

Strand 1. The Filmed City: Art Nouveau and Cinema

El Cine y la Ciudad por la vanguardia: la arquitectura de Gaudí y *The Passenger* de Antonioni

Raffaella Russo Spena
Università di Napoli Federico II

Resumen

El Art Nouveau, conocido en Cataluña como “Modernismo”, marcó con su huella icónica una gran variedad de edificios residenciales, obras de arte y de artesanía; he aquí una de las razones por las que Barcelona muestra una estrecha relación entre la ciudad y el cine artístico. El año 2005 vio la versión completamente restaurada de la obra maestra existencial de Antonioni, quien fusionó forma y contenido en una concordancia casi perfecta en *The Passenger*, una película producida treinta años antes, justo cuando el “Modernismo” catalán acababa de ser redescubierto por los historiadores de la arquitectura, y por lo tanto, la elección de Barcelona como una de las ciudades fundamentales de la escenografía no es, sin duda alguna, accidental. Aunque Barcelona ocupa solo unos quince minutos de la película, las escenas ambientadas en la ciudad son memorables en su habilidad de capturar sus lugares más icónicos; a través de la arquitectura de Gaudí, se pone en primer plano la identidad fluida y de oposición a las reglas canónicas de la vida burguesa, temas estrechamente relacionados con el Art Nouveau y el Modernismo español inventados por las vanguardias catalanas en el campo visual y artístico a finales del siglo XIX.

Palabras clave: Art Nouveau, Michelangelo Antonioni, Cinema, Antoni Gaudí, Modernismo, La Pedrera, Arquitectura, Existencialismo, Barcelona

Abstract

Cinema and the City by the Avant-garde: Gaudi's Architecture and Antonioni's *The Passenger*

The Art Nouveau, well known in Catalonia as “Modernismo”, left its iconic imprint on a variety of buildings, crafts and media. This is one of the reasons why Barcelona shows the most strict relationship between the city and artistic cinema.

The year 2005 saw the fully restored release of Antonioni's existential masterpiece merging form and content in near perfect accord. *The Passenger* was produced thirty years before just at time in which the Catalan “Modernismo” was re-discovered by architectural historians and the choice of Barcelona as one of the cities for the *mise en scène* is not by chance.

The Passenger is the most interesting and complex of the films that adopt Gaudi's architecture and foregrounds issues of fluid identity and opposition to the restrictions of habitual bourgeois life, topics strictly associated with Art Nouveau.

Keywords: Art Nouveau, Michelangelo Antonioni, Cinema, Antoni Gaudí, Modernism, La Pedrera, Architecture, Existentialism, Barcelona

Películas y ambientes del Modernismo

Un grupo de películas dirigidas por directores españoles, estadounidenses e italianos – desde *Biotaxia* (1968), *The Passenger* (1975), *Costa Brava* (1995), *Gaudí Afternoon* (2001) hasta *The Spanish Apartment* (2002) y *Vicky, Christina, Barcelona* (2008) – evocan específicamente el Art Nouveau europeo y recurren a las arquitecturas de Gaudí y del “Modernisme” catalán como el elemento central de la *mise-en-scène*. Lo más destacable de estos largometrajes de autor ambientados en Barcelona no es solo la forma en que se sitúan las arquitecturas de la ciudad en sus mundos virtuales, hasta el punto de convertirlas en “coprotagonistas” de la representación fílmica, sino más bien la forma en que los eventos narrados son capaces de evocar temas estéticamente incorporados en las obras del arquitecto de Reus y, más en general, en la poética del Modernisme. A pesar de que el Art Nouveau se asocia a menudo con una ornamentación exuberante y superficial, los edificios de Gaudí no se limitan a desempeñar una función fílmica meramente decorativa, sino que son fundamentales para su sustrato simbólico, metafórico y alegórico, que permite desarrollar temas abstractos tales como el amor imposible, la crisis de la identidad, la confusión sexual, la irracionalidad, el enigma y la fantasía. Es precisamente el eclecticismo, y el catalán en particular, lo que merece atención por la ambición programática que un movimiento ideológicamente y filosóficamente tan débil supo afirmar, al menos en Cataluña y en España, a pesar de que tuvo que enfrentarse a la contradicción evidente constituida por la miscelánea estilística en que se inspiraba.

