

EL FUTURO DEL OFICIO

LA PROFESIÓN CINEMATOGRAFICA

Ruth Marcela Díaz Guerrero*

El objetivo de esta ponencia es referirse a las relaciones entre cine y arquitectura, pero no de la forma espectacular y especulativa con que se hace referencia al arquitecto y al oficio de la arquitectura en la industria del celuloide, como el decorador o el creador de espacios. Las relaciones que se plantearán entre estos dos oficios afines son más profundas y obedecen al trasfondo integral del resultado esperado, al ámbito interdisciplinario en que se mueven estas dos prácticas, pero muy especialmente, a la particular relación que tanto arquitectos como cinematografistas establecen con la realidad: los dos se ocupan de recrearla y por ello, quiéranlo o no, los dos transforman el mundo, así lo hagan de una manera fugaz o duradera.

Han pasado varios siglos desde que Giordano Bruno (1548 - 1600) lanzó, casi como una amenaza aquella sentencia que reafirmaba su creencia en la vida, "pero se mueve..."¹, y es inútil toda resistencia al cambio. Sí, se mueve, todo en este mundo se mueve o es movido, aunque no se tenga percepción directa del movimiento, aunque parezca una ilusión lo que es real y real lo que es sólo un espejismo. En este trabajo se planteará que es posible que los ecos de aquella revolución del movimiento que desencadenó la teoría de la relatividad y que es la misma que llevó a Bruno a la hoguera, apenas estén alcanzando de una manera real a la arquitectura, pues apenas están encontrando la manera de propagarse en las arenas movedizas del espacio en el cual fundan los constructores sus geometrías. Es posible que ahora (en este siglo XXI) se pueda reconocer, como lo hace el Parsifal de Wagner², que el problema (y la solución) con respecto a uno de los puntos cruciales en el trabajo conceptual del arquitecto puede estar en que el espacio, que es lo que nos preocupa, nace del tiempo, es decir del movimiento. Y si el espacio no se puede considerar sin el movimiento... ¿Cómo pensar y hacer la arquitectura desde paradigmas fundados en la estabilidad del suelo renacentista?

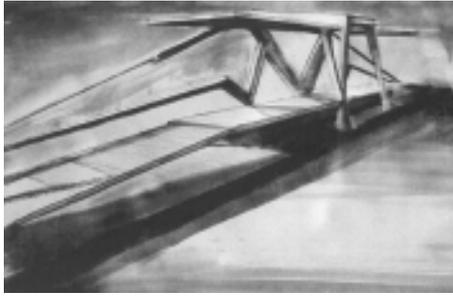
La consideración inicial de este trabajo es que el movimiento es la esencia tanto del cine como de la arquitectura, aunque por supuesto, en cada una de ellas lo sea de una manera diferente. Como se decía al inicio, la propuesta de este trabajo es crear una resonancia entre dos campos aparentemente dispares en sus objetos de trabajo, una disonancia que para el interés particular de los arquitectos, transforme la idea de arquitectura y en consecuencia, el modo de afrontar el oficio que realizan cada día.

* Arquitecta, Universidad Santo Tomás. Especialista en Filosofía de la Ciencia, Universidad de Antioquia. Magister en Estudios Semiológicos, Universidad Industrial de Santander. Doctora Arquitecta, Universidad Politécnica de Cataluña. Coordinadora Centro de Investigaciones Facultad de Arquitectura CIFA Universidad Santo Tomás, Bucaramanga.

Las imágenes de éste artículo han sido tomadas del libro realizado por Bernard Eisenschitz y Paolo Berbetto, FRITZ LANG, Inventario del fondo Fritz Lang de la Cinemateca Francesa. Editan: Cinemateca Francesa, Museo Nacional del cine de Italia y Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Ediciones de la Filmoteca, colección Documentos No. 6, Valencia 1995, del proceso de filmación de la película de Fritz Lang M.

¹ Gancho, Claudio. GIORDANO BRUNO O EL ESPEJO DEL INFINITO, Editorial Herder Barcelona 1995.

² Wagner Richard. PARSIFAL, Editorial Dover Nueva York 1996.



