

El documental de arquitectura en el cine del franquismo: historia y simbolismo.

David Moriente

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVI, 2004

RESUMEN

La imagen arquitectónica representada en el cine narrativo ha sido ampliamente estudiada y revisada, no así la que queda plasmada en el género documental. Dicho género constituye un importante medio para analizar y comprender cómo se configura un determinado imaginario colectivo relacionado con un lugar específico y cómo afecta la ideología dominante en un supuesto medio "objetivo" como es el cine documental sobre edificios y ciudades. En este artículo se analiza esta cuestión, haciendo hincapié en los modos de construcción de una imagen mítica de los edificios en la producción española de los años 1940 y 1970, período que corresponde con la etapa histórica de la dictadura franquista.

ABSTRACT

Architectural images in so-call narrative cinema have been well studied. Motion pictures works as an excellent medium to catch the meaning of visions on urban environment. However, relationships about politics, architecture, and documentary cinema makes up an unexplored realm. Documentary seems to be an objective system, but we are able to see the subtle links between the ideology and the ways of perform a building or a city as well as perform an collective universe of icons in the mind of citizens. Following article focuses political influences from dictatorial establishment of General Franco on Spanish documentary productions in 1940's and 1970's.

Introducción

En ocasiones, no hay más remedio que recurrir a la etimología de las cosas para poder rastrear no sólo su origen sino también su itinerario. Las *ciudades de luz y sombra*, de índole cinematográfica, a las que nos referimos, tienen, por un lado, una filiación con la *arquitectura fantástica*, y por otro, no semejan más que *fantasmas*. Ambas palabras, fantasma y fantástico comparten ese carácter de 'aparición'. En efecto, derivan de φαταζειν y éste de φατειν. Sin embargo, "lo que se aparece" es un *fenómeno*. Las ciudades que se desarrollan en este ámbito, plano, o incluso dimensión si se quiere, participan de una especie de nostalgia ontológica. En determi-

nados casos, puede ocurrir que sólo nos quede una huella, ya no física, sino cinematográfica; un legado débil e invisible. Creo que este legado puede ser una ayuda necesaria para los historiadores del Arte; necesaria para comprender la importancia de la imposición del imaginario de ciertas arquitecturas, en la generación de un marco simbólico para las generaciones de los ciudadanos (no sólo de los artistas) que crecieron durante el franquismo.

En fin, con las siguientes líneas queremos aproximarnos a este tipo específico de documento, la *imagen arquitectónico-urbana*. Nos centraremos concretamente en la producción habida entre los años 1940 y 1970 pues encontramos una amplia muestra de cine documental dedicados a este asunto.

Pero antes debemos hacer una puntualización: no es éste el lugar apropiado para definir qué es el documental; por esta razón, vamos a situarnos en el supuesto general por el que hacemos referencia a toda aquella *manifestación audiovisual cuya característica principal sea la relación representativa no ficticia con el ámbito real*.¹

La imagen arquitectónica, generalmente, ha estado situada en los márgenes de la representación cinematográfica pues su *statu quo* ha sido el de escenario o fondo (*background*) ya sea real o construido, de la acción en los filmes narrativos. Por esta razón, creo que no ha habido interés por estudiar cuáles son los mecanismos de la representación urbana dentro de un ámbito no ficticio, puesto que, en mi opinión, se nos presentaba como algo simple y fenoménico.

Sin embargo, en el caso específico de los documentales sobre arquitectura, desarrollados desde los años cuarenta (sobre todo con NO-DO) hasta hoy (el último caso que citamos es *Elogio de la luz*) nos encontramos con una inversión de los términos, lo que antes definíamos como fondo, pasa ahora a ser protagonista, a través de la narración y la simbolización. Simbolización que no es solamente cinematográfica sino arquitectónica, ya que podemos recordar las directrices que se trazan desde la Dirección Nacional de Arquitectura para desarrollar una "arquitectura nacional" acorde con el Nuevo Estado.

