

de-
arq

DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of
Architecture

ISSN: 2011-3188

dearq@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes
Colombia

Villarreal Ugarte, Luis

Las relaciones compositivas entre cine y arquitectura

DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of Architecture, núm. 8, julio-, 2011, pp. 62-71

Universidad de Los Andes

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341630317008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Las relaciones compositivas entre cine y arquitectura

The compositional relationships between cinema and architecture

Recibido: 7 de febrero de 2011. Aprobado: 2 de mayo de 2011.

Luis Villarreal Ugarte

Arquitecto, Universidad Regiomontana, Monterrey, México. Máster en Arquitectura para Países en Vías de Desarrollo, Politécnico de Turín, Italia. Profesor en el área de proyectos arquitectónicos y representación gráfica, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), México. Actualmente se encuentra desarrollando su tesis doctoral en la Universidad de Navarra, España, sobre la vertiente inclusiva de la arquitectura moderna.

✉ lvillarreal@itesm.mx

Resumen

El presente texto presenta la cinematografía y, en particular, sus técnicas de creación (construcción) como un referente para la proyección de la obra arquitectónica. Se hace una lectura sobre las posibilidades que surgen en el encuentro entre estas dos disciplinas, siempre desde una perspectiva del proyecto arquitectónico, es decir, desde su concepción-composición. El texto se construyó a partir de las técnicas propias del lenguaje cinematográfico, más relacionadas con la proyección espacial arquitectónica, para ir encontrando paralelos entre ambas expresiones artísticas. Con esta intención, se ha echado mano de bibliografía que, desde una perspectiva compositiva, ayude a comprender las posibilidades que representa esta relación. Igualmente, el texto hace referencia a reconocidas obras arquitectónicas que por su misma composición (y experiencia) son muestra de esta actitud creadora. Estas obras ayudan a demostrar la propuesta del autor, y el texto trata de ser una invitación para releer su arquitectura desde otra perspectiva que pueda dar pie para la creación de nuevas obras arquitectónicas. Más que expositiva, la intención principal del texto es propositiva para el lector-compositor de los nuevos espacios.

Palabras clave: cine, montaje, composición arquitectónica.

Abstract

The following paper discusses cinematography; in particular how its creative techniques (construction) are utilized to display architectural works. It presents an interpretation of the possibilities that arise when these two disciplines meet. This encounter is always contemplated from the perspective of the architectural project: from its conception-composition. The paper is based on the techniques of cinematographic language that have the closest relationship with the spatial architectural projection. The purpose is to find parallels between both artistic expressions. From a compositional perspective, and with the help of supporting literature, it is the intention of this paper to provide a deeper understanding of the possibilities that this relationship brings. Experience is imparted through references to well-known architectural works, which manifest a creative attitude through their very composition. These examples help explain the author's proposal and the text is an invitation to recontemplate architecture from a different perspective: a view which could lead to an entirely different understanding. The fundamental purpose of this paper, more than being solely expository, is to provide a purposeful insight for the person who is confronted by new spaces.

Keywords: cinema, editing, architectural composition.

Así como es imposible desasociar la forma de entender e interpretar el espacio renacentista del descubrimiento de la perspectiva, de igual manera existe una estrecha relación entre los avances tecnológicos como la invención del cinematógrafo y la forma de hacer y experimentar la arquitectura. Por lo anterior, dejando a un lado las aportaciones formales que la arquitectura ha brindado al arte de la cinematografía —principalmente en construcciones ambientales y escenográficas—, la intención del presente texto se ha centrado en descubrir las posibilidades que la cinematografía y la construcción de su propio lenguaje generan en el proyecto arquitectónico; es decir, encontrar un paralelo entre las técnicas para la creación de la obra cinematográfica para la concepción de la obra arquitectónica.