Modelo plataforma (Proyecto de grado)
Arq. Juan José Cobos Roa

Hans Poelzig, un famoso arquitecto alemán de comienzos de siglo XX, era también cineasta y justificaba de una manera muy adecuada la afinidad de los arquitectos por la labor del celuloide. Poelzig³, decía... "dado que es bastante complicado conseguir encargos para hacer edificios reales, parece muy apropiado e interesante que el arquitecto capaz encuentre una manera de construir sus sueños..." Una afirmación que mantiene su validez a propósito de la situación actual de la arquitectura en muchos lugares del mundo; el cine se ofrece como un medio a través del cual el arquitecto puede evadir el desempleo, pero más que esto, el cine se ofrece como un nuevo campo de trabajo para muchas profesiones. Ésta es una perspectiva interesante que ha permitido la comprensión de la relación cine / arquitectura desde nuevos horizontes, como ejemplo el de lo onírico y del psicoanálisis a través del libro titulado Edificios y sueños⁴, sobre la arquitectura soñada y realizada en el cine.

Desafortunadamente esta perspectiva de investigación que se refiere a los arquitectos o a los edificios en el cine o a los edificios donde se han filmado películas, por no finalizar en los actores que han representado arquitectos, etc., prácticamente ha acaparado el análisis arquitectónico y es la que ha dado lugar al mayor número de especulaciones banales, sobre la relación entre cine y arquitectura. Edificios y sueños o arquitectura virtual, escenografía o sencillamente películas que tratan sobre arquitectos o en las cuales el protagonista es tal o cual edificio... No. Ésta no es una perspectiva desde la cual se pueda desarrollar una resonancia productiva entre dos campos afines; y no porque no haya tema o capacidad arquitectónica para hacerlo, sino sencillamente, como lo señalaba Noël Burch⁵ en el año 70, porque aún cuesta trabajo ver el cine (y la arquitectura) reconociendo que lo primordial de su naturaleza es el movimiento.

Dicho de esta manera no parece generarse en el movimiento un punto de encuentro reconocible, y sí lo hay; para ello se pueden tomar como referencias dos nombres, Sergei Eisenstein⁶ y D. W. Griffith⁷, ellos fueron quizá los primeros en ver la capacidad de síntesis que realizaba el cine con todas las artes; de la pintura, la literatura, la danza, el teatro y la música, sólo la arquitectura estaba lo suficientemente cerca del cine, al dar lugar y cabida a todas las otras formas de expresión. El cine resultaba en aquella época, hace aproximadamente cien años, de tomar lo mejor de cada arte y a partir de una ciencia propia, que estaba apenas inventándose, desarrollar una obra cuyo carácter era único. A la par con estos momentos de invención del método y el modo cinematográfico, la arquitectura, en la visión de famosos arquitectos como Alvar Aalto, F. Lloyd Wright, Mies Van der Rohe o Le Corbusier, también aparecía como el arte de todas las artes, la ciencia de todas las ciencias, y en ella, al igual que en el cine, el hombre, ya como espectador/protagonista o como usuario/habitante, era quien daba sentido a la obra.

La arquitectura, tanto como el cine se dan como fruto de un trabajo de equipo que requiere un desarrollo en el tiempo, mayor a lo que dura la percepción de una mirada o un recorrido. Así, otro punto de encuentro puesto sobre la mesa en la discusión postmoderna es el que tiene que ver con las imágenes, esos tan criticados y esquivos elementos de trabajo. En este caso ellas son las herramientas de estas dos praxis particulares que se quieren vincular, imagen cinematográfica y arquitectónica. Este puede ser uno de esos lugares de conflicto - encuentro pues la imagen del arquitecto, que puede estar en el plano, en la maqueta o en la obra finalizada, no debe ser ingenuamente equiparada a la del cineasta, cuyo trabajo puede estar en los encuadres, tomas, planos, en el montaje o en la proyección.

³ Gorostiza, Jorge / Utrera, Claudio CINE Y ARQUITECTURA Ediciones viceconsejería de cultura y deportes, ediciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

⁴ Ramírez, Juan Antonio. EDIFICIOS Y SUEÑOS. Editorial Nerea Madrid 1991.

⁵ Burch, Noël. PRAXIS DEL CINE, Editorial Fundamentos, Madrid 1998.

⁶ SERGEI EISENSTEIN, Riga 1898(Rusia) - Latvia 1948 (URSS), Educación en Rusia: Escuela de bellas artes, Instituto del genio civil, (arquitectura) estudió arte renacentista y atendió a producciones del teatro del avant-garde de Meyerhold y Yevreinov, sus principales películas: La Huelga (1926) y el Acorazado Potiémkin (1926) su legado incluye numerosos textos y la primera sistematización teórica del montaje en su propuesta del Montaje de Atracciones.