El NO-DO: voz del régimen y generador de imágenes

Noticiarios y Documentales y franquismo, un binomio que ha discurrido prácticamente en paralelo. El proceso de creación del informativo NO-DO cristaliza con la primera proyección el 4 de enero de 1943. NO-DO, además de ser un *aparato ideológico* que funciona como *configurador*, no sólo de la identidad (o incluso *personaje*) del Caudillo, sino también de la subjetividad de la sociedad española, procesa las imágenes urbanas y arquitectónicas españolas y las "proyecta" reconvertidas en elementos, lugares con una gran "masa simbólica". Para resumir, diremos que constituye una maquinaria burocrática, un dispositivo de medios de comunicación, un sistema de representación (entendido como acto performativo) y un complejo entramado de instrucción y propaganda al servicio del dictador. Un ejemplo temprano (aunque no producido por NO-DO) de lo que decimos lo encontramos en *Colegio Mayor Ximénez de Cisneros*, de Leopoldo Alonso (1945), producida por Minerva Films y el Ministerio de Educación Nacional. Este colegio se encuentra en la Ciudad Universitaria, lugar donde se produjeron enfrentamientos entre los dos bandos durante la Guerra Civil. El documental, comienza con planos de las Universidades de Alcalá de Henares y de Salamanca

("pasado glorioso"), para pasar a imágenes de las labores de reconstrucción, la locución dice que "evocará la bella figura del Caudillo de España", y prosigue: "Pero un viento de guerra [con plano expositivo de una (evidente) maqueta de unas ruinas] redujo lo edificado a escombros dejando aquellos campos como los de Itálica [y ahora sí, imágenes reales/documentales de destrucción, escombros, y una estatua ecuestre deformada] llorados por el poeta".

Las connotaciones simbólicas que se deducen son la oposición reconstrucción/ruina equivalentes a tradicionalismo/nuevo estado (contradicciones internas en el seno del franquismo); e imperio y poder en el pasado y recogidos por el nuevo "padre de la patria", valga la redundancia. Un aspecto que resulta curioso, relacionado con la dicotomía tradición/modernidad son los planos de los nuevos edificios de la Ciudad Universitaria. Si prescindimos de la soflama auditiva, encontramos un aspecto *metafísico* alineado con De Chirico: avenidas vacías, desnudas y grandes explanadas, edificios cúbicos que chocan con la idea de "arquitectura nacional": "La firmeza de esta arquitectura es el testimonio perdurable de la obra realizada por el Gobierno Español en el afán de reconstruir física y espiritualmente a nuestra Patria." Lo que, en principio, es un "inocente anuncio" de las estancias de un colegio se convierte en una película de propaganda franquista.

El franquismo y sus documentales se apropian de los lugares físicos, realizan un "saqueo semántico" de las significaciones de determinados hitos arquitectónicos, entre ellos, el monasterio de El Escorial, el Alcázar de Segovia y la catedral de Santiago de Compostela; lugares que al tiempo sirven como soporte simbólico de otras edificaciones: el Valle de los Caídos o el Ministerio del Aire.

La cantidad de producciones documentales de este tipo es exigua en comparación con la producción de NO-DO, pero en los ejemplos que nos encontramos, se exagera la significación de la arquitectura a través de la retórica, *Cómo se repite una ciudad*, escrito, dirigido y montado por Luis Torreblanca en 1957. Este documental (cuyo título ¿debería referirse a la manera en la que ha de re—producirse, reiterarse una ciudad?) está dedicado Salamanca y presenta un discurso oral pomposo (directamente emparentado con el estilo de NO-DO) en el que tópicos como "bella ciudad"; sinécdoques como "bellas piedras"; o frases como "espléndido gótico decadente" para referirse a la Catedral Nueva o "mundialmente conocida es su fachada plateresca" sin nombrar la Universidad son comunes y repetitivos. Visualmente hablando recorre la ciudad mediante una estructura reiterativa a base de un plano general descriptivo seguido de planos cortos (tanto de duración como de escala) de detalles arquitectónicos. En definitiva, se muestra un "esca-

parate” urbano, no tiene ningún interés analítico, simplemente es una guía visual, un producto de consumo turístico.

Mitopoética

Los lugares *emblemáticos*, la localización específica de una edificación se convierte en emblema, símbolo que presenta una serie de cualidades morales: la Ciudad Universitaria de Madrid (‘resistencia’ y ‘formación’), el Arco de la Victoria (‘grandeza’, ‘gloria’), el Ministerio del Aire (‘poder y tradición’), etc. En paréntesis hemos anotado significados que se pueden asociar consciente e inconscientemente como ejemplo de esta interpretación.

