



través de las acciones que sus habitantes realizan en ellos(8).

Un día que Jelena, Isaki y yo estábamos de rodaje(10), Isaki comentaba con una cierta ironía la actitud de los cineastas hacia el lugar, concretamente hacia la ciudad, siempre falseando la realidad para encajarla en sus películas.

Contestamos que no. Que es exactamente lo contrario: los cineastas suelen revelar la belleza oculta de los paisajes humanos y, a través, de su mirada, pueden llegar a proponer nuevas maneras de ocuparlos.

Siempre he pensado que la arquitectura viene después.

A menudo, pues, el cineasta propone y, como resultado, el arquitecto puede acabar modificando, en función de la experiencia, sus proyectos posteriores. Esperad al final y veréis.

En este sentido el cine es una herramienta de proposición del espacio más potente que la propia arquitectura.

Las dos artes comparten otro rasgo característico: representan. Manipulan símbolos que, crédulos de nosotros, tendemos por omisión a confundir con la realidad. Es decir: la mente humana se siente más cómoda trabajando con la representación de la realidad que con la realidad.

Dos ejemplos de cada arte. Empecemos por la arquitectura.

El primer ejemplo son las viviendas. Se tiende a pensar, sobre todo en ambientes urbanos, en la vivienda como en una tipología que se ajusta a un modo de vivir que, en nuestra sociedad, tiene un punto ficticio. La tipología arquetípica trabaja sobre el modelo de una familia patriarcal: un matrimonio heterosexual que ha tenido 2,1 hijos, zona-de-día-zona-de-noche, la televisión (sólo una) reemplazando la chimenea, un comedor donde convertir las comidas en una ceremonia conjunta, un lavabo para los padres, otro para el resto. Estaría guay si la madre no trabajase, lo que impone una jerarquía de servidores y servidos que ha llegado a dar lo que para muchos arquitectos constituye el máximo índice de calidad de una vivienda: la doble circulación(11). Y etcétera.

Un enorme porcentaje de la gente que compra este tipo de piso sabe que no es lo que necesita. De hecho, más que habitarlo, lo colonizará, ajeno al hecho de que no ha comprado el espacio que necesita, sino lo que la convención dice que es una vivienda. Sus necesidades simbólicas pueden haber hipotecado su confort de por vida.

Sin poder profundizar en el tema, es muy probable que el problema principal de la vivienda hoy en día en este país sea esta lógica simbólica que la sigue contaminando, incluso cuando la medida actual ha convertido esta distribución en una parodia.