Este artículo forma parte de una serie que, a título personal, ha intentado descubrir las relaciones y afinidades que unen la cinematografía y la arquitectura. Movido por intereses propios y de la mano de la bibliografía que se ha escrito al respecto —en especial de la obra de los grandes maestros de ambas disciplinas—, presento una lectura personal sobre las posibilidades que se suscitan en el encuentro mismo entre estas dos disciplinas, desde una perspectiva compositiva.

Espacio y tiempo

Si es un hecho que la cinematografía y la arquitectura moderna coinciden en sus momentos fundacionales a finales del siglo XIX y logran consolidarse en el primer cuarto del siglo XX, no es de extrañarse que, a pesar de las diferencias de forma y fondo que puedan encontrarse entre ellas, existan igualmente similitudes en sus intenciones y en sus lenguajes.

Las relaciones entre tiempo y espacio —punto de partida para la comprensión de muchas de las obras más paradigmáticas de la arquitectura moderna— asocian directamente la arquitectura con las artes que en su expresión involucran la misma temporalidad. De ellas se destacan la música y la cinematografía.

La dimensión temporal, la cuarta dimensión, que formaba parte de esta nueva concepción universal propuesta por Einstein a principios del siglo XX, era interpretada de una manera muy propia y particular por la nueva arquitectura, que daba pie a un aparente distanciamiento entre la modernidad y la “antigüedad” arquitectónica. Estatismo y dinamismo se convertían así en adversarios que caracterizaron las actitudes más academicistas y progresistas, respectivamente. Sin duda, el desarrollo de la (recién aparecida) cinematografía estuvo profundamente relacionado con este fenómeno.

Esta cualidad dinámica de la arquitectura fue percibida precisamente por un cineasta, incluso, uno de sus primeros teóricos: Sergéi Eisenstein. El cineasta ruso escribe el ensayo “Montaje y arquitectura” (c. 1937) y lo inicia con su visión personal sobre el nuevo significado de

1 "La trayectoria que sigue la mente a través de una multiplicidad de fenómenos, muy distantes en tiempo y espacio, agrupados en una determinada secuencia con vistas a un único concepto significativo; diversas impresiones que pasan ante un espectador móvil. En el pasado —agrega—, sin embargo, lo que ocurría era lo contrario: el espectador se movía por una serie de fenómenos atentamente dispuestos que absorbía ordenadamente a través del sentido de la vista". Eisenstein, citado en Glenn y Taylor, S. M. *Eisenstein*, 87.

2 "La pintura ha seguido siendo incapaz de fijar la representación total de un fenómeno en su plena multidimensionalidad visual. (Ha habido incontables intentos de hacerlo.) Sólo la cámara cinematográfica ha resuelto el problema de hacerlo en una superficie plana, pero su antecesor indudable con esta capacidad es [...] la arquitectura". Glenn y Taylor, S. M. *Eisenstein*, 88.

3 Panayotis Tournikiotis escribe al respecto: "La invariante de la temporalidad del espacio es una delimitación social de la planta libre, basada en una diferencia radical entre las percepciones judía y grecorromana del cosmos, que implica también una contradicción radical entre el clasicismo y la arquitectura moderna: la inmovilidad frente a la fluidez, el espacio estático frente al espacio flexible, los tabiques fijos frente a los móviles, los espacios cerrados frente al diseño abierto". Tournikiotis, *Historiografía de la arquitectura moderna*, 87.

4 "Arab architecture gives us a precious lesson. It is appreciated by walking on foot; it is by walking, by moving, that one sees the order of the architecture developing. It is a principle contrary to that of baroque architecture, which is conceived on paper, around a fixed theoretical point. I prefer the lesson of Arab architecture. In this house it's a question of a real architectural promenade, offering constantly changing views, unexpected, sometimes astonishing". "La arquitectura árabe nos da una lección preciosa. Es apreciada solamente al ser recorrida a pie; es al caminar, al moverse, que uno ve desarrollarse al orden de la arquitectura. Es un principio contrario al de la arquitectura barroca, que es concebida en papel, alrededor de un punto fijo teórico. Yo prefiero la lección de la arquitectura árabe. En esta casa es una cuestión de un paseo arquitectónico real, que ofrece vistas constantemente cambiantes, inesperadas, a veces sorprendentes". Palabras de Le Corbusier citadas en Colomina, *Privacy and Publicity*, 6.