En la España de Franco, no sólo es importante la presencia física del poder mediante desfiles o rituales masivos de exaltación de la figura del líder, a semejanza de otros estados fascistas, sino que éste ha de estar apoyado en un imaginario codificado que se inscriba en la memoria del espectador.

En lo que concierne a estos lugares emblemáticos hay dos cargados de una densa significación acumulada por la unión de la retórica fascista: nos referimos al Monasterio de San Lorenzo del Escorial y al Monumento a los Caídos en el Valle de Cuelgamuros. Aparte de todo el contenido discursivo que llevan consigo, y esto es una interpretación subjetiva, simbolizan una figura cuyos extremos se tocan: principio y final de una *idea* de imperio que fue reduciéndose durante siglos hasta convertirse en un cliché, ahora político y pretexto de una guerra; distanciados por el lapso temporal pero unidos por la misma convicción de poder.

El Monasterio de San Lorenzo de El Escorial o el “arquetipo arquitectónico”

Como hemos ido viendo, el régimen franquista mantiene una relación muy estrecha con el imaginario imperial. Uno de los hitos, entendido como la ubicación hacia donde han dirigirse las miradas, sino el más importante, es el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

No nos entretendremos en contar la historia del Monasterio, baste decir que su construcción—encargada a Juan Bautista de Toledo y, al morir éste, a su discípulo, Juan de Herrera— se dilató de 1563 a 1584, casi los mismos años que tardó en edificarse el Valle de los Caídos, el otro hito.

El Escorial ha funcionado como lugar representativo muy tempranamente en el siglo XX, Miguel de Unamuno y Ortega y Gasset influyeron notablemente; el Escorial constituye un espejo (arquitectónico) en el cual mirarse y re—producir sus gestos (constructivos). Esta

función icónica se manifiesta en lo que Vicente Sánchez—Biosca² ha llamado, en su análisis de NO-DO, *lugares de memoria* (siguiendo la definición de Pierre Nora, ‘lieux de mémoire’³). El Escorial ha sido, simultáneamente, un sujeto o una entidad teórica con profundas raíces en *lo español*, un patrón con extensas filiaciones constructivas (Ministerio del Aire, Nuevos Ministerios) que lo convierten en un *arquetipo arquitectónico*; al tiempo se configura como un objeto, y como tal, susceptible de sufrir modificaciones, icónicamente hablando. Hay que retener esta idea de sujeto, pues es muy frecuente encontrar esos lugares personificados. Estos cambios se llevan a cabo mediante la yuxtaposición a otras imágenes (o acciones) que alteran —es decir, hacen *otro*— y permiten, en este caso al bando vencedor de la Guerra Civil, adueñarse del significado de este objeto⁴. Parecía que existiese una pulsión por reproducir y reiterar, no sólo arquitectónica sino cinematográficamente, el carácter de este conjunto. Tenemos un ejemplo documental temprano, convenientemente manipulado después de la Guerra Civil, que servirá de esquema para producciones posteriores: *Felipe II y el Escorial*, dirigida por Fernando G. Mantilla y Carlos Velo en 1935, producida por León Zabala y posteriormente distribuida por Cifesa⁵; cuenta con alguna de las cualidades ya citadas como esa *españolidad indefinible*, aspecto que podemos constatar con un fragmento de la *voice over*: “El Escorial tiene cimientos *indeclinables como todo lo que es profunda y auténticamente español*. Aquí está el fundamento del Imperio”⁶. El texto a lo largo del documental tiene este tono épico que será convenientemente “traducido” a las necesidades nacionalcatólicas del régimen y su informador/generador de imágenes NO—DO. De este film dice el historiador de cine Carlos Fernández Cuenca que “es este, sin duda, el primer buen documental sobre un tema de arte e historia. Sus autores ... contribuyeron, decisivamente, con este y otros films, a renovar el pobre concepto que ... dominaba el país en materia de documentales ... describe, con profunda intención didáctica, la concepción por el soberano del gran monasterio ...”⁷. Como podemos observar, se produce la unificación del significado de crítica y texto criticado. La supuesta intención didáctica queda diseminada al examinar los textos fílmicos y el uso de imágenes como la que se refiere a “la luz del infierno de Lutero” con un plano del mapa de Europa donde lee el nombre de Lutero (en letra gótica) conformado por llamas que coinciden sobre parte del Este de Europa e Inglaterra. También, en otro orden de imágenes, aparecen primeros planos de las bolas de granito opuestas en profundidad de campo al Monasterio, que se convertirán en asunto recurrente en todos los documentales examinados.