⁷ D. W. GRIFFITH, Breve nota biográfica 1875 Kentucky USA, muere en 1948 en Los Ángeles luego de haber fundado la industria cinematográfica norteamericana junto con Charlie Chaplin (United Artists) y de haber realizado en 1915, NACIMIENTO de una NACIÓN, la primera obra maestra del cine.

Aquí todas las aclaraciones son importantes y una de ellas obliga a decir que la imagen del edificio no es el edificio, tanto como no es solamente la imagen de la película lo que hace la película. Y finalmente los dos, edificios y películas permanecen con este innegable reconocimiento visual que los hace parientes aunque no se sepa si legítimos o no; lo que se cree guardar del edificio y de la película siempre pretende ser una imagen. La legitimidad de la imagen, la capacidad de representación de la realidad o su valor documental han servido para dar vida a un género cinematográfico y a una controversia sobre la veracidad y la validez, es el caso del documental.

El documental como medio de representación de la realidad ha dado pie para el uso de la cámara como instrumento de investigación y apropiación de la realidad. En este caso se puede ver cómo el cine se ha puesto al servicio de la arquitectura y de todas las ciencias humanas para atrapar lo que parece y lo que aparece sin que alcance a ser visto y de lo cual se sabe que es así, inasible, inabarcable, la realidad. El cine y la arquitectura se han acercado a "la realidad" de la misma manera durante los últimos decenios, con una fortísima preocupación por conocerla, representarla y proyectarla y de paso de una manera definitiva con un claro interés por cambiarla.

Para acercarse más claramente al punto crucial de encuentro entre cine y arquitectura será necesario recurrir a un flashback (termino cinematográfico para referirse a una mirada atrás) y establecer la trama que sustenta el giro dramático y el desenlace de esta propuesta: Antes de hablar propiamente de espacio arquitectónico cinematográfico es útil señalar una clasificación hecha por el crítico E. Rohmer⁸ en 1977, a propósito de la organización espacial en la película Fausto de Murnau (1926). Rohmer distingue tres modos de ser del espacio: el pictórico, el arquitectónico y el fílmico.

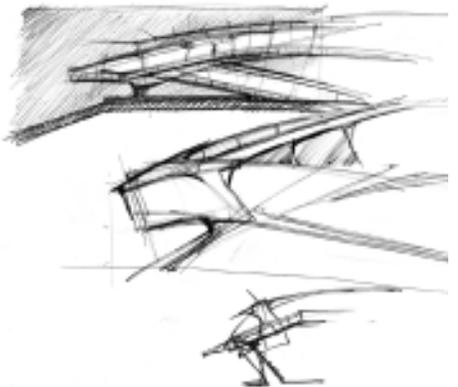
La dimensión pictórica del espacio corresponde claramente con el mundo del encuadre en el cine, fuera de él se refiere a una percepción bidimensional de la realidad que queda remitida a un plano. La manera de acceder a este espacio es mediante miradas rápidas, a lado y lado, al frente, atrás, pero en las que esencialmente se trata de establecer una información cuyo carácter pretende ser objetivo (sin participación del sujeto). Es bastante evidente el lazo de este nivel espacial con el espacio abstracto o geométrico, con el dibujo.

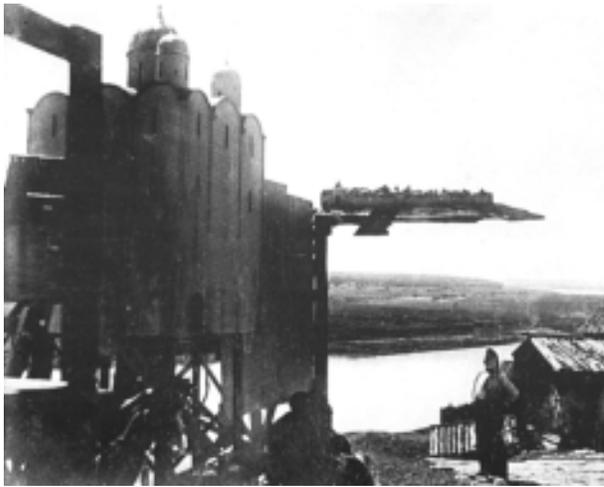
La que Rohmer llama dimensión arquitectónica corresponde para él a un paso adelante, un acceso al mundo de la tridimensionalidad, es decir de la perspectiva, pero sobre todo de la maqueta. Sin pretender enlaces históricos - cronológicos que suelen ser inciertos, el paso de lo pictórico a lo arquitectónico sería como el paso del ejercicio de proyectar y construir de los períodos que se han llamado románicos o góticos, fundado en un dibujo hecho en la tierra, es decir en el suelo donde se edificaría y que se levantaba para constituir muros y contrafuertes sobre andamios; es un paso hacia la maqueta o el modelo (y de paso hacia la perspectiva) como herramientas de construcción y diseño en el Renacimiento. Lo paradójico de este puente histórico es que para el desarrollo de un sentido pictórico o bidimensional del espacio no haya sido necesario desarrollar el dibujo o las técnicas bidimensionales de representación, ya que estos sistemas de proyección se transmitieron casi todos, de manera oral o "ilustrados" en libros que narraban, sobre cómo habría de procederse para levantar tal o cual edificio.

