

ANA MELENDO CRUZ

Futurismo: realidad en el cine, utopía en la realidad

El *Manifiesto del Futurismo* fue publicado el 20 de febrero de 1909. Con él tiene sus comienzos uno de los movimientos de la vanguardia artística más importantes y más controvertidos del siglo XX. Aparece en la portada del diario parisino *Le Figaro* provocando, con su peculiar lenguaje, una nota de redacción del periódico, en la que se atribuían las ideas que se expresaban en el mismo, a Filippo Tommaso Marinetti. Este lenguaje, que sorprendió desde el principio, era un canto al movimiento, a la velocidad, a la simultaneidad y a las nuevas máquinas. El mismo supone, además, una revuelta del inconformismo antiburgués. Aunque su agresividad era una simple provocación, había importantes inquietudes de cambio en algunos de los futuristas, pertenecientes a diferentes movimientos ideológicos entre los que se hallaban la tradición anarquista y socialista. Es así como el Futurismo nacía con la intención de acabar con todo aquello que se aproximara a la tradición, en especial a la tradición política y artística. Los futuristas buscaban abolir el pasado mediante los nuevos medios tecnológicos y la aceleración. Proclamaban el triunfo de la ciudad industrial y, con ella, la victoria del progreso tecnológico sobre la naturaleza.

En la relación que en este artículo estableceremos entre el Futurismo, el cine y la realidad objetiva, haciendo hincapié especialmente en el cine de la modernidad italiano, hemos de comenzar por explicar que tal y como señala S. Villegas

los futuristas italianos, a causa fundamentalmente de su pragmatismo activista, no llegaron nunca a considerar el cine como la forma expresiva absoluta, como el arte que debía reemplazar a las otras artes (y al teatro en particular). Por ello, la creación cinematográfica futurista no se desarrolló más que en dos únicas direcciones: el cinepittura («cine-pintura») y la puesta en imágenes de la vida del artista-creador. En ambos casos, el cine renunciaba a sí mismo para ser el vehículo, el instrumento de otra cosa: la modernización de la pintura o la propaganda revolucionaria¹.

No obstante, este movimiento italiano ha supuesto una referencia constante en el mundo del cinematógrafo, donde, a su vez, algunos futuristas, como el arquitecto Antonio Sant'Elia, cuyos proyectos no tuvieron una aplicación práctica en la arquitectura, ni fueron llevados a la realidad, encuentran la plena realización de sus ideas en la pantalla cinematográfica en títulos como *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926).

En 1914 Sant'Elia se une al manifiesto futurista de 1909 con el suyo propio. En éste, el artista proclama que

¹ VILLEGAS (1997, 13-28). <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Art.Villegas.pdf> [consulta: 12/12/2009].

la formidable antítesis entre el mundo moderno y el antiguo está determinada por todo lo que antes no existía. Han entrado en nuestras vidas elementos que los hombres antiguos ni siquiera podían imaginar. Se han producido situaciones materiales y han aparecido actitudes del espíritu que repercuten con mil efectos distintos [...]. Percibimos que ya no somos los hombres de las catedrales, de los palacios y de los edificios públicos, sino de los grandes hoteles, de las estaciones de ferrocarril, de las carreteras inmensas, de los puertos colosales, de los mercados cubiertos, de las galerías luminosas, de las líneas rectas, de los saludables vaciados. Nosotros debemos inventar y volver a fabricar la ciudad futurista como una inmensa obra tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en cada una de sus partes, y la casa futurista será similar a una gigantesca máquina. Los ascensores no estarán escondidos como tenias en los huecos de escalera, sino que éstas, ya inútiles, serán eliminadas y los ascensores treparán por las fachadas como serpientes de hierro y cristal².

Estas ideas quedan plasmadas en el diseño de su gran proyecto: *La città nuova* (F1), En la ciudad de Sant'Elia se dan cita materiales como el cemento y el cristal, junto con las nuevas formas. Es una ciudad pensada para las grandes aglomeraciones de gente, funcional, ligera y práctica; una ciudad en movimiento, característica principal de la belleza y modernidad promulgadas por el artista italiano. Una belleza que encuentra su paradigma en el entorno industrial, en el mundo de la máquina, donde el movimiento, el vapor y la velocidad se constituyen en arterias de un *corpus* que cobra vida propia.

Fritz Lang, en *Metrópolis*, convierte la ciudad de Sant'Elia en un espacio autónomo, un ente dinámico con cerebro, manos y corazón³; y aunque visualmente la ciudad creada por el cineasta alemán se corresponde con los diseños de Sant'Elia, el mensaje que se desprende de la película es opuesto a las ideas futuristas del arquitecto italiano. La máquina en *Metrópolis* tiraniza al hombre y anula la voluntad.