Hasta el año 1977 se encuentran los siguientes documentales relacionados con la figura del Escorial,

todos con características similares: el citado *Felipe II y el Escorial* (1935), *Residencias reales de España* (1941) y, posteriormente *El Escorial. Piedra de España* (J. L. Clemente, 1964), *España monumental* (J. L. Font, 1967), *Piedras que renacen* (J. L. Clemente, 1969), *Legado arquitectónico español* (H. Valcárcel, 1975) y *Revelación del Escorial* (E. Giménez Caballero, 1977).

Antes, al comentar el documental *Cómo se repite una ciudad*, avanzábamos una característica: la estructura reiterativa en cuanto a la planificación visual. Este esquema compositivo viene dado por una economía de medios que no permitía alardes cinematográficos. Los ahora citados, junto a los que se encargan de representar la arquitectura, comparten una semejanza formal en cuanto a la planificación. Estas similitudes se manifiestan en los siguientes rasgos: *planos generales* acompañados de *planos cortos* muy *estáticos* de detalles de la construcción; movimientos de cámara anclados al eje, es decir, panorámicas horizontales y movimientos ascendentes/descendentes (que distorsionan la imagen de un modo especial, curvándola) con una *ausencia casi absoluta* de *travellings*, grúas (*dolly*) o planos de “cámara en mano”; y un uso del *zoom* que sustituye la función del *travelling*.

Revelación del Escorial es el más interesante de todos estos legitimadores visuales. Aunque con una estructura visual bien sencilla, Ernesto Giménez Caballero realiza una lectura del conjunto arquitectónico al que alude con la repetitiva metonimia *pedra española*, y acompaña las imágenes del edificio de una de las voces más características del NO—DO: Matías Prats. El escritor articula un discurso *filológico*: la unidad mínima de significado del Escorial es el “panteón”, a través de los distintos *escoriales* existentes en España y que son parte del árbol genealógico del conjunto herreriano. No sólo eso, sino que lo emparenta, mediante insertos, sorprendentemente al templo de Abu Simbel y lo conecta, a través del colosalismo, con Cuelgamuros: “en Egipto como ese faraónico antecedente de un valle de caídos”⁸; pero no es la única vez, pues Giménez Caballero hace hablar a Ortega y Gasset quien “lo definiría como ‘nuestra gran piedra lírica’ profetizando su resurrección con juventudes heroicas, encarnadas en aquellas que llevarían a hombros, otra vez, un paladín. Y fundando revistas como esa de *Escorial*. Y este renacer ascendente sería proseguido con el nuevo escorial del Valle de los Caídos.” Las *juventudes heroicas* aluden a un inserto de imágenes de miembros de la Falange; el *paladín*, no puede ser otro que José Antonio Primo de Rivera. La referencia es el traslado de los restos de José Antonio al monasterio.

Hay una amalgama de connotaciones que se solapan y entrecruzan: de lo eterno, del carácter simbólico de la ciudadela, lo monástico—guerrero (como por ejemplo,

la Orden de los Templarios) o de la gloria del Escorial como el resultado final de una *eugenesia arquitectónica*. Y además, lo que sigue inmutable es el discurso repetitivo que, ya antes de la Guerra Civil, ancla el significado de manera unívoca a los valores del franquismo⁹. Habrán de pasar muchos años para que se diluyan estos semas¹⁰.

El Escorial, pues, constituye un ejemplo de la conformación de un arquetipo, un mito o, si se quiere, un *héroe pétreo*. Un país como España, inmerso en el aislamiento internacional, en un solipsismo paranoico de conspiraciones judeo—masónicas y marxistas, tiene la necesidad de combatir esa paranoia con la articulación de todos los signos posibles que remitan a las ya citadas ideas de gloria, imperio o pasado brillante. También parece que, visualmente, la reiteración masiva de imágenes del Caudillo *adheridas* durante casi cuarenta años al Escorial (o a otros) confirman su carácter *paterno*, él es el símbolo representativo de la *Patria*: como Padre están emparentados de un modo etimológico; y como Caudillo, la filiación es territorial.