Por otro lado, la conexión existente entre el eclecticismo y el pensamiento anarquista es bien conocida, por ello no es difícil comprender las afinidades entre estas dos actitudes culturales, pues ambas fueron seducidas por la tentación de subvertir las reglas adquiridas, el primero con el propósito de recoger sus expresiones formales más exitosas independientemente del contexto de referencia histórica, para luego usarlas como memoria de tiempos y formas de vida, pero renegando sustancialmente su afiliación histórica exclusiva, el segundo con el intento de rechazar las nuevas reglas de la revolución industrial en nombre de la autonomía absoluta del juicio y de la autorregulación, fuera de cualquier implicación de responsabilidad

histórica¹. Y, por lo tanto, en el Modernismo el uso libre e inescrupuloso de los recursos estilísticos del pasado va acompañado del sentimiento de la necesidad de superar la misma inspiración historicista que constituye el cimiento de su investigación, desembocando en un eclecticismo dirigido a la afirmación de una arquitectura nacional, a través de la asimilación de lo que se había producido durante siglos en el suelo español, en una especie de orgullosa celebración póstuma de lo mejor de sí misma. Inevitablemente, por lo tanto, sus logros toman en gran parte un aspecto antológico y no aparecen muy convincentes para aquellos que se acerquen a ellos con la expectativa preconcebida de un nuevo lenguaje, porque tienen más bien la intención de ofrecerse a una dialéctica lingüística, en lugar de indicar una específica orientación resolutive de la problemática. En otras palabras, habiendo privado el estilo de cualquier referencia individual y reduciéndolo a forma pura evocadora, emergen con aun más evidencia sus características de novedad: un corte, este, que procede de acuerdo con un malentendido filosófico e historiográfico, pero que tiende a demostrar la validez y la autonomía de las formas más allá de sus respectivas referencias históricas, de acuerdo con un enfoque positivista. Es precisamente con la percepción de esta necesidad de superación que Gaudí intentó, a partir de los años '90 del siglo XIX, seguir su propio camino, esencialmente estructural, aunque sin abandonar por completo, tal como lo haría incluso de forma obsesivamente verística en la fachada de la Natividad de la Sagrada Familia, el lenguaje simbólico - naturalista. Además, la destrucción de su estudio y de sus modelos, llevada a cabo por parte de ciertos facinerosos durante la llamada "Semana trágica" (26 de julio-2 de agosto de 1909) fue más bien un acto de odio hacia la jerarquía eclesiástica, considerada culpable de no haber tomado partido alineándose con el pueblo, que un signo de rechazo hacia su arquitectura, la cual por el contrario, desde una perspectiva más abierta y consciente, debería haber parecido impregnada por ese mismo espíritu de libertad que animaba a los insurrectos². La película más famosa y, en algunos aspectos, la más interesante del grupo de películas contemporáneas mencionadas anteriormente es *The Passenger*, dirigida por Michelangelo Antonioni y basada en un guión escrito por los británicos Mark Peploe y Peter Wollen y por el propio director de Ferrara (Fig.1). Aunque la conspicua literatura crítica consagrada a *The*

¹ Alexandre Cirici i Pellicer, *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymà, 1943.

² Josep Francesc Ràfols, *Modernismo y modernistas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1949.

Passenger ha resaltado claramente el tema de la fluidez de la identidad, la relación entre los desasosiegos existenciales del protagonista con el *corpus* de la obra de Gaudí y, más en general, con el Art Nouveau, parece haber sido analizada menos³. Desde un punto de vista hermenéutico, la tendencia crítica nos lleva a mirar las obras del arquitecto de Reus no tanto a través de una lente puramente formal, sino desde una perspectiva altamente “metafórica”. El mismo Antonioni consideraba las torres de Gaudí perfectas para “revelar la [...] extrañeza de un encuentro entre un hombre que lleva el nombre de un muerto y una chica que no tiene nombre”. El director italiano expresa su mayor interés en la arquitectura y, sobre todo, en el uso de la misma como una eficaz herramienta semiótica. Por lo tanto, no ha de sorprender que Antonioni haya titulado su libro de reflexiones sobre el cine *Architettura della Visione*⁴. Mucho más allá del contexto urbano construido, lo que sigue siendo fundamental en su poética es la ambientación, que “constituye la sustancia misma de que se compone el rodaje”.