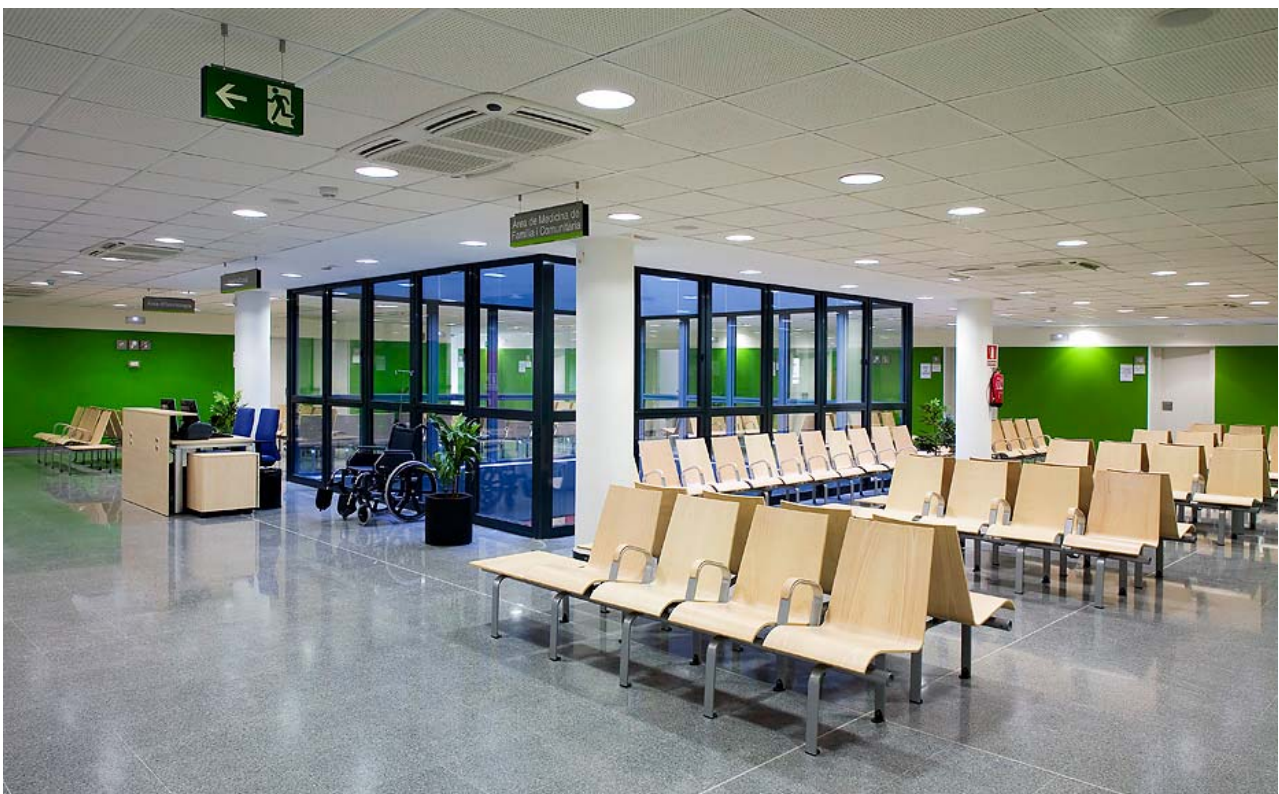


*Acumulación de viviendas todas ellas de la misma tipología en una ciudad cualquiera.*

El segundo ejemplo nos lo daría la escala de nuestros equipamientos públicos. Singularamente los centros de asistencia primaria y las escuelas, dos de las tipologías en que más dinero se está

gastando nuestro gobierno local. La escala de estos equipamientos es cada vez más doméstica. Los pasillos no llegan a los dos metros, las salas de espera se atomizan. Ha desaparecido una sala, o un espacio, que pueda dar la medida de todo el edificio. La normativa llega a prohibir expresamente las dobles alturas, ya no digamos las triples, y restringe las alturas de techo a menos de tres metros. La normativa llega a niveles de miseria tales como definir anchuras de pasillo diferentes en función de si se abre a ellos una puerta o dos enfrentadas: cuarenta centímetros de juego, si no recuerdo mal, que no se pueden aprovechar para nada. Si el arquitecto es inteligente y le dejan no tiene otro recurso que jugar con las luces estructurales, alargándolas tanto como sea posible y enfrentándolas a una gran superficie de vidrio y/o un porche: estirar el espacio ya que no puede crecer. Aalto lo sabía muy bien.

Pensar que esto se produce para otorgar una cierta sensación de intimidad a los usuarios una es falaz y, peor todavía, peligroso. Falaz porque la sensación de intimidad puede producirse jugando con el material, el mobiliario y la iluminación(12) manteniendo techos altos y espacios grandes que jueguen con la ciudad. Peligroso porque indica que no se confía en los arquitectos. Es decir: la escala de estos equipamientos públicos está jugando a representar un equipamiento privado y exclusivo, una especie de ilusión de vivienda reconvertida que vulgariza la idea de intimidad mientras ejerce el efecto perverso de negar al pueblo espacios de reunión que lo representen(13).



*Una sala de espera cualquiera de un CAP cualquiera. Foto: Nani Pujol.*

Si vamos al cine(14) descubriremos rápidamente dos herramientas de representación del espacio que han configurado buena parte de nuestra cosmogonía.

La primera de ellas es el montaje secuencial. El cine se proyecta convencionalmente mediante una película si es analógico y un disco duro si es digital pulsando idealmente un botón que inicia una grabación que tiene un principio y un final. Suele ser bastante excepcional que se grabe de este modo. Por tanto la ilusión de temporalidad la da el montaje, que suele producirse por orden cronológico y secuencial. No tendría por qué ser así si tenemos en cuenta que, a menudo, una historia se entiende mejor explicada a través de una serie de escenas que no tienen por qué haberse dado una después de la otra. Encontraremos ejemplos de todo, pero el cine clásico trabaja invariablemente de este modo(15). Ser consciente de ello ayuda a entender la lógica de muchos de nuestros comportamientos y aspiraciones. Incluso cómo se desarrollan determinadas ceremonias sociales, desde las bodas a los encuentros entre amigos.



*John Ford, The Searchers (1956): una película perfectamente circular con un montaje clásico.*

La segunda es el eje. Imaginad un diálogo cualquiera. Los dos protagonistas están frente a frente, mirándose, pero la cámara los enfoca alternativamente. La cámara suele estar dispuesta como si fuese un tercero, un voyeur que crea la ilusión de estar mirando a los participantes, de modo que uno de ellos aparecerá a la derecha de la pantalla mirando a la izquierda y viceversa. Lo que no tiene por qué ser así(16). Una escena podría estar filmada por dos cámaras enfrentadas, batiendo zonas diferentes del espacio. O podría filmarse sólo uno de los dos protagonistas. Uno de los recursos más transgresores que todavía hoy en día se pueden usar en el cine es el salto de eje(17): dos personas que dialogan entre ellas pero que, en pantalla, aparecen mirando en la misma dirección, por ejemplo.



