



***Edificis en moviment. Construcció i destrucció. Representació i metàfora***  
de Ramon Espelt

Por IVÁN SÁNCHEZ-MORENO

En un ensayo anterior – *Laberints. Llocs, texts, imatges, films* (2008)– Ramon Espelt ya demostraba un notable conocimiento del psicoanálisis aplicado al estudio cinematográfico, aunque no se profundizara demasiado en ello pese a la temática del libro en cuestión. En esta ocasión, Espelt asume una perspectiva muy diferente en tanto que ofrece una panorámica algo deslavazada de los fenómenos de construcción y destrucción que muestra el medio cinematográfico. Aunque el subtítulo – *Representació i metàfora*– podría sugerir un acercamiento a las corrientes estructuralistas que abordan el estudio del lenguaje, no es ésta la opción que plantea Espelt, como tampoco ahonda en las propuestas psicoanalíticas que de vez en cuando van apareciendo esporádicamente a lo largo de las páginas de este libro.

Dado el interés que despierta para el que esto suscribe, el trabajo de Espelt podría servir muy bien como material de reflexión sobre las problemáticas inherentes a una epistemología de construcción del saber. No en vano, Espelt propone desde el inicio de su ensayo un paralelismo entre dicho planteamiento y el propio proceso de montaje cinematográfico: si aquél implica analizar la naturaleza misma del discurso científico, el montaje fílmico supone darle forma a una obra narrativa mediante imágenes.

Si nuestra invitación les parece acertada, *Edificis en moviment* permite una lectura plausible desde el psicoanálisis. De hecho, el propio Espelt cita en varios pasajes las figuras representativas de Sigmund Freud (1856-1939) y Carl Gustav Jung (1875-1961). Al primero lo hace a colación de comparar la labor del psicoanalista con la de un arqueólogo, en el sentido de horadar entre los restos del pasado para comprender el presente de una persona o colectivo. De ahí se desprende la importancia de analizar las escenas cinematográficas en las que las ruinas de una construcción adquieren un evidente significado en el desarrollo de la historia narrada. El apunte de Espelt remite a un artículo de Freud en el que, refiriéndose a un antiguo yacimiento romano, sugería la existencia de un sustrato psíquico que conservara un remanente inconsciente. Jung lo denominaría inconsciente colectiva, extendiéndolo de manera compartida por toda la humanidad. Prueba de ello es la reiterada aparición del arquetipo de casa u hogar que se constata en todas las épocas, culturas y períodos de la vida, tanto desde un plano simbólico como también manifiesto.

Al respecto, el libro de Espelt puede interpretarse como un nutrido catálogo de imágenes arquetípicas

alrededor del concepto de casa, tanto por lo que se refiere a su edificación como también a su demolición. El cine expone continuas muestras de atribuciones antropológicas a las casas: trae a la memoria los recuerdos que encierra, refleja el paso del tiempo en su fachada o en el polvo que acumula en su interior, subraya la impresión de calor hogareño que envuelven sus paredes, hace evidentes muecas que parecen dibujarse en ventanas y balcones a modo de ojos y sonrisas, etc. La lista podría alargarse hasta el infinito si nos propusiéramos nombrar aquí todas las películas que se valen de una casa como metáfora de las vidas que contuvo, del efecto físico y de los estragos del tiempo que reflejan también el devenir humano de sus habitantes. Para Jung, las cabañas más primitivas –contando también con las cavernas que dieron cobijo a seres humanos a lo largo de la historia– representan la idea de totalidad psíquica, y en ésta se integran estructuras tan ancestrales como la de unidad familiar (a la que incluso llega a añadir a los animales domésticos que cohabitan en ese mismo espacio). Dichos lugares, desde la perspectiva arquetípica que propone Jung, confieren la sensación de protección, no sólo física sino también emocional y psicológica. Atentar por tanto contra un hogar es, por extensión, atentar contra la persona que lo ha hecho suyo como parte de su propia vida. El habitante de un lugar concreto es, siguiendo con el símil junguiano, el hijo primitivo de la madre Tierra.