No obstante, lo que resulta incuestionable es que la estructura de este monstruo que el cineasta alemán diseña, influye en la vida de los ciudadanos que pueblan este espacio; ambos artistas coinciden entonces en señalar que el ritmo de vida de la ciudad debe estar en consonancia con la arquitectura y el entorno de aquellos que la habitan.

Esta dualidad de ideas se da cita a partir de estos momentos en algunos de los filmes más importantes de la vanguardia europea. Así, tal y como anota M. Aldaz,

Ruttman en su cinta – *Berlín sinfonía de una gran ciudad* (1927) nos presenta el ritmo maquínico de los tiempos modernos que incorpora al ser humano como una pieza insignificante en un mecanismo que funciona autónomamente y en el que no hay lugar para la acción crítica o subversiva; mientras que Vertov – en *El hombre de la cámara* (1929) – apunta desde el centro mismo de la vanguardia soviética por la construcción del proyecto revolucionario situando la alianza del ser humano con la máquina como motor de transformación social⁴.

² SANT'ELIA (1914). En línea, <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin6/1elia.htm> [consulta: 09/11/2009].

³ El cerebro representa a la ciudad, las manos al hombre y el corazón a la máquina.

⁴ ALDAZ (2007, 65-72). En línea, <http://www.youkali.net/youkali4a4MaiteAldaz.pdf> [consulta 01/12/2009].

Es indudable, entonces, que desde comienzos del siglo pasado la ciudad y la máquina son símbolos de modernidad. La ciudad industrial, como vemos, ha generado un nuevo ritmo alrededor del cual se mueve el mundo; un mundo en el que los seres humanos hemos sido integrados, tal y como profetizaban los futuristas. El cine posterior a las vanguardias no permanece ajeno a esta idea. Los cineastas adscritos ya a la modernidad sostienen que pensar el cine en relación a lo urbano no es simplemente ofrecer las ciudades en tanto que imágenes reconocibles o referenciales, y se interesan por los espacios que habitan unos personajes en crisis en los que la disposición tecnológica del mundo no redunde en una mayor libertad. El cine de la modernidad, como veremos, piensa la ciudad como una disposición, a la vez, del sujeto y de su espacio; pero se trata de una imagen frágil, cambiante; una imagen, no obstante, en la que podría encarnarse la real.

Futurismo y modernidad cinematográfica: el caso de Antonioni

N. Bou explica cómo

en el breve paréntesis de seis años que va desde 1958 a 1963, la culminación – y en consecuencia también el principio del declive – del clasicismo norteamericano se corresponde, con el nacimiento y consolidación en Europa de un cine “moderno”, reflexivo, liberado de la rígida estructura de producción y, en consecuencia, más flexible respecto a las categorías estéticas que vertebran los filmes. Un nudo creativo en el cual destaca de entrada la irrupción de la “Nouvelle Vague” francesa, constituida por una generación de críticos surgidos de Cahiers du cinéma: Godard, Rohmer y Truffaut, entre otros [...]. Mientras tanto, en Italia, autores como Fellini o Antonioni dan obras claves en su carrera como son, respectivamente *La dolce vita* (1958), *Otto e mezzo* (1963) y la trilogía “de la incomunicación” formada por *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962)⁵.

Nos interesa especialmente el cine de este último autor por la vinculación y la continuidad que su filmografía demuestra con respecto al futurismo. Y es que, aunque en el futurismo encontramos planteamientos generales en cuanto a problemas estéticos, y es eso precisamente lo que lo hace universal, no hemos de perder de vista que, además, forma parte de un sistema social y político muy localizado que lo conecta con la realidad de la Italia de la época; una realidad, la de este primer tercio de siglo, que se continúa en muchos aspectos en épocas y etapas posteriores en este país. Así, podemos observar cómo, a partir de los años cincuenta, comienza en Italia un proceso de industrialización que irá modificando sustancialmente el paisaje y la economía italianas, especialmente en el norte; y en este universo, donde la máquina es protagonista absoluta, el futurismo vuelve a resonar con fuerza política, social, cultural y estéticamente.

El interés de Michelangelo Antonioni por el maquinismo y la industria aparece ya desde sus comienzos como cineasta. En uno de sus primeros cortometrajes, *Sette canne un vestito* (1949), se

⁵ BOU (2001) En línea, http://www.iaa.upf.es/formats/formats2/bou_e.htm [consulta 19/12/2009].

narra visualmente el proceso de conversión de la caña en seda industrial. Las imágenes muestran los entresijos que la configuran, tubos de acero y gases emergiendo de los mismos; todo ello da cuenta de un universo en blanco y negro, tal y como fuera característico de las primeras fábricas italianas del siglo XIX (F2), recién comenzada la industrialización, donde según Antonioni, «el color no existía. Hoy, en cambio, casi todo está coloreado. La tubería que va del sótano al duodécimo piso es verde porque lleva vapor. La que lleva electricidad es roja, y la del agua es violeta»⁶.