El contexto histórico y geopolítico en *The Passenger*

Aunque *The Passenger* fue distribuido en 1975, los eventos descritos en la película tuvieron lugar en 1973. El contexto geopolítico de ese período de mayor tensión en la Guerra Fría es de suma importancia. En el momento de su segundo mandato, Richard Nixon había conseguido normalizar las relaciones diplomáticas entre los Estados Unidos y la República Popular de China, poniendo fin a la guerra en Vietnam. Desde el punto de vista de la información, el caso "Watergate" llegó a ser de público dominio el 18 de junio de 1972, es decir cuando los periodistas Carl Bernstein y Bob Woodward publicaron en la portada del *Washington Post* el artículo “Five Held in Plot to Bug Democratic Offices Here”⁵. El papel del periodismo en cuanto “cuarto poder” capaz de condicionar las políticas gubernamentales de un país democrático ya había sido destacado por una famosa película de Orson Welles de

³ Roberto Pane, *Antoni Gaudí*, Bologna, Edizioni Comunità, 1982.

⁴ Carlo Di Carlo, Giorgio Tinazzi, Marga Cottino-Jones, *Michelangelo Antonioni. The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*.

⁵ El artículo refería que un grupo de militantes del Partido Republicano (the Great Old Party) habían sido arrestados por ingresar ilegítimamente en la sede del Democratic National Committee en el complejo de edificios de Watergate, en Washington.

1941, que denunciaba las distorsiones de un sistema de comunicación bajo la influencia de los grupos de presión, a menudo alineado con las posiciones gubernamentales.

En 1972 Michelangelo Antonioni había sido invitado por el gobierno chino para la realización de un documental titulado *Chung Kuo, China* en la provincia de Hunan en el apogeo de la Revolución Cultural deseada por Mao Tse Tung⁶ en 1966. Las ásperas críticas basadas en el prejuicio ideológico que, según el gobierno chino, habían prevalecido sobre la necesaria objetividad del documental, muy probablemente indujeron al director italiano a cuestionarse a sí mismo acerca del eterno dilema periodístico entre “hechos” y “opiniones”. Estas dos polaridades opuestas alrededor de las cuales gira la profesión periodística constituyen el sustrato intelectual de *Professione Reporter*, también conocido como *The Passenger*, que el director comenzaría a rodar en 1973, basándose en un guión escrito por los británicos Mark Peploe y Peter Wollen. Del sustrato visual y poético, igual de importante, de la película hablaremos a continuación. De hecho, a pesar de que no se aclaró explícitamente, la vicisitud de la última fase existencial del reportero angloamericano David Locke comenzó en Chad, un protectorado francés que se había independizado en 1960. No es inapropiado observar que a principios de los años Setenta la situación política en Chad presentaba, para el gobierno francés, una estrecha analogía con la de Vietnam del Norte, durante el período que precedió a la derrota de Dien Bien Phu (marzo de 1954) y, con los sucesos posteriores ocurridos en Argelia, cuya rebelión había sido magistralmente descrita por Gillo Pontecorvo en *La batalla de Argel* (1966). La prensa progresista francesa exigió enérgicamente la retirada de las tropas de los antiguos protectorados y, justo en 1973, año en que se desarrolla la historia de *The Passenger*, un adversario político del régimen dictatorial en Chad fue asesinado en París, provocando una incandescente controversia periodística.

⁶ La película documental fue realizada por Antonioni durante una estancia de cinco semanas en China, adonde viajó al ser invitado por el gobierno chino. A principios de los años Setenta no se disponía de ninguna información directa sobre China. Como dice la voz narradora al comienzo del documental: “No quisimos ofrecer más que una fotografía de China”. La película mostraba muchas caras de gente común e intentaba mostrar costumbres y gestos de los chinos, aparentemente bastante neutral desde un punto de vista político, pero algunas pistas muestran que Antonioni sintió la represión existente en China y cambió algunas de sus opiniones acerca del cine.