la palabra *trayectoria*, al diferenciarla de una concepción anterior por el movimiento o el estatismo del observador-perceptor.¹

Eisenstein encuentra en el concepto de trayectoria un punto de unión entre las dos disciplinas, por ser precisamente ésta la variable principal que define ambas experiencias artísticas y fenomenológicas. Incluso más adelante ubica a la arquitectura, antes que a la pintura, como antecesora de esta experiencia multidimensional que él mismo propone como característica principal de la cinematografía.²

Por su parte, la arquitectura moderna, en paralelo a las propuestas de las primeras vanguardias, intenta superar no sólo la imagen estática del clasicismo, sino la imagen profunda (en perspectiva) renacentista, para experimentar las cualidades temporales de los espacios arquitectónicos. Así es como de las lecciones aprendidas de los cubistas, neoplasticistas y futuristas, los arquitectos de la modernidad conciben una nueva arquitectura basada en muchos casos en las posibilidades del binomio espacio-tiempo. En este sentido, no se puede negar la influencia de la cinematografía. Se trata de la "temporalidad espacial" de la que hablaba Bruno Zevi, al hacer su elenco de invariantes de la arquitectura moderna y que la contraponía a las "propuestas" por la arquitectura clásica.³ Prueba de ello son las *promenades architecturales* de Le Corbusier; unos verdaderos paseos arquitectónicos que permitían ser percibidos solamente al ser recorridos.

Sin una referencia formal directa en su obra, Le Corbusier acepta que esta lección la aprendió de la arquitectura árabe que, en sus mismas palabras "es apreciada sólo cuando es recorrida".⁴ En cierto sentido esa experiencia espacio-temporal que había visto el maestro de la modernidad en las arquitecturas árabes definió mucho de su propuesta para su obra más paradigmática de este período: la Ville Savoye (figs. 1 a 7).

Paralelo a los puntos para la nueva arquitectura propuestos por el mismo Le Corbusier, plasmados en el proyecto de la Ville Savoye, sin duda su concepción, distribución y articulación espacial la colocan en sintonía con el dinamismo de las propuestas de las vanguardias artísticas casi contemporáneas a ella. El montaje mental que podemos realizar al articular las imágenes tan conocidas de la villa con sus respectivas plantas nos ayuda no sólo a comprender el proyecto hasta sus más pequeños detalles, sino que incluso provocan en nuestra imaginación la construcción de una experiencia secuencial que conjunta perfectamente espacio y tiempo.

La cuidadosa construcción de cada imagen, su yuxtaposición y encañamiento por medio del montaje, articulado dinámicamente (y enfatizado) por una rampa, dan lugar a una secuencia espacio-temporal arquitectónica relacionada con la percepción de la imagen en movimiento de la obra cinematográfica. Dentro del marco exterior tan rígido que la delimita, el interior de la Ville Savoye se presenta como una máquina en continuo movimiento, en la que su sola detención provo-

caría, al igual que en la proyección cinematográfica, que se congelara la imagen indefinidamente.

Con esta nueva concepción espacio-temporal de la arquitectura y sin referirse directamente a ella, Le Corbusier nos recuerda a la Alhambra (figs. 8 a 13). La Alhambra y su articulada sucesión de espacios que nos llevan de una maravilla a otra conforme vamos avanzando en su recorrido. Conocer la Alhambra es recorrerla, es realizar ese paseo por espacios montados con la intención de provocar una y mil emociones. Esta articulación, este montaje realizado mediante contrastes, recalcan aún más la experiencia de su recorrido, haciendo de éste un acto consciente y, en cierto sentido, emotivo. Más allá de la belleza de sus patios y sus salones, la emoción de llegar a ellos a través de una serie de espacios dispuestos casi laberínticamente y la sorpresa de esa primera impresión al conocerlos, guardan una relación cercana con la experiencia cinematográfica.