El efecto por el cual se define la primera fase como pictórica es la rigidez y la frontalidad que rige la composición de plantas y alzados, o cinematográficamente hablando, la frontalidad y bidimensional de un trabajo presidido por las leyes

⁸ Torán, Enrique. EL ESPACIO EN LA IMAGEN. De las perspectivas prácticas al espacio cinematográfico. Editorial Mitre, Barcelona 1985.

*Bocetos de diseño
Arq. Juan José Cobos Roa*





de la pintura. La contradicción está en que la herramienta que ha de desarrollarse para transmitir el manejo de la tridimensionalidad es principalmente bidimensional y si bien sus resultados son una proyección tridimensional, su gran conquista es evidentemente la del dibujo técnico, hasta sus versiones más sofisticadas en cad2000, o similares. El efecto por el cual se define esta fase como arquitectónica es la posibilidad de una percepción focalizada en la existencia de un punto de vista sobre y con el cual se construye la tridimensionalidad, aunque por supuesto, este punto de vista está aún inmóvil.

Para aumentar las metáforas superpuestas y facilitar las comparaciones podría decirse que si en un primer momento hay una percepción espacial que es, como si fuese fotográfica, con el cinematógrafo, esa imagen de origen fotográfico se pone en movimiento y aparece el modelo, el escenario que es tridimensional; sin embargo la cámara aún está fija y el observador no sabe qué mira, ni siquiera es capaz de saber qué es lo que ve. Rohmer designa ese tercer momento de la espacialidad como cinematográfico, para referirse a él como el propio de la imagen movimiento en la cual existe un punto de vista variable. Lo que hace este tercer momento es que la cámara se ha puesto en marcha y en movimiento para permitir la proyección del modelo, para constituir el tiempo, como diría Gilles Deleuze⁹, quien es el filósofo de cabecera de esta teoría cinematográfica.

⁹Deleuze, Gilles. LA IMAGEN TIEMPO Y LA IMAGEN MOVIMIENTO Estudios sobre cine, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 1987, 1994.

El espacio se constituye ahora como un elemento abierto y relativo a los sistemas de referencia y a los procesos dentro de los cuales participa. Se está llegando al punto en el cual se puede afirmar que el espacio de Albert Einstein y de la teoría de la relatividad es entonces el espacio del cine, en tanto que el espacio de Isaac Newton y de la mecánica clásica sería el que Rohmer llamaría espacio de la arquitectura.

¿Están atrasados los arquitectos? ¿Siguen afrontando el oficio desde las perspectivas medievales de la corporación, de la logia o de la cofradía? NO, es posible que no estemos del todo tan atrás, es sólo que la arquitectura aún no ha podido superar (un trabajo que no debería abandonarse) el trabajo de taller del maquetista y del escenógrafo del renacimiento y a pesar de todo lo analógico y cibernético de los sistemas CAD, estos siguen siendo dibujo, como el de Durero o el de Viollet Le Duc, en todo caso dibujo. Claro que no hay que engañarse y para ello debe repasarse rápidamente en lo dicho por Rohmer: estos tres modos de ser del espacio son necesarios en toda película. Es decir que la obra de arte total se alcanza al lograr un manejo espacial total: de nivel pictórico o compositivo, arquitectónico o tridimensional y finalmente temporal. No puede eludirse ni desecharse ninguno de los momentos espaciales, pues sin ellos no se alcanza realmente la dimensión de la imagen tiempo.