*Michael Mann, Heat (1995), o cómo filmar un diálogo a la manera clásica.*

Este artificio que llamamos realidad es, pues, una construcción mental basada en estas y otras convenciones: juegos de representaciones y de símbolos que tenemos tan integrados como para no tener que pensar en ellos. ✦

La posibilidad de hacer que el visitante se dé cuenta de estos símbolos, el poner las cartas sobre la mesa, el cuestionarnos la convención hasta donde nuestra consciencia de la realidad nos ha permitido ha sido uno de los temas principales del pabellón. Es por eso que el montaje no te lo deja ver entero. Es por eso que muchas vistas están enfrentadas. Es por eso que las diversas instalaciones son permeables visual y sonoramente. Es por eso que el visitante deberá de jugar un papel activo y convertirse él mismo en montador.

Y es por eso que queríamos un cine. Y es por eso que lo queríamos colocar en una sala al lado de un edificio que lo representa, o de dos, uno que lo representa de modo literal(18) y uno que lo puede representar en tanto que jugar para exhibiciones que reúne un gran público donde eventualmente se proyectarán películas o escenografías de refuerzo en cualquier espectáculo dado(19). Queríamos enseñar el país desde nuestra óptica y desde la óptica de cineastas nacionales e internacionales que se han enamorado de él. Y el espacio se hubiese podido reciclar como sala de conferencias, encuentros de diversos grados de formalidad, etcétera. Pero no ha podido ser.

Queríamos brindar pequeños homenajes a la arquitectura. Marc Recha rodó, en 2003, *Las manos vacías*, una extraordinaria película que homenajea mil cosas diferentes, de Josep Pla a Hitchcock. En su día la vi con el corazón encogido: la acción transcurre en el mismo Port Vendres que Charles Rennie Mackintosh escogió en su exilio desesperado alcoholizado, una localidad casi universalmente considerada como fea(20) que, paradójicamente, fue retratada de un modo maravilloso en alguna de las mejores acuarelas del arquitecto.





*Port Vendres por Marc Recha, Las manos vacías (2003) y por Charles Rennie Mackintosh (circa 1924)*

Y, por último, nos queríamos encontrar con historias como la que Albert de Pineda y Manuel Brullet nos contaron en el vestíbulo del Hospital Transfronterizo de la Cerdanya. Cuando en 1999 Almodóvar huye de Madrid por primera vez escoge la ciudad de Barcelona como escenario para ambientar *Todo sobre mi madre*. El cineasta declarará entonces que el edificio más bonito de la ciudad es el Hospital del Mar, obra, también, de Manuel y Albert. Amigos comunes montarán, poco más tarde, una cena entre ellos dos y Almodóvar. En la cena el cineasta les comentará que ha escogido el Hospital del Mar por su olor. Es un hospital que huele diferente. Es un hospital que no huele a hospital(21).

El Hospital Transfronterizo de la Cerdanya no huele a hospital. En el mismo vestíbulo donde estábamos nos llegaba una agradable olor de café, resultado de haber colocado el bar adyacente al vestíbulo, sin separación física. Bar y vestíbulo son el mismo espacio, y lo son para evitar que el hospital huelga a hospital.





El hall del Hospital de la Cerdanya oliendo a café, por Isaki Lacuesta (2016)

Lo siguiente en que se fijaron los arquitectos es que las plantas estaban bonitas. Alguien había colocado, de modo no previsto, un grifo allí en medio de un lucernario para poderlas regar y cuidarlas mejor.

Y ellos encantados.

Con agradecimiento a Marc Longaron, que me ha dado claves para entender y profundizar en algunos de los conceptos en que estábamos trabajando.