En el contexto de este escenario las secuencias iniciales de la película comienzan a describir la tentativa fracasada por parte de Locke de entrevistar a algunos guerrilleros “en un nuevo país africano”.

La película de Antonioni no es intencionalmente objetiva en su actitud hacia los eventos descritos. Los “good guys” en la película son los rebeldes alemanes y africanos que encontraron a Locke en Munich y, creyendo que se trataba de Robertson, le recompensan por el suministro de armas y le agradecen su compromiso personal a favor de la causa independentista. Los “villanos” en la película son el dictador-presidente y sus gamberros. La lista de “buenos chavales” incluye tanto a Robertson, a quien se describe en el guión como a un desertor del ejército británico en Kenia, como al líder de los rebeldes, cuya ejecución constituye una de las secuencias, en blanco y negro, de mayor impacto visual y emocional de la película. La película originalmente duraba una hora más de ahora; Antonioni tuvo que cortarla porque los productores y distribuidores querían una película que durara dos horas. El guión publicado contiene un diálogo que deja absolutamente en claro lo que solo podemos suponer de la película truncada. Una secuencia clave aparece en la discusión en torno de la mesa redonda televisada entre sus colegas sobre la vida, el trabajo y el desasosiego existencial de Locke. El “bad guy” corresponde al personaje de Martin Knight, el amigo y productor de la película. El “good guy” es en cambio el colega Harcourt. Al recordar a Locke, Knight exalta su “talento innato para la observación: observaba constantemente, poseía un concepto personal de justicia”. Esto se conciliaba con su “objetividad”, con su “control sobre la vida. Siempre ha estado impecablemente controlado”. Contestando a Knight, Harcourt – el portavoz de Antonioni en el guión – intervino diciendo: “Aunque a veces creo que [Locke] se haya acabado arrepintiéndose de ello. Una vez en Beirut, me dijo que se sentía furioso consigo mismo debido a su especial aptitud para la observación. Opinaba que la objetividad de un periodista a menudo era solo una cuestión de estilo, un sistema de convenciones. El público la aprecia, incluso cuando tiene poco que ver con la verdad”.

Los significados de la escenografía artística

En comparación con el guión original de Peplow, Antonioni trae las constantes de su poética. En primer lugar, el tema de la extrañeza psicológica, o de la alienación, por lo que, para algunos, la realidad física se presenta detrás de una placa de cristal, a través de la cual las figuras aparecen como sombras de formas. Como corolario, el tema de la credibilidad de los sentimientos, impregnado por la duda de que incluso el universo de las emociones pueda, después de todo, ser un engaño de la razón. Finalmente, el tema del espacio físico delimitado por barrotes, representado en la habitación en la que se cumple el destino de Locke. Para la representación fílmica de estos estados de ánimo psicológicos y de estas interacciones con la realidad de los hechos, el director de Ferrara sigue un enfoque conforme a lo que él mismo define como “Arquitecturas de la Visión”. Trátase de un enfoque basado en una relación intensa entre el espacio y el tiempo, como en las secuencias iniciales, ambientadas en un contexto natural impregnado de un asombroso sentido del espacio, inmerso en una atmósfera suspendida e indefinida que lo rodea y lo envuelve en un aura de misterio: una larga espera escalonada por signos hostiles fijados en inmovilidades indescifrables sobre el manto dorado del desierto y la magnífica densidad con la que Antonioni hace perceptibles, gracias al efecto producido por los ruidos de fondo, toda una amplia gama de situaciones visuales y emocionales mínimas, en donde los estados de ánimo y las cosas se van asociando y oponiéndose en composiciones alusivas y atmósferas algunas veces enrarecidas, otras excitadas. Y el final, que se sitúa entre las obras maestras de Antonioni: el plano secuencia de una plaza soleada, siete minutos – filmados en once días – tomado desde el interior de la habitación de David, en la que se atan y desatan las figuras de aquellos que por fin lo han alcanzado, en contrapunto con los gestos invisibles del protagonista, el sueño remoto del pueblo y el ansioso aguante de la chica. Sin embargo, también es apropiado pensar en muchos lugares centrales de gran prominencia, como las escenas de Barcelona, en las que las arquitecturas de Gaudí resumen la extravagancia del encuentro entre un hombre que lleva el nombre de un muerto y una chica sin nombre; y de corta duración, como al inicio, cuando los africanos, en vez de facilitar noticias a David, se aprovechan de los cigarrillos del el, o como en la ceremoniosa escena de la boda en el cementerio, así como en otros momentos llenos de