Por eso, algunos años después, el maestro de Ferrara devuelve al espectador la mirada de una realidad modificada⁷ a través de los colores que, arbitrariamente, y siguiendo únicamente los deseos del cineasta ferrarés, salpican de rojo, verde, azul y amarillo un universo esplendoroso y enfermo a la vez, en *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964). En dicha película, aquellos tubos blancos y negros se tiñen de colores relucientes que embellecen el universo hermético y opresivo en el que se mueven los personajes que pueblan éste (F3); sobre todo la protagonista, Giuliana.

Tanta es la belleza que algunos artistas descubren en estos paisajes industriales, que unos años más tarde de que Antonioni la describiera en este film, dos arquitectos, Richard Rodgers y Renzo Piano, retoman la estética de las fábricas para construir en París el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou (1972-77)⁸ (F4). El proyecto consiste precisamente en dejar a la vista las entrañas de aquellas fábricas que evolucionan desde el blanco y negro hasta constituir un arco iris de colores, creando un mastodonte transparente de cinco pisos de cristal y vigas metálicas con todas las vísceras (escaleras mecánicas, tuberías y conductos de climatización) a la vista y pintadas de vivos colores: verde para el agua, azul para el aire, amarillo para la electricidad, rojo para los ascensores, gris para los pasajes, blanco para la estructura; con la única intención, declara Renzo Piano, de «haber querido destruir la imagen de un centro cultural que intimida. Es el sueño de una relación extraordinariamente libre entre el arte y la gente, donde al mismo tiempo se respira la ciudad».

Y es que la ciudad moderna también se respira y se escucha. Por eso, en *El desierto rojo*, el espectador, además de percibir visual y enunciativamente las consecuencias medioambientales que la industria provoca, casi se diría que puede olerlas mediante esa mirada fascinada de la cámara por un universo bello y atroz al mismo tiempo.

El film comienza con la imagen desenfocada de las copas de unos árboles, recortándose sobre un cielo cuyo color azul ha sido modificado hasta convertirse en rosa-rojizo. Una panorámica

⁶ ANTONIONI (2002, 212s.).

⁷ Antonioni comenta al respecto: «Es falso afirmar que los colores que utilizo no son de la realidad. Son reales: el rojo que utilizo es rojo, el verde es verde, el azul, azul y el amarillo es amarillo. Se trata de combinarlos de una forma diferente de aquella en la que los encuentro, pero son siempre colores reales». En *ibíd.* 212.

⁸ Retornaremos al Centro Pompidou más adelante para referirnos a la influencia del futurismo en nuestra realidad objetiva.

recorriendo dicho espacio da paso a otro plano que la ya citada mirada enunciativa emparenta al anterior; de manera que ahora aparecen a la vista del espectador las copas, pero esta vez la de las fábricas que han modificado sustancialmente el paisaje de Rávena. Los bosques que marcaban los límites entre lo rural y lo urbano han sido sustituidos – así lo explicita el film – por estos otros de hierro que, en lugar de desprender oxígeno, saturan la atmósfera de elementos tóxicos visibles a través de los gases y vapores que emanan de estas estructuras metálicas. La música electrónica de Vittorio Gelmetti y la voz asinfónica de Cecilia Fusco acompañan a la cámara en su recorrido por este ambiente fabril de contornos desdibujados sobre el que aparece impreso el título del film, *Il deserto rosso* (F5). Es así como la ciudad utópica proyectada por Sant’Elia y los futuristas encarna en esta obra del maestro ferrarés como lugar privilegiado de la modernidad. La arquitectura industrial responde aquí, no sólo a un desarrollo de la evolución estética en la arquitectura hacia una adaptación puramente estilística, sino a una visión espiritual del mundo moderno y de las nuevas fuerzas que en él se desencadenan.

Señalábamos con anterioridad, cómo la ciudad industrial no sólo se ve y se respira, sino que también se deja oír. Por eso, la música extradiegética deja paso, en el comienzo de esta historia, al sonido rítmico de la caldera de una fábrica. La llamada que surge de su interior amplía la paleta de colores utilizados hasta el momento en el film. Una sinfonía de colores queda impresa en la pantalla. El cineasta pinta así con la cámara una atmósfera rítmica donde cada color comienza a tener su propio contenido semántico; este contenido semántico de las formas cambia según el color al que se vinculan; pero sólo se hace significativo en la conciencia de quien la recibe, al igual que una comunicación no será tal hasta que no sea recibida. De manera que el espectador está jugando un papel fundamental en el film convirtiéndose así en actante del mismo. Eisenstein comenta, a propósito de la repercusión del color en el espectador, lo siguiente:

Al igual que el crujido debe dissociarse de la bota que cruje para convertirse en un elemento expresivo, también la noción de rojo-anaranjado debe separarse del colorido de la mandarina, para que el color pueda integrarse en un sistema de medios expresivos utilizados conscientemente. Mientras no aprendamos a considerar que tres naranjas colocadas sobre el césped son algo más que tres objetos dispuestos sobre la hierba, como tres manchas anaranjadas sobre un fondo verde, inútil plantear la más simple composición de los colores⁹.