Figuras 1 a 7. Secuencia de aproximación a la Ville Savoye, Poissy, Francia. Fotografías: Juanita Fonseca y Camilo Pinilla.



Figuras 8 a 13. La Alhambra, Granada, España. Fotografías: Juan Pablo Aschner.

El montaje construido

Sin lugar a dudas, el montaje se considera como la más grande aportación de la cinematografía a las expresiones artísticas. La manera como imagen tras imagen se van encadenando para la construcción de una nueva realidad, no había sido experimentada por ninguna disciplina artística. El montaje crea una realidad propia e independiente percibida por el espectador mientras observa el film. Una realidad que es, en muchos de los casos, paralela a la “construida” y representada en el set cinematográfico.

El espacio real y su captura a través de las distintas imágenes se convierten, de la mano del director cinematográfico, en material en bruto para la construcción de una nueva realidad a través del montaje. Cada una de las imágenes comprende trozos de realidad de distinta escala, tiempo y acción dramática. Los encuadres, las duraciones y la narrativa propia de cada una de estas imágenes adquieren una nueva dimensión al unirse con otras por medio del montaje. Independientemente del valor de cada una de ellas por separado, la lectura que se obtendrá de todas estará siempre en función de la obra total terminada.

En este sentido, la construcción de realidades cinematográficas por medio del montaje tiene un paralelo muy cercano con la de la construcción de las realidades espaciales concebidas por el arquitecto. Esta idea de ir articulando los espacios con la intención de ser percibidos a través de sus propios recorridos —una de las principales aportaciones de la arquitectura moderna— propone, al igual que en la cinematografía, más allá de la percepción de cada uno de los espacios, la creación de secuencias espaciales, temporales e incluso narrativas.

Eisenstein, en el mismo ensayo al que ya se aludió, propone la arquitectura de los griegos y en especial el ejemplo de la Acrópolis (figs. 14 a 19) y la disposición de sus edificios como una secuencia espacio-temporal compuesta (o montada) a la manera de “las películas más antiguas” (según sus propias palabras). Para esto se vale de la descripción que hace Choisy del monumental conjunto en su *Histoire de l'architecture* (1889), de la que no cambia —según él mismo lo dice— “ni una coma”, y pide al lector que la considere con el ojo de un cineasta. Como el mismo Eisenstein refiere: “Los griegos nos han dejado los ejemplos más perfectos de diseño de plano, cambio de plano y duración de plano”.⁵

La elección de los encuadres, es decir, de la manera como son observados por primera vez los edificios, la duración de cada uno de ellos, derivada obviamente de la distancia que guardan entre sí cada edificio, hacen del “plan de montaje” (según lo refiere el mismo Eisenstein) de la Acrópolis un conjunto de “una capacidad artística no superada (por) otros monumentos de la antigüedad”.⁶

5 Eisenstein citado en Glenny y Taylor, S. M. *Eisenstein*, 88.

6 *Ibíd.*, 95. Sobre la cualidad cinematográfica del conjunto, Eisenstein escribe: “El cálculo del efecto de un plano cinematográfico es obvio, dado que en él también es enorme el efecto de la primera impresión de cada nuevo plano que surge. Igualmente fuerte, sin embargo, es el cálculo de un efecto de montaje, es decir, la yuxtaposición secuencial de esos planos”. Luego, refiriéndose al tiempo expone: “Tendría además mucho interés analizar el espacio de tiempo en que cada una de esas imágenes se va presentando al espectador. No entraremos ahora en esos detalles; baste con decir que la duración de esas secuencias de montaje se acompaña plenamente con el ritmo del propio edificio: la distancia de punto a punto es larga y el tiempo que lleva ir de uno a otro es acorde con la solemnidad”, 94-95.



Figuras 14 a 19. La Acrópolis de Atenas. Fotografías 14 a 16: Camila Reyes. 17 y 19: Juanita Fonseca y Camilo Pinilla.