- (1) Es decir, la ganadora del concurso.
- (2) Desde que Jelena calificó lo que estamos haciendo de proyecto de investigación no hemos sido capaces de leerlo de otro modo.
- (3) De hecho escogimos la Silla Biennale de Josep Ferrando (producida por Figueras) por esta razón precisa: las posibilidades de combinación casi ilimitadas que provee el propio diseño nos permitían configurar y reconfigurar el espacio a placer. Todavía no nos han llegado y esperamos no tener que correr a Ikea. (¿Hay Ikea en Venecia?)
- (4) Con el aula cayó un edificio que encontraréis fotografiado en el catálogo. O al revés. Lili.
- (5) Y este es el origen del Flexbrick en el Pabellón: puedes tener ladrillos flotando en el aire, dibujar figuras en el vacío y jugar con celosías caladas hasta el 90% si te da la gana. Después le hemos dado otro uso que mola mucho.
- (6) Lejos de Barcelona. Jamás miro la agenda y soy un desastre.
- (7) Pero los sofistas, hey.
- (8) Nada nuevo: los buenos escritores/cineastas lo hacen así de Dostoievski a Foster Wallace. Cuando no es el caso (Monzó, los realistas mágicos, Beckett, entre otros) esto connota el escrito de tal modo que éste constituye un género literario en sí mismo: ¿Dónde están los payasos que esperan a Godot?(9)
- (9) Koolhaas tiene la respuesta, y es obvia: en el Kunsthal.
- (10) No recuerdo el lugar, pero si lo escogemos al azar tendremos un 14,28% de posibilidades de acertar. Un 16,6 periódico si contamos el hecho que creo que no fue en Can Batlló.
- (11) La doble circulación es una tontería suprema en las circunstancias actuales, cuando si alguien te invita a casa es que te invita y no le suele importar si ves la cama o la puerta de un armario o la cocina. Tiene dos características que la hacen interesante, sin embargo: hace el espacio más grande y da acceso a determinados espacios por más de un lugar. E incluso esto lo vivimos diferente: antes los amos no entraban en las zonas de servicio, por lo que les daba completamente igual si el piso parecía más grande si lo podías circuitar: no lo hacían. Y tampoco

estaban demasiado obsesionados en entrar en los lugares por puertas diferentes, porque la jerarquía hace que el patriarca (en realidad el único que cuenta cuando proyectas así, porque es quien paga) tienda a ser de costumbres inamovibles.

(12) Véase sino la Biblioteca del Congreso en Washington o Sainte Geneviève en París. O Philip Exeter de Kahn. y me dejo ejemplos.

(13) Huelga decir que todos los ejemplos que hemos seleccionado luchan contra esto.

(14) Del cine hablo como lego. Pero las decenas de horas de conversación que hemos tenido que gastar al respecto mas la pasión por este arte hacen que me atreva a hablar de esto.

(15) Quentin Tarantino es un maestro pervirtiendo esta convención. Lo tendría que comprobar, pero creo que lo hace en todas sus películas. Desconcertó por primera vez al gran público en Pulp Fiction matando y resucitando a Vincent Vega (John Travolta) a media película, y lo llevó al límite en su film siguiente, Jackie Brown (su primer, sino único, guión adaptado, en este caso de una novela de Elmore Leonard, factor que siempre he considerado que lo liberó), donde filma la secuencia culminante de la película tantas veces como protagonistas tiene para irla repitiendo en bucle hasta que el espectador descubre el truco.

(16) Si entendemos cómo se filma es todavía más divertido. Hay dos maneras básicas, y la iluminación es lo que manda: se puede iluminar por escena o por campos. En el primer caso la toma podrá ser buena para los dos protagonistas. Un buen ejemplo sería el encuentro entre los personajes interpretados por Robert de Niro y Al Pacino en Heat (Michael Mann, 1995), la primera vez que coincidían en pantalla. El encuentro transcurre en un bar y se filma usando la mesa como eje. Mann trabajó con once cámaras, pero sólo usó dos y una tercera de refuerzo: una que enfoca cada personaje por encima de la espalda del otro, lo que permite ver cómo se sincronizan los movimientos de cabeza, y un plano general de refuerzo. Sólo se usaron dos tomas. La iluminación por campos se centra exclusivamente en uno de los protagonistas, dejando el otro como carácter de refuerzo que se limita a dar pie al primero. Cada toma sólo permite centrarse en un protagonista y el diálogo es, pues, una construcción ficticia a posteriori. Cuanto más bajo es el presupuesto más se tiende a usar la iluminación por campos (muchas series la usan), y algunos directores la prefieren por aquello del control: el montaje lo es todo.

(17) Martin Scorsese hizo, hace poco, un testamento donde legaba a su hija el salto de eje como principal enseñanza vital.

(18) Que ya no está.

(19) Que sí está y se llama Teatro Atlántida.

(20) También he estado. No me busquéis en lugares fáciles. Port Vendres, Mackintosh a parte, me gusta exactamente por la misma razón que Isa e Isaki han filmado La propera pell en esa zona específica del Pirineo.

(21) El tema los tocaba de cerca. Recuerdo que Manuel, amigo como era de Joan Brossa, nos definía en clase, inspirado por el poeta, un parque como un lugar que cambia con el olor.