Antonioni otorga al color en *El desierto rojo* una función dramática, en el sentido ya apuntado por Eisenstein. Es decir, es

un elemento activo, intrínseco al color, que traduce la voluntad consciente de quien lo emplea, a diferencia del status quo amorfo de un dato coloreado que proporciona la naturaleza. En suma, una disposición de la expresión cromática diferente del elemento coloreado que existe en la realidad, en la naturaleza y en los fenómenos, de manera que por un acto de voluntad creadora, a

⁹ EISENSTEIN (1988, 151).

partir de este existente, creará un inexistente; a partir de esta cosa en equilibrio indiferente, una cosa destinada a servir a la expresión del pensamiento y del sentimiento del artista¹⁰.

El propio Antonioni señala que «el color impulsa a inventar, pero es más que un desafío. Hoy día, hay razones prácticas para trabajar con él. La realidad misma está cada vez más coloreada»¹¹. Entonces la cámara antonioniana continúa mostrando sin reservas la belleza procedente de este mundo dominado por la máquina; belleza por la que el cineasta ferrarés se siente cautivado, ya que declara al respecto: «Las fábricas son muy bellas. Y eso es cierto hasta tal punto que en muchos concursos de arquitectura los primeros premios se dan a menudo a las fábricas, probablemente porque son ambientes que ofrecen a la imaginación la posibilidad de desencapricharse»¹². Es así como a través de una panorámica descendente, el espectador descubre el origen de las llamaradas conquistadoras de la bóveda celeste, una altísima chimenea de una de las fábricas que configuran este paisaje industrial. Son muchas las formas en las que encarnan estos nuevos edificios y la cámara se detiene en mostrarlas todas, describiendo algunas de ellas; como ésas que, bajo la forma de un volcán, expulsan sus gases por el gigantesco cráter que las coronan.

Después de una larga secuencia de planos en los que el común denominador es el campo vacío, aparece uno en cuyos elementos de puesta en escena se incluyen, además, figuras humanas (F6). Minúsculas y alienadas, así parece, por la presencia de esos volcanes artificiales, caminan entre las líneas horizontales y verticales de hierro y cemento que configuran el encuadre. Estas imágenes recuerdan a aquel leve picado planteado ya por Boccioni en su lienzo de 1909, *Fábricas en Porta Romana* (F7), una mezcla de paisaje rural y campestre donde las figuras humanas, reducidas a un tamaño casi imperceptible, caminan llamadas o atraídas hacia el lugar donde se encuentran unas fábricas de las que salen gases y humos. Un extraño misterio brota de las entrañas de estas obras de ingeniería, de apenas un siglo y medio, realizadas por el hombre, y la cámara antonioniana se detiene en mostrarlo. El recorrido de ésta no se centra sólo en la belleza, sino que se detiene también en describir las consecuencias de la industrialización. Los desechos contaminantes; la fascinación y la atrocidad se contraponen así como elemento de un mismo fenómeno que forma parte de la vida de los habitantes de estas ciudades y, desde luego, de los personajes que pueblan el film del maestro ferrarés.

Sin embargo, los miedos y las angustias de la protagonista de *El desierto rojo* – que son muchos, puesto que se trata de una neurótica – no están provocados por la presencia de la fábrica. Es decir, las máquinas, los sonidos, los ritmos, los olores de la fábrica no funcionan en el film como elementos metafóricos negativos emparentados a la patología que sufre Giuliana; éstos habitan en

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ ANTONIONI (2002, 212).

¹² *Ibid.* 260.

ella con anterioridad, al margen de los lugares que visita y que la rodean. De manera que el interés del film por los mismos viene dado única y exclusivamente por su valor como integrantes, como partes indisolubles del hombre y de una sociedad que se comienza a gestar a finales del siglo XIX, en consonancia con lo que ya habían expuesto los futuristas.

Es decir, en el film antonioniano, la máquina no es culpable de las tensiones internas del ser. La cámara la muestra como un protagonista más del relato. Antonioni se desprende así de esa idea planteada ya por los cineastas de principios de siglo, donde la máquina resulta ser una tirana con el hombre, y que se continúa en cineastas como Roberto Rossellini en títulos como *Europa 51* (1951). Rossellini sigue planteando una visión más humana con respecto a este tema que el cineasta ferrarés, puesto que en *Europa 51* la fábrica es mostrada en función de las consecuencias que ésta provoca en los individuos.