7 Cullen, *Townscape*, 10.

Con intenciones similares, pero sin hacer referencia a la cinematografía, valdría la pena recordar las propuestas —más a manera de crítica de la ciudad moderna que de metodología— en el diseño de ciudades que desarrolla Gordon Cullen en sus “paisajes urbanos” (*townscapes*). Cullen propone “la existencia de un arte de la relación [...] cuya finalidad consiste en ensamblar los elementos que constituyen un ambiente [...] y ‘tejerlos’ de modo que se desencadene el drama [la emoción]”.⁷ El paisaje urbano está basado, según lo expuesto por Cullen, en una serie de imágenes de distinta escala y contenido que, encadenadas, van originando una narrativa propia de la ciudad. Un encadenamiento que, mediante el recurso del contraste, adquiere tintes dramáticos y que, como más adelante escribe refiriéndose a los incidentes visuales, “evita una sensación de monotonía y tedio”. “La mente humana reacciona ante los contrastes [...] y (la ciudad) adquiere vida a causa del drama de la yuxtaposición”, cita el mismo autor.⁸

8 *Ibíd.*, 11.

Esta percepción de la ciudad basada en la yuxtaposición de imágenes propuesta por Cullen nos remite, sin duda, a lo expuesto por Eisenstein al referirse a la condición cinematográfica de la concepción del conjunto de la Acrópolis.

Imagen proyectada y secuencias construidas

Desde una perspectiva más visual (y en este sentido más relacionada con la materia cinematográfica), este concepto de contraste es también retomado por Jean Nouvel como parte esencial para crear la experiencia de un recorrido. Para Nouvel, el contraste no sólo define un recorrido, sino que, además gracias a él, podemos ser conscientes de su propia existencia y, por consiguiente, se genera una memoria de los lugares que se ha atravesado. “El cine nos enseña a cultivar esta memoria y la noción de movimiento se convierte en un nuevo principio compositivo. Tener la memoria de un lugar que se ha recorrido significa tener una sucesión de emociones plásticas que están en relación evidente con la cultura cinematográfica”.⁹ Al respecto el mismo Nouvel refiere:

9 Nouvel, “L’architetto cineasta”, 130.

Si hablamos de los préstamos que la arquitectura ha podido hacer al cine, entonces la noción de secuencia es muy importante, como recuerda Paul Virilio. Dicho de otro modo, nociones tales como la de desplazamiento, la de velocidad, la de memoria en relación con un recorrido impuesto o con un recorrido conocido, nos permiten componer un espacio arquitectónico, no sólo a partir de aquello que se ve, sino a partir de aquello que se memoriza en una sucesión de secuencias que se encadenan sensitivamente.¹⁰

10 Baudrillard y Nouvel, *Objetos singulares*, 15.

El binomio imagen-tiempo se convierte para Nouvel en la base de un nuevo método de composición, en el que el resultado se mide en función de la carga emocional contenida en las secuencias que a, su vez ellas mismas, construyen. Nouvel, citado por Juhani Pallasmaa al explicar su forma de trabajo, acota: “Uno concibe y lee un edificio en tér-

minos de secuencias. Erigir un edificio es predecir y buscar efectos de contraste y unión a través de los lugares por donde se pasa [...]. En la toma o secuencia continua que define un edificio, el arquitecto trabaja con cortes y montajes, aperturas y encuadres”.¹¹

Graham Cairns, en su libro *El arquitecto detrás de la cámara*, hace referencia a la obra de Nouvel, en especial a su proyecto para el Instituto del Mundo Árabe en París, como un ejemplo de los alcances de esta actitud creadora. En éste, según el autor, Nouvel recurre a un “lenguaje híbrido”, determinado por las experiencias espacio-temporales implícitas en su interior. Cita en particular el uso de los umbrales presentes en el edificio y lo relaciona con el recurso cinematográfico del corte directo, con lo que —como afirma— “se da una reorientación de la vista del espectador”,¹² en el que planos y encuadres pueden ser bruscamente cambiados.¹³ “En su obra arquitectónica, Nouvel provoca cambios instantáneos análogos a éstos a través de la ubicación contigua de espacios de escalas muy diferentes, cuyo punto de conexión, generalmente una puerta, se convierte en un punto de cambio de escala, orientación y lugar”.¹⁴