La psicología evolutiva brinda muchos puntos de comunión con todo lo antedicho. Ya en los primeros años del desarrollo psicológico del niño surge la compulsión instintiva por los juegos de construcción –ya sea mediante bloques de plástico o de madera, cajas de cartón amontonadas unas sobre otras, piezas troqueladas, etc.–, pero también aparece

irremediamente el ansia lúdica de su posterior destrucción. Otro indicio nos lo desvelan los test proyectivos consistentes en el dibujo espontáneo de una casa. Retomando a Jung, la representación de una casa, por muy tosca que ésta sea, sintetiza simbólicamente el contenido psíquico más esencial y determinante de la persona que la dibujó. En función de su ornamentación –sea ésta alambicada, austera, recargada o ligera–, del contexto en que se ubique –en la playa, la montaña, la ciudad o suspendida en el aire–, de los elementos que la componen y la proporción de éstos –ventanas, puertas, chimenea, tejado, etc.–, el psicoterapeuta puede dilucidar un sentido sobre la relación que el individuo establece de manera holística con su realidad.

Ejemplo de arquetipos recurrentes en el cine en torno al concepto de casa son las escenas en las que el niño protagonista apila piezas de un juego de construcción que a menudo pretenden hacer visible un particular estado emocional de la persona implicada en el juego. Consecuentemente, el derrumbamiento de la construcción sirve para visualizar la situación de conflicto interior que padece uno de los personajes. Otro elemento habitual en las películas de adolescentes es la construcción de una casa en lo alto de un árbol. La principal fuente de inspiración se presume surgida del utópico *Walden* de Henry David Thoreau (1817-1862), poético ensayo donde su autor reivindicaba la plena autorrealización personal mediante la erección artesanal de una cabaña en la que aislarse por una larga temporada de la vida mundana, volviendo así al pretérito estilo de vida de los sabios eremitas. La casa del árbol simbolizaría de esta forma la única vía de escape posible hacia la libertad y la autonomía que tanto ansían sus

habitantes, como también la sed de rompimiento con el estamento institucional que impone la familia.

Desde los postulados del psicoanálisis, otro foco de interés reside en los capítulos dedicados al concepto de “domicidio”, esto es, la destrucción deliberada de hogares con el fin de provocar el éxodo de toda una población y el hundimiento económico de ese país, además de pretender borrar toda huella de su existencia cultural por medio de la ruina de su domicilio patrimonial. Muchas veces, este fenómeno se justifica con un aval político o urbanístico por “el bien común” o por “una causa pública”, como ocurre con la expropiación de terrenos donde se hubiera asentado una barriada de chabolas con el fin de sanear la ciudad o practicar mejoras a nivel social. No es casualidad que, en un ejercicio de sano cinismo, la década de 1980 propiciara la aparición de grupos musicales como Einstürzende Neubauten, cuyo nombre podría traducirse como “Destruir para construir”. Huelga decir que su discurso estético, en sus inicios artísticos, andaba muy dolorosamente ligado al bloqueo que imponía la separación alemana por el Telón de Acero.

Las aportaciones cinematográficas que ofrece Espelt en cada caso son notorias, tanto como lo es la ausencia de muchos títulos míticos que podrían encajar muy bien en todos estos temas. Históricamente, Espelt sitúa la atracción cinematográfica por el derribo de casas a finales del siglo XIX con el estreno accidentado de un film de los hermanos Lumière en el que se derrumbaba un muro. Lo que los espectadores apreciaron como un genuino montaje cinematográfico no fue más que un descuido del operario, el cual no se percató de que había dejado encendido el proyector mientras rebobinaba la película. El público

asistente en la sala quedó impactado al ver levantarse los escombros en el aire y recomponer por arte de magia la pared original. Desde entonces, los Lumière siempre quisieron complacer a la audiencia invirtiendo el proceso de exhibición de su película.

Una particular obsesión *voyeur* nacida del cine es la de testimoniar el interior de un inmueble sin paredes, techo o fachada, con el objetivo de presenciar lo que ocurre dentro del edificio como si fuera una maqueta. En cómic tenemos un claro precedente en *13 Rue del Percebe* (1961), de Francisco Ibáñez. Conviene añadir la referencia de *La semana más larga* (1981), episodio de la serie de Superlópez creado por Jan, que parece homenajear la *performance Conical Intersect* (1975) de Gordon Matta-Clark. Ésta consistió en perforar con círculos la fachada de un viejo edificio junto al Museo Pompidou de París. A título de ejemplo mencionaremos el *travelling* cenital que da inicio al film *Snake Eyes* (Brian de Palma, 1998) o la escenografía pintada en el suelo con tizas en *Dogville* (Lars Von Trier, 2003) que son, a juicio de Espelt, una herencia de la supresión de la denominada “cuarta pared” en el teatro contemporáneo.