Los paisajes industriales de Rossellini son mostrados a través de la mirada subjetiva de la protagonista. No hay enunciación en esas miradas, porque lo que el film plantea son los efectos que estos nuevos actantes producen en los individuos. Las largas panorámicas de la película antonionianas son sustituidas aquí por cortes de montaje acelerado; planos que se alternan a un ritmo vertiginoso, mostrando el rostro de Irene, la protagonista, y la máquina en funcionamiento. La sucesión de imágenes futuristas manifiesta en el rostro de ella los estragos que este mundo industrial es capaz de causar en el ser humano (F8). La protagonista se refiere a ello en una secuencia posterior de esta forma:

IRENE: Tenía que ver, experimentar ese trabajo. Yo estoy aterrada, créame, lo he comprendido. Es una condena, una condena horrible.

Hemos de entender entonces que Antonioni, en sintonía con las ideas futuristas, muestra su fascinación por ese paisaje industrial dinámico y expresivo en el que, ante todo, a pesar de su practicidad y su utilidad, en la alternancia de líneas oblicuas, rectas y elípticas que configuran el mismo, el arte puede tener cabida.

Del cine a la realidad objetiva

Los postulados futuristas, un siglo después de su aparición, siguen siendo válidos. Tal vez la sociedad del momento sea más futurista que nunca. La velocidad, la tecnología, las máquinas se inmiscuyen en nuestro sistema nervioso. Cada vez son más las muestras de arquitectura futurista que salpican nuestras ciudades respondiendo a las necesidades que nuestra ajetreada vida demanda. No obstante, aún después de haber transcurrido cien años, el futurismo sigue encontrando un sitio privilegiado en el cine y no tanto en nuestra realidad objetiva.

Para explicar esta cuestión creemos conveniente interesarnos por el ámbito político en el que nace, crece y se desarrolla el futurismo en Italia. Antes de la I Guerra Mundial, los futuristas toman partido por los trabajadores ante la nobleza y la burguesía. Pero después todo cambia; el estallido de la guerra supone un momento de exaltación para el nacionalismo en Italia; y el futurismo, que nace vinculado al anarquismo y al socialismo, con una marcada actitud de cambio, y que se convierte en abanderado de la modernidad, acaba, de la mano del propio Marinetti, junto con Mario Carli, Emilio Settimelli y Giuseppe Bottai, desembocando en el fascismo. Esa misma exaltación nacionalista lleva a Marinetti, Sant'Elia, Boccioni y Russolo a incorporarse como voluntarios en el frente.

En 1919, los futuristas aceptan la invitación de Mussolini y se integran en los *fasci di combattimento*, participando en la *Marcia su Roma* que lleva a Mussolini al poder, perdiéndose así todo vestigio de modernidad. Pero el mismo afán por reglarlo todo (que les hace aliarse con el régimen fascista en esa idea de Marinetti de *marciare, non marcire*, es decir, avanzar, no pudrirse, imponiendo unas normas que sólo parecían encontrar cobertura en la dictadura), acaba pasándoles factura cuando la censura afecta a todas las manifestaciones de la vida artística y cultural del país. El poder fascista elabora su propia estética bebiendo del pasado e incorporando los elementos neoclásicos e imperialistas que anteriormente habían sido denostados por los futuristas.

Así pues, los futuristas encuentran, como acabamos de explicar, un aliado en el dictador, para poder incorporar sus postulados a la realidad de las nuevas ciudades y sus habitantes. No debemos olvidar que estos artistas defienden la individualidad frente a la colectividad y esta idea, de entrada, está reñida con la democracia.

Tal y como plantean Juan F. Ojeda y A. Villa,

la ciudad – como toda realidad compleja – presenta un alto grado de dificultad para ser abordada y gestionada desde métodos sectoriales y simplistas, ya que, por una parte, aglutina un alto número de aspectos que están entrelazados y cuyo conjunto suele superar el sumatorio de cada elemento, generando contradicciones a veces muy llamativas; y, por otra parte, los procesos decisorios, la rapidez de los cambios y la significación paisajística de las transformaciones urbanas generan un sentimiento de insatisfacción y estrés en vecinos y planificadores, que suele conducir a la desidia y el permanente descontento de habitar un territorio dominado por la incertidumbre de estar en permanente tránsito¹³.