El Valle de los Caídos

La imagen arquitectónica del Valle de los Caídos tiene una contra-imagen o, mejor dicho, un reverso de invisibilidad; el conjunto se construyó con buena parte de una mano de obra barata, los prisioneros de guerra, aspecto silenciado por el régimen. ¿Dónde están, pues, los documentales sobre construcciones penales?

El Valle de los Caídos es un conjunto arquitectónico colosal, basílica, monasterio, centro de estudios, panteón, plataforma, ciudadela celestial..., en definitiva, un punto de confluencia para los valores simbólicos y loores de masas. Todo ello está amplificado por la magnitud (su masa física) y el carácter épico de la construcción. Antes ya lo hemos visto, se utilizaba esta cualidad para establecer una analogía con Egipto. El Valle de los Caídos se identifica (es) la pirámide del faraón Franco. Además, esta analogía con Egipto no acaba en la propia construcción, sino que el mismo Risco de la Nava tiene una clara forma piramidal que podemos completar con el estado de cuasiesclavos que tenían los prisioneros que trabajaron en la obra.

Se ha vinculado el Valle de los Caídos a la arquitectura fascista (italiana) y a la nacionalsocialista. También se ha dicho que el Caudillo “reveló” las trazas (como ya hizo Felipe II con Juan Bautista de Toledo), una de las facetas ocultas del dictador era ser “Franco arquitecto” (más conocida fue su afición a la pintura). Según Daniel Sueiro, “había en él al parecer una verdadera, aunque secreta, vocación de arquitecto, ya descubierta y puesta de manifiesto años atrás por alguien que le conocía tan bien como Millán Astray”¹¹.

En 1959, José Ochoa dirige *In memoriam: el Valle de los Caídos*, veinte años después del inicio de su construcción. El resultado final de este film no satisface a aquellos que buscan una expresión triunfal o pletórica de una construcción comparada, como ya hemos demostrado, con las obras egipcias. Recordemos que el conjunto tardó casi veinte años en concluirse, otra casualidad histórica con respecto a su *padre arquitectónico*, el Escorial. La espera que se había aguardado debía “merecer” una imagen no menos grandiosa. No hay más que hojear la guía turística, *Monumento Nacional de Santa Cruz del Valle de los Caídos*, editada en 1970 por Patrimonio Nacional para ver que las fotografías desarrollan un aspecto de tradición romántica, al estilo de las pinturas de Friedrich, unido a la idea de dominio de las fuerzas de la naturaleza por parte de “un pueblo”¹². Sin embargo, en el trabajo de Ochoa hay acercamientos a una imagen más imbuida de la estética metafísica que tienden más a la reflexión íntima que a lo grandioso. Esto se puede ilustrar con la secuencia inicial de lo que parece un cementerio construido (es decir, un escenario), un cartel que reza “cementerio de guerra 1937” junto a una marcha fúnebre y un atardecer, con fundidos de flores y entrada al Vía Crucis que lleva a la Basílica. Salvo algunos planos de *travelling*, la mayoría de los que aparecen son estáticos: las estatuas de los Evangelistas, de un monje observando *ad infinitum* el amplio espacio frente a la puerta principal de la Basílica, etc. Lo que sí aparece, en contrapunto con esta parte, por así decir, intimista, son imágenes enfáticas en violentos picados y contrapicados, que, en algunos casos refuerzan el citado aspecto metafísico —e incluso onírico— de los corredores o la inmensidad de la plataforma. La visita a este espacio titánico continúa a través de la Basílica, cuyos planos con teleobjetivo achatán la perspectiva de los arcos fajones de la bóveda, lo que le confieren un aspecto de irradiación. Otras peculiaridades expresivas (y expresionistas) son: una procesión cuyas sombras extremadamente alargadas aparecen en plano mucho antes que los sujetos o los insertos del rostro de la estatua de Azrael y de los tapices del Apocalipsis. La única concesión al carácter imperial visto en otros trabajos es un texto superimpreso al final: “Los siglos venideros pregonarán la gloria de quien lo creó”.