presagios luctuosos. Hasta el epílogo, con esos toques de guitarra sobre paredes blancas, el silencio súbitamente interrumpido por voces lejanas, las luces del ocaso: un plano magistral, tanto por pureza como por consternación, de una película que, haciendo coincidir la identidad personal con la concienciación de la realidad, incluso sociopolítica, continúa y madura el discurso llevado adelante en estos años por Antonioni, con su lenguaje muy personal, sobre las raíces de la neurosis contemporánea y la ambigüedad de la realidad.

Otro tema central de la película se refiere a la irracionalidad en torno a la cual se desarrolla la mayor parte del guión, y que induce a Locke a decidir cambiar su identidad personal. Tal como Locke aprenderá más tarde, el británico David Robertson – de quien asumirá la identidad – es un comerciante de armas que defiende la causa de los rebeldes, desprovisto de familiares, que se aloja en su propio hotel, en el que muere de repente. Asumir su identidad es, por lo tanto, una decisión tanto arriesgada como inexplicable. Locke intenta atribuir los motivos de su decisión invocando vagamente ciertos “problemas” de gestión de su relación con su esposa Rachel, sin proporcionar, sin embargo, ninguna información detallada a este respecto. Igual de racionalmente desmotivada aparece la decisión de la estudiante de arquitectura sin nombre, a quien Locke vislumbraría por primera vez en el barrio Bloomsbury de Londres y que en Barcelona compartiría su desesperado escape, al verse acorralado – debido a su nueva identidad – por la policía española, por su colega Martin Knight, por su esposa Rachel y por los sicarios enviados por el régimen dictatorial de Chad. Locke acepta su compañía a pesar de que “no acaba de entender qué tiene que compartir con un tío como él”. Es precisamente a este “dinamismo irracional” que se relacionan las arquitecturas realizadas por Gaudí y por los protagonistas del modernismo catalán⁷ (Fig.2).

A este dinamismo irracional se asocia, finalmente, el tema del reconocimiento visual de la belleza en un ámbito ecléctico abordado por Gaudí en las primeras etapas de su producción, en particular en el Palau Güell y en la casa Vicens. Cuando Locke y la mujer llegan a su destino final, ella mira por la ventana y él le pregunta qué es lo que ve. Entre otras cosas, ella menciona el polvo y comenta lo terrible que sería estar ciegos, lo que parece ser otro concepto invocado por detrás de los barrotes de la ventana. En este caso también, el Art Nouveau y la

⁷ Oriol Bohigas, *Arquitectura modernista*, Barcelona, 1968.

obra de Gaudí son conocidos por su abundante visualidad – su estética “exhibicionista” exteriormente suntuosa y exuberante, compuesta de formas cautivadoras, extravagantes, colores atrevidos y elaboradas decoraciones. Para lograr este esplendor, Gaudí, con la colaboración de Jujol, a menudo cubría las superficies de sus edificios con fragmentos de cerámica iridiscente – el llamado *trencadís* – que Henry-Russell Hitchcock llamó “aglomeración”⁸. Al igual del cine, el arte de Gaudí se compone a menudo de fragmentos de captura de luz, unidos en la fase de montaje. Antonioni se erige como otro esteta modernista, un director que pintó árboles y plantas de blanco durante el rodaje de *El desierto rojo* (1964), una obra cuya heroína vive en una casa antiséptica y moderna y está deprimida por culpa del mundo oscuro, sin alma e industrial que la rodea, precisamente el tipo de universo para el cual los edificios deslumbrantes de Gaudí sirvieron como correctivo.

