad y el silencio*.

El horizonte duplicado desarrolla como se utilizan los reflejos en las películas estudiadas, analizando como todas las actividades creativas constructoras de volumen -y el cine lo es, aunque virtual- se han mostrado interesadas en el trabajo con lo especular por dos motivos diferentes: por la capacidad de modificación espacial que el reflejo provoca, expandiendo virtual e infinitamente los límites de lo construido, y por el carácter efímero de la imagen reflejada, sometida a la existencia temporal de aquello que reproduce.

El registro de la ciudad analiza como las imágenes de un determinado espacio urbano se reinventan y modifican su significado en virtud de los diversos criterios visuales con que los diferentes directores las registran. El análisis visual practicado por el realizador mediante la selección de los emplazamientos y la estrategia de su filmación permite así dialogar con el espacio urbano bajo muy diferentes percepciones: el recuerdo, la crítica o simplemente la exhibición de los diferentes escenarios como fondo anónimo y utilitario de las acciones desarrolladas en la película.

El segundo sentido estudia los criterios de utilización del sonido y la música en las películas seleccionadas, estableciendo una distinción importante entre aquella banda sonora que podemos considerar diegética, esto es, pertinente a la acción que se desarrolla en la película, y aquella no diegética, efectos sonoros o músicas añadidas con la única justificación de potenciar algún aspecto narrativo.

Sucesivo y simultáneo analiza, de manera gráfica y escrita, las diferentes estrategias con las que los realizadores resuelven una conversación entre dos o más personas. En los guiones consultados en la Cinémathèque Française en ningún caso se establece una planificación concreta de rodaje de las conversaciones. Así pues, el realizador debe decidir que material previo construye durante el rodaje, teniendo en cuenta cómo piensa articularlo posteriormente durante el montaje. Se trata de un proceso que conjuga lo sucesivo, durante el rodaje, y lo simultáneo, durante el montaje, persiguiendo una conversación "natural" que sólo se conseguirá mediante el respeto, durante el rodaje y la postproducción, de una serie de códigos audiovisuales suficientemente diversos y adaptables para que el realizador disponga de una gran libertad para construir su escena según una intencionalidad concreta.

La visibilidad del artificio establece un comentario sobre como en cualquier actividad creativa el hacedor se reserva el derecho de omitir todos o parte de los procesos y estrategias que ha empleado para la consecución de la obra. En el producto finalizado, pues, el proceso de construcción se convierte en algo invisible que hay que perseguir de una manera intencionada. El cine con el paso de los años ha conseguido establecer una complicidad con un espectador que no se

plantea preguntas, aceptando como "real" aquello que visualiza en la pantalla. Sin embargo, no debemos olvidar el artificio con que estas imágenes se construyen. Este capítulo analiza en concreto las estrategias constructivas mediante las cuales los realizadores nos trasladan las localizaciones donde se desarrolla la acción.

El tiempo articulado analiza el montaje cinematográfico. De la misma manera que en arquitectura los materiales adquieren su valor en el momento en que se articulan entre ellos en la obra según una cierta intención, el metraje filmado debe considerarse un material neutro: es la interacción entre los planos rodados la que construye finalmente el discurso. Será la relación entre las imágenes la que las carga de un significado preciso y concreto que no tienen por separado, siendo el resultado de esta colaboración la consecución de un producto singular. El montaje, pues, se convierte en el gran aliado del director sobre todo para controlar una variable que, salvo casos muy concretos, siempre debe ser manipulada: el tiempo.

Llamadas de atención estudia la introducción de planos de detalle en las películas seleccionadas. En cualquier actividad creativa un detalle siempre supone un cambio en la escala de atención, individualizando un elemento concreto que adquiere significación, no tanto por su propia naturaleza o condición, como por el hecho de haber sido destacado de un conjunto. El fragmento exclusivo así extraído de una colección de elementos ostentará la capacidad de puntuar la obra, estableciendo una aproximación diferente a la misma en ese instante concreto y preciso en que aquello que se detalla es percibido.

Presencias y persistencias establece un comentario sobre como el cine se autorreferencia en muchas de sus producciones. Acudiendo al término metaficción, como aquella forma de trabajar que explora los mecanismos de la ficción a través de la exhibición de los mismos, se analiza como en las películas estudiadas se dialoga con la *presencia* y la *persistencia*. Con la *presencia* que hace evidente, que muestra, que establece un discurso. Con la *persistencia* que trabaja con la memoria, que recuerda y revive aquello que fue y que al tiempo construye y amplía un imaginario futuro.

Por último, *Cerrar al salir*, analiza como se clausuran las producciones estudiadas. Se habla del concluir, en su doble acepción: la acción de acabar o finalizar una cosa y, por otro, la de determinar y resolver aquello que se ha tratado. Finalizar y resolver serían pues las dos palabras claves que la clausura de un relato conlleva, otorgando un final a una historia pero también estableciendo las conclusiones sobre aquello que ha sucedido.

Tras estos doce capítulos se incorpora un capítulo conclusivo, incluyendo los agradecimientos a todas las personas implicadas de alguna manera u otra en el proceso de elaboración de la tesis.

Finalmente, se incorporan dos anexos. El apartado *apéndices* contiene las fichas técnicas y sinopsis de las películas seleccionadas, una nomenclatura fílmica razonada y un listado de películas citadas. La *bibliografía* se trabaja de una manera temática, organizando las obras y autores en función de unos ciertos criterios.

2 PROCESO DE REELABORACIÓN Y ADAPTACIÓN DE LA TESIS PARA SU PUBLICACIÓN

El proceso de adaptación del documento original para su posterior publicación debería estudiar dos cuestiones principales: la reducción razonada de su contenido escrito y la selección de las imágenes que acompañan al texto.

En cuanto a la reducción de su contenido escrito, debería realizarse de acuerdo a la estructura propia de la tesis, atendiendo a la condición diferencial existente entre un documento académico y uno de divulgación. Concretando a este particular, ciertos capítulos de la tesis sólo tienen sentido en el marco de un trabajo de investigación, en el que se deben justificar de manera extensa todos aquellos presupuestos y bases de partida referenciando correctamente, y con la extensión adecuada, cualquier comentario realizado. En este sentido, se consideraría pertinente realizar un resumen profundo de ciertos apartados, planteando a su vez la reconsideración, si no eliminación, de algunos capítulos.

El contenido gráfico de la tesis supera el 35% de la misma, atendiendo al porcentaje entre las imágenes o dibujos y el texto escrito. Ello es debido a dos circunstancias. En primera instancia al número de imágenes utilizadas, especialmente por la decisión de intentar recrear el dinamismo de las escenas cinematográficas con un elevado número de fotogramas secuenciales, en lugar de reseñar la escena simplemente con un fotograma, como resulta habitual en las publicaciones especializadas. En segundo lugar, por el tamaño con el que se han impreso los numerosos dibujos realizados, en muchas ocasiones ocupando una página completa.

La reconsideración de gran parte del contenido gráfico -fotogramas, imágenes de diversas procedencias o documentos de la *Cinémathèque Française*- resultaría necesaria a su vez no sólo por adecuar la extensión de la tesis al formato y línea editorial de la colección ARQUIA/TESIS de la fundación Arquia, sino también y especialmente por motivos de derechos de publicación, algo que en un trabajo estrictamente académico no conlleva ningún problema.