La siguiente referencia visual sobre el Valle de los Caídos a la que hemos tenido acceso es *Arquitectura religiosa en España*, de Augusto Fenollar, también del año 1969. Este documental hace un repaso, como su título indica, por las obras más representativas de la arquitectura religiosa: catedrales de León, Santiago y Salamanca; claustros e iglesias románicos, góticos hasta llegar a la actualidad —evidentemente aparece el Monasterio del Escorial— sin embargo, se detiene (y finaliza) en el Valle de los Caídos que es anterior a las

últimas manifestaciones arquitectónicas contemporáneas. La *voice over* recalca: “... el más grande monumento religioso de este siglo es el ... Valle de los Caídos”. El trabajo de Fenollar guarda semejanza formal con tantos otros de NO—DO (sin embargo está producido por Astro C.C.) y el acompañamiento musical de la Escolanía de Nuestra Señora del Camino es prácticamente ensordecedor cuando termina con una frase casi inaudible: “la cruz es el símbolo que soporta la cultura y la fe, lo que el pueblo llama España”.

Visiones urbanas

Este carácter simbólico del que hablamos también está presente en la representación, no ya de un edificio concreto, sino en toda una ciudad, como en *Misa en Compostela* (1954) de Ana Mariscal. A través de las acciones y desplazamientos de un monaguillo, la ciudad se significa y, en cierto modo, se *personifica*: “O Padriño” se despierta, se viste, acude a la iglesia y ayuda en los oficios, vagabundea por los soportales y pide fuego a un estudiante anónimo, quien recoge el testigo del callejeo por Compostela. Existe en *Misa en Compostela* un triple nivel significativo: a través de los textos líricos de la voz *over* de la propia Mariscal, la cuasi-narración que acabamos de citar y las imágenes de la ciudad, no como escenario, sino como protagonista. Esto lo podemos ver en un ejemplo específico de *humanización* de la arquitectura: “Las casas esperan en silencio, el tiempo en Compostela se palpa como las *religiosas piedras* de sus monumentos, bajo los *faroles avergonzados* por la luz del amanecer...*el alma de Santiago* se recata tras los cristales...las piedras rezan bajo la *lluvia invisible*.” Como observamos, la ciudad y sus componentes físicos, merced a la descripción idealizada, se convierte en un organismo con un ritmo similar al de sus habitantes; pero al mismo tiempo, adquiere fuerza la idea de *santidad* en la misma ciudad, un enlace con lo religioso absolutamente distinto al de El Escorial y el Valle de los Caídos.

Podríamos seguir citando más ejemplos en los que se utiliza el ámbito urbano como legitimación del régimen, anotaremos brevemente dos más.

Por un lado, *Realidades 1961*, de Ramón Saiz de la Hoya y Francisco Centol Lahoz. Aquí está emergiendo la pulsión urbanizadora (que en el futuro será la “pulsión tuneladora”) que conduce a la especulación del suelo en Madrid: barrios *ex novo* por doquier, de magnitudes considerables; imágenes de Moratalaz o de la Ciudad de los Ángeles se presentan como los éxitos del incipiente desarrollismo.

El otro film es *Un techo para la paz* (Francisco Prosper, 1964), documental ficcionalizado parcialmente

en el que se muestra el hallazgo constructivo del arquitecto Emilio Pérez Piñero (1935—1972), la denominada *estructura reticular estérea (sic) desplegable* —siempre recalcando la *españolidad* del invento— utilizado para cubrir los patios de los Nuevos Ministerios, en la Exposición Central España 1964. Tras una breve explicación del mecanismo, aparece el tono propagandístico hasta su culminación con la aparición del general Franco: “Llega el Caudillo para el acto inaugural. Cada una de las realidades evocadas, cobra vida al paso de quien hizo posible la gran mutación de la Patria.” Cuando se hace presente este acontecimiento, hace ya tiempo que se *ha olvidado* el pretexto del documental.

Como vemos, cualquier situación es válida para transmitir el mensaje del heroísmo, acentuado por el carácter singular y mítico de España.

En la representación cinematográfica aparecen dos zonas cuyos límites se muestran difusos: por un lado, la configuración del entramado del imaginario urbano, (tanto de índole emotiva/onírica como visual de cualquier formato); por otro, la percepción “real” o empírica que tiene el habitante, anclado a las visiones condicionadas por los límites físicos (el plano horizontal o el eje de miradas arriba-abajo). Si le diéramos la vuelta a Italo Calvino, podríamos decir que *no* hay una *ciudad invisible*, sino múltiples *ciudades visibles* que se yuxtaponen unas a otras. Entonces, ¿dónde está el límite entre la ciudad (o construcción) física, la imaginaria, la creada, la vista, la vivida y la habitada?