Los visos existenciales que manifiesta la casa en relación a sus habitantes es también una constante en directores como Roman Polanski. Tres de sus más aplaudidos films –*Repulsión* (1965), *La semilla del diablo* (1968), *El quimérico inquilino* (1976)– remarcen la angustia vital que sufren sus protagonistas encerrados en un piso hasta enloquecer. Sin embargo, no se puede obviar la relevancia que detentan las casas en la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock (1899-1980), como ejemplifican la mansión Manderley en *Rebeca* (1940), el fantasmagórico hogar de Norman Bates en *Psicosis* (1960), la

casa asediada al final de *Los pájaros* (1963), la casa de Frank Lloyd Bright en el monte Rushmore en *North By Northwest* (1959), la imponente presencia del edificio Rutland en *Marnie* (1964) y el pesebre viviente que exhibe la fachada de enfrente a la morbosa mirada de James Stewart en *La ventana indiscreta* (1954).

Espelt también hace un guiño en su libro al papel social y político del “desarrollismo” urbanístico en el cine, plasmado de modo crítico en películas como *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1958) o *El techo* (Vittorio de Sica, 1956). Mención aparte merecen títulos que Espelt elude, como *El pisito* (Marco Ferreri & Isidoro Ferry, 1959) o *La piel quemada* (Josep María Forn, 1967), en los que la propia construcción de un nuevo inmueble avanza en paralelo con la progresiva ruina moral de sus protagonistas. Jacques Tati (1907-1982) también contribuirá a este diálogo entre clasicismo y modernidad en la arquitectura en dos de sus films: en *Playtime* (1967) hace befa de la despersonalización que caracterizan las grandes urbes, mientras que en *Mon Oncle* (1958) contrapone los desmanes de Mr. Hulot en la casa inteligente de Villa Arpel y el viejo edificio donde reside, lugares que vertebran sus gags más memorables. En el género documental destaca *En construcción* (José Luis Guerin, 2000), en el que se procede al registro diario de una edificación en el Raval barcelonés y cuyo análisis cierra brillantemente el libro de Espelt.

*Edificis en moviment* contiene además profusas notas a pie de página y está trufado de imágenes extraídas de los films comentados. El broche lo pone un necesario índice onomástico de películas y directores y una extensa bibliografía. No obstante, ha quedado fuera de sus páginas mucho material cinematográfico que creemos

fundamental para reseguir estas cuestiones sobre la obsesión por la construcción y el derribo de edificios. Si bien al tema de las casas deshabitadas o en desuso le dedica Espelt una buena cantidad de atenciones, escatima toda información sobre la ambientación en fábricas abandonadas cuya presencia resulta tan relevante en numerosos films. Asimismo, nos preguntamos dónde quedan las películas de género como *Terror en Amityville* (Stuart Rosenberg, 1979), *Poltergeist* (Tobe Hopper, 1982) o *Al final de la escalera* (Peter Medak, 1980), por citar sólo unas cuantas. En ellas, la propia destrucción de las casas en las que se enmarca el drama se traduce a modo de autoinmolación o de “almicidio”, esto es, como muerte del alma que las posee. Si rastreáramos la principal simiente literaria de la que parten dichas películas sería, en mayor o menor medida, el canónico relato de *La caída de la Casa Usher* de Edgar Allan Poe (1809-1849).

Sin duda, el trabajo de Espelt abre puertas a una mayor complementariedad que, desde perspectivas de análisis más multidisciplinares, podrían ampliar sustancialmente sus interesantes líneas de reflexión.

**ESPELT, Ramon.** *Edificis en moviment. Construcció i destrucció. Representació i metàfora.* Barcelona: Laertes, 2020. 237 pp. ISBN: 978-84-16783-57-1.