Pero es que esos son los inconvenientes o tal vez ventajas, desde el punto de vista de los futuristas, que plantea un ente vivo como la ciudad. Y es que, como muy bien siguen anotando Ojeda –Villa,

¹³ OJEDA – VILLA (2009, 285).

se entiende por ciudad viva aquella que asume los caracteres distintivos de la vida: dinamismo, funcionalidad, adaptabilidad, complejidad y resiliencia. Unos caracteres, por otra parte, que tienen mucho que ver con las inquietudes y motivaciones que justificaron su nacimiento y que comparte con los conceptos de cultura y frontera. Mantenerse viva es obligación de toda ciudad y para conseguirlo, como todo ser vivo, la ciudad necesita que sus planificaciones, reordenaciones y actuaciones puntuales se orienten hacia un continuo y equilibrado proceso de remozamiento, que sepa controlar su progresivo deterioro y también la calidad de sus cambios. Será la adopción de su compás o ritmo propio y equilibrado para cada lugar y momento, lo que permitirá a cualquier ciudad una gradación vital armónica y aplicable a sus distintas escalas (ciudad, barrios o edificios). Ello dará como resultado escenarios viejos, rejuvenecidos o nuevos pero dignos (ni musealizados, ni horteras, ni excesivamente decadentes o deteriorados, ni demasiado limpios ni completamente sucios). Hay que considerar que – siguiendo con la metáfora orgánica y vital – la ciudad es un organismo acumulador, un totalizador histórico y un catalizador de sentidos, que – mostrando sus colores, sus texturas, sus olores, sus sabores y sus gustos – debe aprender a envejecer con dignidad¹⁴.

Pero ¿quién decide cual debe ser el equilibrio correcto y armónico que debe regir en toda ciudad? ¿Bajo el gusto de quién se generan esos escenarios que no deben ser “ni horteras, ni demasiado decadentes”? Recordemos que – retomando un ejemplo anteriormente citado – al Pompidou, en su inauguración, se le trata de “depósito de arte”, “fábrica de gas”, refinería” (la preferida por los taxistas parisinos), “trastero cultural”, “verruga vanguardista”, etc., y que hoy está aceptado incondicionalmente por el mundo entero.

Lo mismo podríamos decir de multitud de proyectos que son puestos en tela de juicio y rechazados por la colectividad porque amenazan la identidad de las distintas ciudades para las que son diseñados. Y es que, si bien es cierto que el futurismo aparece integrado en el imaginario colectivo a través fundamentalmente de las imágenes cinematográficas, donde obtienen el beneplácito de todos, no sucede lo mismo en la realidad objetiva. Y ello porque en el cine hay un dictador – encarnado en la figura de cineastas como Lang, Ruttmann, Vertov, Rossellini o Antonioni – que asume el riesgo de presentar al espectador aquellos proyectos, que partiendo de la individualidad casi nunca son bien acogidos por la colectividad. Estos dictadores cinematográficos siguen en la línea promulgada por algunos de los futuristas como Enrico Prampolini, quien afirma que

la importancia que adquiere la arquitectura en la vida del espíritu de un pueblo, por lo tanto, es enorme, dado que no sólo tiene que ver con los problemas técnicos de la construcción o la expresión estilística de ésta, sino que también engloba los problemas inmanentes del dinamismo de la vida cotidiana en relación con los problemas trascendentes de la realidad formal-arquitectónica, contemplando y ensalzando las necesidades étnicas y las razones éticas de cada pueblo en el tiempo y en el espacio [...]. Los futuristas, mágicos e intuitivos, profetas de todo movimiento universal del espíritu, creadores y constructores de la nueva sensibilidad artística, hemos procreado esta tendencia espiritual hacia la arquitectura dirigiendo nuestro activismo estético a la concepción de la unidad cósmica cuyo exponente plástico es la arquitectura. La tendencia arquitectónica que más éxito tiene en los diferentes países europeos refleja ese estado de ánimo social que representa un poco la aspiración íntima de todos los grupos artístico-

¹⁴ *Ibid.* 289s.

literarios de vanguardia europeos (que no italianos) hacia una concepción democrática y comunista, que afirma la colectividad frente a la individualidad, lo estándar frente a lo individual. Esta especulación teórica del principio colectivista aplicado a la estética, al arte y a la arquitectura lleva necesariamente al artista creador, al arquitecto, a renunciar a sus facultades creadoras e individuales y a su peculiar expresividad estilística para obedecer a una voluntad única y uniformadora, ajena a su mundo espiritual. ¿Por qué negar a priori los movimientos del espíritu y el gesto imperioso de la fantasía creadora y encadenarlos en el desequilibrio estético del estilo de las relaciones? [...]. Lo mismo en la arquitectura como en el arte nosotros defendemos la unidad frente a la colectividad, la forma completa frente al fragmento. Esta identificación del yo subjetivo con el yo objetivo, del espíritu con la forma, sigue siendo uno de los principios inalienables en los que se basa la obra de la creación humana en sus correspondientes manifestaciones¹⁵.