Al final de *The Passenger* Locke le cuenta a su compañera una historia, cuyo tema es la visión, en sus últimos momentos de vida. Habla de un amigo ciego que recuperó la vista después de cuarenta años, desafortunadamente encontrando el mundo visualmente más pobre de lo que recordaba. Al encontrar suciedad y fealdad por todas partes, acabaría suicidándose. Mientras Locke termina, la cámara amplía la pared con una pintura de paisaje enmarcada, un recuerdo de la gloria potencial del mundo natural, aunque representado aquí en una forma banal y como un cliché. No cabe duda de que las creaciones de Gaudí (estratégicamente presentes en *The Passenger*) intentan de manera inequívoca agregar adornos al ambiente opaco y construido, haciéndolo más apetecible. Tal vez no salvaron al protagonista de la película, David Locke, otro hombre en su parábola, pero aún podrían redimirnos si estamos abiertos a su poder. Este proceso de percepción parece estar grabado en el famoso final de nueve minutos de *mobile shot* de la película. La cámara se mueve lentamente en la ventana con barrotes y, “milagrosamente”, la atraviesa (o la trasciende). De hecho, acabamos de notar que los barrotes de la ventana se van separando poquito a poco, permitiendo así a la cámara una vista sin obstáculos a medida que va atravesando el espacio entre el interior y el exterior (Fig. 3).

⁸ Henry-Russell Hitchcock, *Gaudí*, New York, The Museum of Modern Art, 1957.

Por lo tanto, se puede afirmar que *The Passenger* de Antonioni es la película más interesante y compleja de las que utilizan la arquitectura de Gaudí como *mise-en-scène*. Walter Benjamin vio París no simplemente como un lugar geográfico, sino como un emblema del Surrealismo, un movimiento que él prefería mucho al Art Nouveau. Como él mismo escribe, “en el centro de este mundo de cosas”, imaginado por los surrealistas, “se encuentra el más soñado de sus objetos, la misma ciudad de París”.

Como ha mostrado nuestra discusión, se podría caracterizar a Barcelona como un ícono del Art Nouveau. Su paisaje urbano fue y sigue estando impregnado del espíritu y de los rastros de ese movimiento en Cataluña – que no solo ha valorizado la belleza, sino que ha hablado de un límite permeable entre realidad y fantasía, estabilidad y flujo, arte y comercio, conformidad y resistencia, naturaleza y tecnología, vida y muerte, pureza y decadencia, racionalidad e inconsciente. Así pues, Barcelona se presenta como un set de filmación listo para cualquier artista abierto al imaginario de la ciudad⁹ (Fig. 4).

⁹ Frank P. Tomasulo, “The Architectonics of Alienation. Antonioni’s Edifice Complex”, en *Wide Angle*, vol. XV, n. 3, 1993, pp. 3-20.

Curriculum Vitae

Raffaella RUSSO SPENA
Università di Napoli Federico II

Raffaella Russo Spena (1983, Napoli - Italy)

In 2008 she obtained the title of Architect at the Università Federico II di Napoli, Faculty of Architecture, with a thesis entitled: "Lluís Domènech i Montaner, architetto della Renaixença catalana". Directed by prof. Benedetto Gravagnuolo, rating 110/100 cum laude.

In 2015 she is a Ph.D in Theory and History of Architecture, at the Polytechnic University of Catalonia - Etsab, with a thesis entitled: "L'architettura americana cerca una identità: 1932-1948". Directed by Prof. Josep Maria Rovira.

In March 2017 she obtained a post-doc fellowship at the Università Federico II di Napoli, Faculty of Architecture, entitled "Processi di conoscenza e progettazione di un sistema turistico integrato per la città flegrea", directed by Prof. Fabio Mangone.

From 2014 to the present she is adjunct professor at the Università degli Studi Suor Orsola Benincasa in Napoli, where she teaches the semester course: "Scienza e tecnologia dei materiali applicati ai beni culturali".