La práctica del documental parece desdoblarse en una *práctica conceptual*. En términos de Gilles Deleuze es una *creación de conceptos*: se transforma en una imagen *otra* del pensamiento. De un modo análogo es una *práctica perceptual*, mediada por los realizadores. Por tanto, el texto filmico no es más que una interpretación de la realidad ya que la tendencia máxima al figurativismo de la cámara cinematográfica no implica necesariamente objetividad.

En el caso de los documentales de NO-DO y en sus producciones orbitales, la imagen del pensamiento reproduce tanto un simulacro de realidad o de sociedad, como las legitimaciones, unidades mínimas de significados “microfascistas” (siguiendo el *leitmotiv* deleuziano) que sustentan ideas tales como “imperio”, “gloria”, “cruzada”. Estas ideas no sólo se deslizan a través de la retórica oral (más visible y evidente) sino a través del discurso visual. La práctica perceptual se puede referir a la creación de espacios virtuales inexistentes, tanto *analíticos* (mediante la inserción y re-presentación del detalle arquitectónico, en miradas imposibles —de un modo análogo al cine de ficción, con el plano de alguien que abre una nevera y el contraplano subsiguiente desde el interior—) como *sinéticos* (a través de la yuxtaposición de ámbitos arquitectónicos distintos).

Conclusiones

Para estas últimas líneas se nos ocurren algunas ideas provisionales en los siguientes puntos:

a) *Regiones geográfico-simbólicas (Una variación diatópica en función de la carga semántica del dispositivo imaginario).*

Hay una serie de regiones muy significativas en función de los hitos arquitectónicos cinematografiados como lugares marcadores y unificadores de la España de Franco que quedará atomizada. Por analogía con el concepto de las *dos Españas*, proponemos las siguientes regiones imaginarias: la *norte-Santiago*, con la Catedral de Compostela, conectada a Galicia, tierra natal del Caudillo; la *centro* escindida por el Monasterio del Escorial (que constituiría una atracción —*Eros*— al pasado) y el Valle de los Caídos y su consiguiente reverso (*Thánatos*) como cripta y monumento funerario del dictador; y una *región Sur*, más indefinida y por ello, quizá más barroca¹³. Estas regiones resultan claras pues, en términos cuantitativos, no tiene la misma carga semántica El Escorial que la Catedral de Santiago: el primero remite directamente a la idea de ‘imperio’, mientras que el segundo a la de ‘catolicismo’. Uno y otro discurren en paralelo. Asimismo, y siguiendo con el mismo ejemplo, El Escorial entronca con el Valle de los Caídos ideológicamente a través de la significación ‘eternidad’: son valores *eternos* los que se intenta transmitir a través de la *intemporalidad* arquitectónica de Herrera; sus volúmenes esenciales y su magnitud (y relativa) simplicidad permean el Valle de los Caídos y todo su aparato imaginario. Además las significaciones están relacionadas con su localización geográfica, pongamos como ejemplo Brunete o la Ciudad Universitaria de Madrid, *loci* gloriosos durante la guerra de “Liberación”.

b) *Oposición lugar/no-lugar.*

Existe una tensión forzada entre la ubicación física real del objeto-sujeto arquitectónico y su “reflejo”, “apariciencia” o “fantasma”. En el período franquista parece necesario *armar* ideológicamente, es decir, con ideas o imágenes (aquí sinónimos) un lugar para que se sustente la estructura del dispositivo imperial. A un conjunto como el Valle de los Caídos le corresponden biunívocamente todos sus *alter-ego* visuales. Teniendo en cuenta que *representación* (también la cinematográfica) significa ‘volver a hacer presente’, ‘actuación’ y ‘ser una delegación de algo’, podemos comprender que todos estos matices actúan superpuestos en la re-presentación cinematográfica y en la especificación arquitectónica que señalamos. Así, esta dialéctica estaría cercana a la noción

de *site/nonsite* que caracteriza la obra del artista Robert Smithson, con la presentación física de actuaciones tridimensionales en ubicaciones naturales y su equivalencia plana (ya sean dibujos, bocetos, fotografías). En el caso de *The Spiral Jetty* (*Muelle espiral*, 1970), la obra está complementada por un documental que plasma las visiones imposibles de ese lugar físico (la visión aérea siguiendo el recorrido en espiral¹⁴).