Las ideas de Enrico Prampolini, son reconocidas de nuevo en el mundo del celuloide en uno de los largometrajes paradigmáticos del cine clásico americano; nos referimos a *El manantial* (*The Fountainhead*, K. Vidor, 1949), donde Roack, el joven arquitecto protagonista del film, acusado de dinamitar unos edificios diseñados por él y modificados sin su autorización, se defiende ante el tribunal proclamando la individualidad creativa frente a la colectividad con las siguientes palabras:

ROACK: Hace miles de años el hombre descubrió como hacer fuego. Probablemente le condenaron a la hoguera. Había enseñado a sus compañeros a hacer fuego, pero les dejó un regalo con el que no soñaban, y alejó la oscuridad del mundo. A lo largo de los siglos, ha habido hombres que han recorrido nuevos caminos, armados sólo con su clarividencia. Los grandes creadores, pensadores, artistas, científicos, inventores, se enfrentaron a la gente de su época. Cada nuevo pensamiento encontraba oposición; cada nuevo invento era denostado. Pero los hombres con clarividencia siguieron adelante. Lucharon, sufrieron y pagaron por ello, pero ganaron. A ningún creador le movía el deseo de satisfacer a sus semejantes. Sus semejantes rechazaban el regalo que les ofrecían. Su verdad era su único móvil, su trabajo era su único objetivo. Su trabajo, no aquellos que lo utilizaron. Sus creaciones, no los beneficios que otros extrajeron de ellas. Las creaciones que dieron forma a su verdad. Él enarbolaba su verdad contra todo y contra todos. Siguió adelante tanto si recibía aprobación o rechazo. Con su integridad como única bandera. No servía a nadie ni a nada. Vivía para sí mismo, y sólo al vivir para sí mismo pudo conseguir las cosas que son la gloria de la humanidad. Tal es la naturaleza de los logros. El hombre no puede sobrevivir sin su mente. Llega al mundo desarmado, su cerebro es su única arma. Pero la mente es un atributo del individuo. No existe tal cosa como un cerebro colectivo. El hombre que piensa debe pensar y actuar por su cuenta. La mente que razona no puede actuar bajo presión. No puede estar subordinada a las necesidades, oposiciones o deseos de los demás. No puede ser objeto de sacrificio. El creador se basa en su propio criterio [...]. Es un antiguo conflicto que tiene otro nombre: el individuo contra la colectividad [...] Yo soy arquitecto, sé lo que nos espera con esos principios. Nos aproximamos a un mundo en el que no puede permitirme vivir. Mis ideas son mías [...].

La defensa que Roack hace sobre su obra y su inocencia, como vemos, es absolutamente individualista; no podía ser de otra forma tratándose de un héroe clásico (así, por los menos, es mostrado en este film). Sin embargo, el público, cuando observa y escucha a Roack en la pantalla,

¹⁵ PRAMPOLINI (1928) En línea, <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin6/7pramp.htm> [consulta: 05/01/2010].

no sólo está de acuerdo con sus alegatos, sino que se identifica y quiere ser como él: esta es la misión de la figura del héroe en el cine clásico de Hollywood. Por supuesto, dentro de la diégesis, Roack lucha contra esa colectividad que cree que la individualidad del genio creador atenta contra la identidad de los pueblos y contra el imaginario colectivo, aunque, finalmente, el héroe triunfe. No obstante, ese mismo público que en el cine se identifica con el héroe, no está dispuesto a que en la realidad objetiva se pongan en peligro sus derechos como colectividad, aunque eso signifique obviar esa voluntad del genio creador que defiende Roack y que es uno de los objetivos fundamentales de los futuristas. Si eso fuera así, el público tendría que acatar los deseos de un dictador que dispusiera cómo deben ser los espacios y el entorno que dicho público habita.

Así, en la realidad objetiva se aboga por la ciudad inteligente, por una inteligencia compartida que según Ojeda –Villa

podría definirse como la capacidad del colectivo para mejorar o empeorar los resultados individuales. La ciudad puede ser considerada como el resultado secular de la inteligencia compartida de generaciones de ciudadanos [...]. En definitiva, la valoración de la calidad y calidez del entorno en que se vive y se quiere vivir debía ser uno de los objetivos de aplicación de la inteligencia compartida, en función de cuyos resultados podría hablarse de ciudad inteligente o ciudad torpe¹⁶.