Debe tenerse claro en este nivel que no se trata del hecho de clasificar la arquitectura y decir que ella sea pictórica por hacer planos o cinematográfica por hacer animaciones: se trata de que el trabajo del arquitecto, al igual que el trabajo del cinematografista, es imposible de realizar sin la consideración de los tres modos, sin contemplar estas tres dimensiones que pueden ser homologadas a tres momentos del trabajo cinematográfico:

* Un nivel pictórico o del encuadre que se correspondería claramente con una planificación o ejercicio de estructuración del proyecto en planos que requieren una lectura especializada; y es curioso que ésta es también una definición de cine muy común: el ejercicio de componer una película a partir de un conjunto de planos. Es posible que este nivel también corresponda en su expresión con los modos narrativos en los cuales se cuenta o se presupuesta la obra. En todo caso se trata de pre-ver o ver anticipadamente los resultados, de una manera fluida pero atemporal, que podría decirse quizá virtual.

* Un nivel arquitectónico o del montaje, que podría decirse es el momento en el que se arma o se construye la película en su materialidad, lo cual implica una arquitectura que no puede entenderse por fuera de su realización material, ya sea en una maqueta, en una película, o un edificio. El nivel arquitectónico es realmente el del oficio que media entre el producto y el proyecto, y podría definirse mejor por la palabra de origen francés para designar esta tarea en el cine: la del realizador, el que hace realidad. Desde esta perspectiva es más que evidente y comprensible el símil que Rohmer designa al nombrar este nivel como arquitectónico en la medida en que se espera que los arquitectos estén un poco "untados" de cemento y de lo concreto y también en la medida en que la arquitectura se ha prestado siempre como la metáfora del proceso y la estructura que arman lo existente.

* Finalmente aparece un nivel cinematográfico o de la proyección que es definitivamente ineludible para constituir la obra arquitectónico - cinematográfica en un hecho complejo. La proyección implica la realización de la película en otro horizonte el de su reinterpretación, el de su proyección repetidas veces, el de su disfrute; y esto a nivel arquitectónico es ineludible en el hecho de que el edificio no queda allí puesto como una escultura, sino que se reincorpora en cada uso a una nueva proyección. El edificio se habita tanto como la película y se hace historia, además de hacer historia. Podría decirse que el sentido de habitar se emparenta acá con la definición del hábito y la repetición persistente; el edificio como la película se pasan nuevamente cada vez y siguen siendo los mismos.

El edificio está hecho para ser usado y disfrutado, para construir una historia y ser habitado con ella de la misma manera que la película no puede evitar construir esa historia que se cuenta cuando se pregunta por ella, cada vez que se vuelve a ver. Así se completa el círculo cinematográfico, en una filmación, un montaje y una proyección que arquitectónicamente podría aproximarse a una dimensión del diseño, de la construcción y del uso. Más que un círculo se trata de una espiral que pasa cada vez sobre, y siempre, sobre los mismos, sin ser lo mismo; es decir que no es posible ordenar estos tres momentos del cine, tanto como no es posible ordenarlos en el ejercicio del oficio arquitectónico, el cine y la arquitectura como oficios se dan en esta simultaneidad de consideraciones que obligan al director a pensar en su público, en sus actores y en él mismo; en los habitantes, en los constructores y en los diseñadores todo al tiempo.

Acá son válidas y muy útiles las aproximaciones a los trabajos de famosos directores, desde aquellos que operan sobre un guión claramente establecido en el cual se han determinado las participaciones de cada nivel, es decir aquellos que construyen las imágenes para el montaje, a aquellos que trabajan desde la filmación y construyen planos para posibles construcciones que otro armará... y ¿por qué no? También los hay que sólo piensan en el público y en la taquilla, en aquella proyección final que hará famosa, productiva o simplemente ignorada la película.



Ahora podría hablarse de diseñadores de planos, de constructores de edificios aunque esta segmentación no es útil ni saludable; cada cual a su manera toma algo de cada momento y lo que caracteriza a cada fase de este trabajo complejo no son los resultados específicos y parciales, sino más precisamente la praxis particular que se desarrolla en cada momento, para que puestas las tres en conjunto se pueda hablar de la obra de arquitectura total: Un ejercicio compositivo que pertenece al mundo de la poética, pero en el cual se necesita una praxis tecnológica y estas dos finalmente no son nada sin una dimensión política.

El término política parece nuevo aquí donde se venía hablando de la historia, por lo cual se hace pertinente aclarar que cuando el espacio se pone en el nivel del uso se hace espacio público y si bien parece pertenecer al momento de la historia, en realidad corresponde al sentido del tiempo, del paso y por ello, como paso en lo público este es final e ineludiblemente el nivel de lo urbano, de la polis y por tanto de la política como la realización del trabajo del arquitecto sobre un fondo artificioso, la ciudad.