Esta manera de concebir la obra arquitectónica desde una perspectiva cinematográfica, en paralelo a las intenciones (y de cierta manera, incluso a los recursos) de Nouvel, es posible encontrarla también en la arquitectura de Luis Barragán, particularmente en el proyecto de su propia casa estudio. El maestro Barragán, aun sin hacer alusión verbal a estas técnicas compositivas, logra en este recinto —su hogar— construir una verdadera experiencia arquitectónica-cinematográfica que llega a los límites de lo sublime.¹⁵

Así, desde esta perspectiva, la obra arquitectónica se percibe —pero según lo expuesto por el mismo Nouvel, se concibe— como distintas secuencias, todas ellas definidas por experiencias espacio-temporales que se encuentran confinadas en su interior. Por un lado, esta actitud compositiva supera la “tradicional” concepción “táctil” de la arquitectura, al considerar el acto de proyectar la arquitectura desde una dimensión temporal y experiencial. Por el otro, no puede negarse que esta misma experiencia (tanto creadora como perceptora) implica una narrativa propia que por su misma naturaleza lleva implícita una carga emotiva, más o menos dramática. Es decir, más allá de proyectar el espacio (y su respectivo tiempo), el arquitecto (cineasta) crea a través de su obra una narrativa particular y, por consiguiente, un evento, tal como lo expone Bernard Tschumi.¹⁶

Narrativa implícita

En su libro *Architecture and Disjunction*, Tschumi compendia artículos escritos entre 1975 y 1991, en los que expone una serie de temas relacionados con esta visión narrativa del espacio (especialmente los incluidos en el capítulo “Program”). Sobre su misma obra, Tschumi refiere: “nuestro trabajo argumenta que la arquitectura —su relevancia

11 Pallasmaa, *Existential Space*, 17.

12 Cairns, *Arquitecto detrás de la cámara*, 281.

13 Según expone el mismo Cairns: “Otras técnicas empleadas por Nouvel incluyen el uso de fachadas o pantallas de cristal orientadas y situadas de forma que se produzcan efectos visuales, donde los reflejos del exterior se superponen con vistas del interior, o viceversa. Así a través de un efecto óptico arquitectónico en el que se ven superpuestas varias imágenes borrosas, pretende imitar la técnica cinematográfica del encadenado, a través de la cual dos imágenes se sobreexponen simultáneamente en la pantalla”. *Ibid.*, 282.

14 *Ibid.*, 281.

15 Un estudio más detallado sobre el proyecto de la casa-estudio de Luis Barragán desde una perspectiva cinematográfica fue realizada por el autor de este texto y presentada en el Tercer Seminario Internacional Architectonics Network: Arquitectura e Investigación, realizado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC, en junio del 2010. Y aparecerá próximamente en una publicación digital a cargo del mismo seminario.

16 Tschumi, *Architecture and Disjunction*, 162.

17 *Ibíd.*, 139. N. del A. Paradójicamente, esta relación para Tschumi puede llegar incluso a ser violenta, y presenta aquí toda una polémica sobre la interdependencia o dependencia del espacio y su uso.

18 *Ibíd.*, 162.

19 *Ibíd.*, 163. N. del A. Estas cadenas de eventos a su vez están construidas a partir de secuencias que el mismo Tschumi distingue según su duración entre contraídas y expandidas.