Cada vez más, se pretende que esta inteligencia compartida de la ciudadanía siga ejercitándose, aunque a veces su intervención resulte complicada. Sin embargo, la opinión de los ciudadanos no cae en saco roto a nivel político, y cuanto menos, la polémica se plantea en muchos de estos casos donde la colectividad opina que con determinadas obras o actuaciones se atenta contra la identidad de un pueblo. Es por ello que movimientos tan rupturistas como el futurismo, ya desde sus mismas bases teóricas, supongan un revulsivo en la sociedad y sólo puedan constituirse como una realidad fílmica en el imaginario de la colectividad.

Ana Melendo Cruz

Universidad de Córdoba

Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música

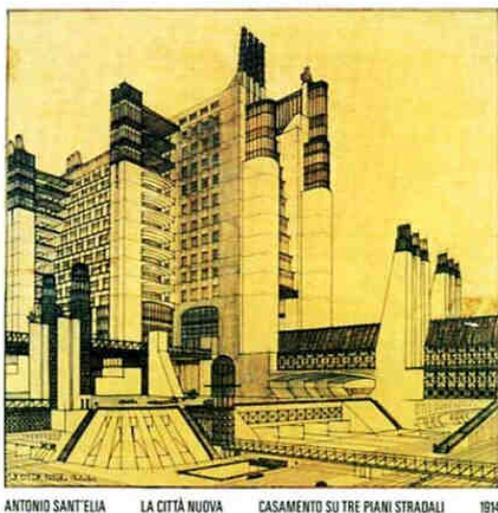
Plaza del Cardenal Salazar, s/n

E – 14071 Córdoba

aa1mecra@uco.es.

¹⁶ OJEDA – VILLA (2009, 285s.).

Imágenes



F1. *La Città Nuova*, Sant'Elia, 1914



F2. *Sette canne un vestito*, Antonioni, 1949



F3. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964



F4. *Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou*, R. Piano y R. Rogers, 1972-77



F5. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964



F6. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964



F7. *Fábricas in Porta Romana*, Boccioni, 1909



F8. *Europa 51*. Rossellini, 1951

Bibliografía

- Aldaz, M. (2007) Sujetos, masas y máquinas en el cine de las vanguardias históricas. En *Youkali*. 4. 65-72. En <http://www.youkali.net/youkali4a4MaiteAldaz.pdf> [consulta 01/12/2009].
- Antonioni, M. (2002) *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona. Paidós.
- Bertetto, P. (ed.) (1983) *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*. Venezia. Marsilio.
- Bertetto, P., Celant, G. (a cura di) (1986) *VeloCittà. Futurismo e Cinema*. Milano. Bompiani.
- Bertetto, P., Toffetti, S. (1996) *Cinema d'avanguardia in Europa (dalle origini al 1945)*. Milano. Il Castoro.
- Bou, N. (2001) El tránsito entre el clasicismo y la modernidad. En *Formats*. 2. http://www.iaa.upf.es/formats/formats2/bou_e.htm [consulta 19/12/2009].
- Costa, A. (2002) Futurismo e cinema. En Id., *Il cinema e le arti visive*. Torino. Einaudi. 164-73.
- De Maria, L. (a cura di) (1973) *Marinetti e il futurismo*. Verona. Mondadori.
- Eisenstein, S.M. (1988) *Del color en el cine. El cine soviético de todos los tiempos (1924-1986)*. Valencia. Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Lista, G. (2001) *Cinema e fotografía futurista*. Milano. Skira.
- Noguez, D. (1979) *Éloge du cinéma expérimental. Définitions, jalons, perspectives*. Paris. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.
- Ojeda, J, Villa, A. (2009) Ciudades, culturas y fronteras en un mundo en cambio. En IX Coloquio y Jornadas de Campo de Geografía Urbana. (Sevilla, Cádiz y Ceuta, 9-14 junio .de 2008). Sevilla, Cádiz y Ceuta. Universidad de Sevilla. 285.

Prampolini, E. (1928) *Architettura futurista*. En *La città Futurista*.
<http://www.uclm.es/cdce/sin/sin6/7pramp.htm> [consulta: 05/01/2010].

Sant'Elia, A. (1914) *La arquitectura futurista. Manifiesto*. En
<http://www.uclm.es/cdce/sin/sin6/1elia.htm> [consulta: 09/11/2009].

Tejada, C. (2008) *El futurismo*. En Id., *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid. Cátedra. 90-3.

Verdone, M. (1975) *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*. Roma. Officina Edizioni.

Verdone, M. (1986) *Il movimento futurista*. Roma. Lucarini.

Verdone, M. (1990) *Cinema e letteratura del futurismo*. Roma. Manfrini, Calliano.

Villegas, S. (1997) *La influencia del cine italiano en el cine soviético: de Mayakovsky a la Feks*. En *Film-Historia*. 7/1. 13-28.
<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Art.Villegas.pdf> [consulta: 12/12/2009].

VV. AA. (1981) *Futurismo*. En *Art Journal*. 4. Paris. Hiver.