Una idea que no tiene nada de original ni de propia pues ya era pensada en época de Aristóteles. Finalmente, ¿porqué recurrir al cine para decir esto que ya había sido dicho? Quizá porque lo propio del modo arquitectónico en el que aparentemente se conoce y se aprende la arquitectura, sea la separación de los procesos en aras de su realización y para alcanzar la visión de la polis es necesario retomar la perspectiva del todo incluso desde el antes al después.

En este punto se debe pasar a la dimensión pedagógica del oficio; como es evidente, si se hace balance sobre las formaciones profesionales de las últimas generaciones (siglo XX), sobre aquellas personas que prepararon y preparan para el futuro, existe una predisposición hacia alguno de estos campos, sea el pictórico que se llamará fílmico, o el que se llama arquitectónico y que más apropiadamente debería llamarse tecnológico; hacia el último, hacia el propiamente cinematográfico o político, hacia la proyección, no existe una vía fácil de aproximación, al menos no desde la arquitectura. Quizá podrían nombrarse algunos

esfuerzos hechos a este respecto desde el campo de la literatura, la historia o la filosofía, ¿pero, por qué no buscar un campo un poco más afín y por tanto inmediato a nuestra práctica profesional? Para eso está el cine. Hoy por hoy las cámaras ya no son un lujo ni una sofisticación, los recursos del vídeo y de la televisión están a la mano, sólo se requiere que estos medios sean considerados dentro de una perspectiva más amplia que la meramente cinematográfica, en la cual, como herramientas poseen su propia gramática, su propia retórica y obviamente su propia poética que los encierra y oculta sus potencialidades a otras poéticas, otras gramáticas u otras técnicas.



Finalmente la crítica común de los estudiosos del cine de los últimos años, a la cual podría hacerse eco para afinar destinos comunes: no es suficiente con hacer literatura o escribir sobre actores, guiones o fotografías, no sirve una crítica que sólo se mueve en la dimensión narrativa, en la funcionalista, formalista, tecnológica, lingüística o semiótica, toda crítica y toda pedagogía parcial es deficiente; es necesario ponerlo todo en su compleja existencia dentro de una dinámica en la cual no se puede hablar de las partes sin hablar del todo y sólo se habla del todo cuando se habla de las partes. Así debería ser, cinematográficamente, el nuevo camino hacia la arquitectura, construyendo un proyecto que sólo se da si su existencia se proyecta en el tiempo y el espacio, es decir, en el movimiento y, por tanto, en la historia y en la ciudad. ■

Bibliografía.

- BURCH, Noël. PRAXIS DEL CINE, Editorial Fundamentos, Madrid 1998.
- D. W. GRIFFITH, Breve nota biográfica 1875 Kentucky USA, muere en 1948 en Los Ángeles luego de haber fundado la industria cinematográfica norteamericana junto con Charlie Chaplin (United Artists) y de haber realizado en 1915, NACIMIENTO de una NACIÓN, la primera obra maestra del cine.
- DELEUZE, Gilles. LA IMAGEN TIEMPO Y LA IMAGEN MOVIMIENTO Estudios sobre cine, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 1987, 1994.
- GANCHO, Claudio. GIORDANO BRUNO O EL ESPEJO DEL INFINITO, Editorial Herder Barcelona 1995.
- GOROSTIZA, Jorge / Utrera, Claudio CINE Y ARQUITECTURA Ediciones viceconsejería de cultura y deportes, ediciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1990.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. EDIFICIOS Y SUEÑOS. Editorial Nerea Madrid 1991.
- SERGEI EISENSTEIN, Riga 1898(Rusia) - Latvia 1948 (URSS), Educación en Rusia: Escuela de bellas artes, Instituto del genio civil, (arquitectura) estudió arte renacentista y atendió a producciones del teatro del avant-garde de Meyerhold y Yevreinov, sus principales películas: La Huelga (1926) y el Acorazado Potiemkin (1926) su legado incluye numerosos textos y la primera sistematización teórica del montaje en su propuesta del Montaje de Atracciones.
- TORÁN, Enrique. EL ESPACIO EN LA IMAGEN. De las perspectivas prácticas al espacio cinematográfico. Editorial Mitre, Barcelona 1985.
- WAGNER Richard. PARSIFAL, Editorial Dover Nueva York 1996.