20 Sobre el proyecto del Danteum es posible revisar la bibliografía al respecto, especialmente los estudios realizados por Thomas L. Schumacher: *Surface and Symbol: Giuseppe Terragni and the Architecture of Italian Rationalism* y *Terragni's Danteum: Architecture, Poetics and Politics under Italian Fascism*. Además del interesante ensayo realizado por Juan Carlos Arnuncio: *Peso y levedad: notas sobre la gravedad a partir del Danteum*.

social y su invención formal— no puede ser desasociado de los eventos que ‘suceden’ en ella”.¹⁷

Con este fin, el autor propone el “trinomio” espacio/evento/movimiento (SEM, según su sigla en inglés), que define el significado de todas las secuencias que suceden en el interior de la obra arquitectónica.¹⁸ Es decir, la experiencia de la obra trasciende no sólo su dimensión espacial, al incluir en su concepción-percepción la misma temporalidad implícita, sino que además —sin ser una consecuencia de esta conjunción, sino una variante más— el acontecimiento que va a suceder será la base para la construcción de la narrativa de la obra. La narrativa, para Tschumi, “implica la presentación de un evento (o una cadena de eventos) con su interpretación espacial progresiva (que claramente la altera)”.¹⁹ El trabajo del arquitecto en el sentido que lo asume Tschumi deja a un lado su condición espacial (que podría relacionarse con el constructor de escenarios) para convertirse en una labor propia de un director o un diseñador de situaciones programadas o sorpresivas (y violentas).

Esta narrativa del espacio también es la base de una obra que, sin haber llegado a construirse, es muestra del potencial casi histriónico de sus espacios y de su propio montaje. Se trata del proyecto para el Danteum, realizado por Giuseppe Terragni. El proyecto está basado en la interpretación de su autor en los versos de la *Divina comedia*, de Dante Alighieri. Más allá de la carga literaria, religiosa, política e incluso numerológica, atravesar los espacios descritos por Dante y los sugestivos ambientes creados por Terragni se convierte en una impresionante experiencia espacio-temporal y sensorial sin parangón. Experiencia que recuerda la multidimensionalidad a la que se refiere Eisenstein cuando describe las relaciones entre la cinematografía y la arquitectura.²⁰

Conclusiones

Como se mencionaba al comienzo de este texto, al igual que el descubrimiento de la representación en perspectiva por parte de los pintores renacentistas revolucionó la forma de concebir y percibir los espacios, la cinematografía y sus propias técnicas —de cierta manera expuestas en este texto— posibilitan la superación de la imagen y la creación de una arquitectura más completa y más rica en experiencias.

Así es como, sin la idea de proponer una nueva metodología del proyecto arquitectónico, el presente texto intentó descubrir las posibilidades que puede provocar una visión más abierta por parte del diseñador en el proceso de imaginación, creación y proyección de sus ideas. Una nueva visión más completa y compleja que incita a trabajar con una actitud más inclusiva, que entiende no sólo la obra en sí, sino incluso el acto mismo de concebirla, en una experiencia multidimensional.



Bibliografía

Arnuncio, Juan Carlos. *Peso y levedad: notas sobre la gravedad a partir del Danteum*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

Baudrillard, Jean y Jean Nouvel. *Los objetos singulares: arquitectura y filosofía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Cairns, Graham. *El arquitecto detrás de la cámara*. Madrid: Abada, 2007.

Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity*. Cambridge: MIT Press, 1994.

Cullen, Gordon. *Townscape*. Londres: Architectural Press, 1961.

Glenny, Michael y Richard Taylor. *S. M. Eisenstein: hacia una teoría del montaje*. Vol. 1. Barcelona: Paidós, 2001.

Nouvel, Jean. "L'architetto cineasta", *Lotus* 84 (1995): 129-131.

Pallasmaa, Juhani. *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsinki: Building, 2001.

Schumacher, Thomas L. *Surface and Symbol: Giuseppe Terragni and the Architecture of Italian Rationalism*. New York: Princeton Architectural Press, 1991.

—. *Terragni's Danteum: Architecture, Poetics and Politics under Italian Fascism*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2004.

Tournikiotis, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Madrid: Mairera-Celeste, 2001.

Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge: MIT Press, 2001.