Esta idea que tenemos de *no-lugar* es diferente en cierto modo de la noción antropológica de M. Augé, pues son espacios de tránsito o confluencia, lugares evidentemente, para no ser vividos: “Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos ...”¹⁵ o “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico definirá un no lugar”.¹⁶

c) Geometría variable.

En los casi sesenta años de muestras documentales que hemos estudiado, hemos visto dos maneras de construir el espacio virtual cinematográfico, diferenciadas en su posición con respecto al movimiento de la cámara: poética espacial *dinámica* y *estática* (por oposición a la anterior, no significa que no haya movimientos). La primera ostenta un mayor grado de complejidad espacial, pues combina todos los movimientos de cámara, de la panorámica a las circulaciones que genera el *steadycam*. La segunda está unida a los movimientos, por orden de uso: panorámica, *zoom* y *travelling*. Éstos generan una construcción espacial más constreñida que la primera. La utilización de grúas o cámaras aéreas es síntoma de que es una producción con medios suficientes como para construir una visión diferente. Me refiero a las miradas imposibles para el género humano: determinado plano a vista de pájaro de la azotea de un edificio o un recorrido por los intersticios de la fachada se representan a través de la cinematografía¹⁷.

Paralelamente a esta cuestión, en la situación heredada de la Guerra Civil —la autarquía, sin medios suficientes— emerge una manera de rodar documentales que

generado un estilo utilizado durante casi veinte años (hasta la segunda mitad de los años sesenta). De ahí quizá la homogeneidad de todos aquellos documentales de NO-DO.

En cuanto a la forma icónica de una poética espacial y otra, la primera es más cercana a la percepción, pues la distorsión es menos evidente (podemos citar *Elogio de la luz*¹⁸). Sin embargo, en la poética estática, la distorsión producida por la panorámica horizontal se traduce en una exagerada curvatura del espacio y en la del *zoom*, una aproximación violenta. Este tipo de construcción fílmica, a base de *sucesión* de planos, es cómoda en el sentido de que sólo *muestra una superficie*, una especie de fachada, le otorga un aspecto de decorado. Incluso con la utilización de los planos en picado/contrapicado, no deja de tener una sensación de ausencia de espesor.

d) Variación diacrónica: micronarrativas.

Podríamos llamar *micronarrativa* al fragmento referencial mínimo dotado de significación narrativa que puede funcionar como elemento autónomo o como nexo entre representaciones urbanas. En muchos de estos documentales hemos encontrado esta unidad, en principio innecesaria para la comprensión de los textos visuales. Habría quizá dos tipos: micronarrativas de régimen interno, reguladas por el discurso documental —en cierto modo, deshumanizadas— (el todo y las partes de un edificio, subordinadas a éste, una síntesis); micronarrativas de régimen externo, injertadas para causar lo que semeja un *efecto de identificación* de la acción que ocurre en ese lugar, por ejemplo en *Sinfonía monumental de Asturias* (1957), de C. Anwander, en las imágenes dedicadas a la iglesia de San Julián de Prados, se incluye el plano medio de una feligresa que está leyendo un misal y levanta la vista en expresión de beatitud manifiesta que se complementa con un contracampo del crucifijo en movimiento ascendente hasta los frescos de la bóveda en sobreexposición. Esta iluminación adicional no necesita de comentario. Como vemos, parece innecesaria esta estrategia (si pensáramos de un modo purista) para la consecución de los objetivos inmediatos del documental, que sería el catálogo de los edificios prerrománicos más importantes en Asturias.

NOTAS

¹ En lo concerniente a la teoría del documental, véanse los trabajos de PONECH, Trevor, *What Is Non-Fiction Cinema? On the Very Idea of Motion Picture Communication*. Westview Press, Boulder, 1999; y de NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona, 1991. En cuanto al terreno español, el indispensable estudio de TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Cátedra - Filmoteca Española, Madrid, 2000

² SÁNCHEZ-BIOSCA, V., “El Escorial: una herencia gloriosa a las espaldas” en *NO-DO. op. cit.*, pp. 517-520.

³ Id., “Lugares de memoria” en *op. cit.*, p. 495 y ss.