

Roma en *El vientre del arquitecto*

Ángel CLEMENTE ESCOBAR

Máster Universidad Complutense de Madrid
ang_clemen@hotmail.com

RESUMEN

En la película *El vientre del Arquitecto*, Peter Greenaway pone en relación directa el lenguaje arquitectónico y el cinematográfico valiéndose de los monumentos de Roma, mediante los que expresa el conflicto existente en cualquier lenguaje artístico. Si ésta es la ciudad eterna es porque nadie la sobrevive. El protagonista, Stourley Kracklite, viaja desde Chicago hasta allí con la intención de transmitir con una fastuosa exposición su admiración por el arquitecto neoclásico Étienne Louis Boullée. El nexo común entre la Historia de la Arquitectura y el personaje encuentra su justificación en el concepto de ruina como muerte, desde el momento en que el proyecto debe materializarse antes de que un cáncer devore el vientre de Kracklite. La transición por los tres grandes momentos de clasicismo a lo largo de la Historia –el de la Antigüedad (y su imitación en el Renacimiento), el Neoclasicismo al que pertenece Boullée y, en última instancia, el apropiacionismo que de éste hace el fascismo– servirá como hilo conductor en el declive del protagonista.

Palabras clave: arquitecto, Neoclasicismo, esfera, ruina, muerte.

RESUME

Dans le film *Le ventre de l'architecte*, Peter Greenaway met en rapport direct les langages architectonique et cinématographique en se servant des monuments romains pour exprimer le conflit propre à tout langage artistique. Si Rome est la ville éternelle est justement parce que personne ne lui survit. Le protagoniste, Stourley Kracklite, arrive de Chicago pour transmettre son admiration à l'égard de l'architecte néoclassique Étienne Louis Boullée au moyen d'une fastueuse exposition sur l'oeuvre de celui-ci. Le lien entre l'Histoire de l'Architecture et le personnage se justifie par le concept de ruine comme synonyme de mort, au moment à partir duquel le projet doit se matérialiser avant que le cancer ne ronge pas le ventre de Kracklite. Le passage par les trois moments plus importants du classicisme au cours de l'Histoire –l'Antiquité (imitée par la Renaissance), le Néoclassicisme, notamment de Boullée, et, en dernier ressort, l'appropriation de celui-ci menée par le fascisme– serviront de fil conducteur au déclin du protagoniste.

Mots clé: Architecte, néoclassicisme, sphère, ruines, mort.

Un tren cruza a toda velocidad la frontera entre Francia e Italia. En él viaja Kracklite, arquitecto de Chicago que se dirige a Roma para montar una exposición sobre el arquitecto francés Étienne Louis Boullée. Las imágenes del paisaje del norte de Italia incluyen además el cementerio, primera aparición de la arquitectura funeraria, básica en la película. A su vez, en el tren comienza el proceso dentro de uno de los "vientres" de la película, cuyo recorrido a lo largo de nueve meses culminará con el nacimiento del hijo y la muerte del protagonista. Este número, el nueve, determina además el número de escenarios mostrados –esquema también respetado por la partitura de Win Mertens.

Podemos considerar toda esta parte como el prólogo del film, pues éste comenzará verdaderamente cuando la cámara se detenga y alcance la perpendicularidad con respecto al plano representado, plasmando una simetría perfecta que bien podría haber sido obra del propio Boullée y que se romperá con la conclusión de la película.

La Historia de Roma se representa mediante sus monumentos –aquéllos de los que Boullée aprendió y reflejó en sus obras y, a la inversa, aquellas obras de la modernidad en las que tanto influyó el arquitecto francés–. Todos ellos son filmados frontalmente para conservar la simetría de la que hablamos, de la misma forma que un arquitecto muestra el alzado de sus edificios.

Según los estudios de Kevin Lynch, estos monumentos son los elementos que forman la imagen de la ciudad, nodos o mojones, según se acceda a ellos o no, elementos que están unidos por sendas, conductos que sigue el observador, como los que debe seguir el protagonista trazando una figura geométrica sobre el plano de Roma. (Gorostiza 1995: 98)

Roma representa todos los estratos de la Historia de la Arquitectura; y tras ellos, grandes monumentos funerarios que hacen de ella el escenario perfecto de la muerte. Si Roma es la ciudad eterna, es sólo porque nadie le sobrevive.

Efectivamente, la cámara se detiene tras hacer un barrido desde la mirada oblicua y tenemos ya todos los elementos iniciales: el Panteón, la simetría, el arquitecto Kracklite en el centro de la imagen y, cómo no, Étienne Louis Boullée y su Cenotafio, que implica a su vez la figura de Newton y la gravedad universal (Figura 1).



Figura 1. Escena inaugural en el Panteón.

El Panteón, una esfera perfecta dentro de un cilindro perfecto, introduce el primero de los tres clasicismos que señalaremos dentro de la Roma dibujada por Greenaway, el de la Antigüedad. Además se plantea así la metáfora más importante del film. La esfera es uno de los elementos platónicos y una de las tres formas que, junto con la pirámide y el cubo, Boullée escoge para plantear sus edificios; los mismos con los que el propio Kracklite ha construido su casa de Chicago. Es la misma esfera que éste cree tener dentro de su vientre y que le provoca dolores, desde el inicio de la película, que sólo terminarán con su muerte hacia el final; la esfera del vientre de su mujer embarazada, y en última instancia, la esfera como símbolo de la divinidad. Es también en este edificio donde simétricamente se desarrollan la segunda y la penúltima escenas de la película, la segunda presencia de la arquitectura funeraria. En él se encuentran enterrados los arquitectos Baltasar Peruzzi, Rafael Sanzio y Victor Manuel II, al cual se le erigió el monumento donde se celebrará la exposición.

En palabras del propio Greenaway, el protagonista:

[...] es un hombre que tiene ideas extrañas sobre su personalidad y si desea aproximarse tanto a Boullée es porque carece de sus teorías propias. Su actitud es propia de la de los personajes de Henry James [...]. Detrás de Stourley Kracklite, hay rasgos de otra gente, como el arquitecto norteamericano Michael Graves o del italiano Paolo Portoghesi. También hay rasgos de Richard Rogers, Bernini y Miguel Ángel. Es una amalgama de opiniones procedentes de arquitectos de todo el mundo. (Riambau 1989: 42)

Mientras que Boullée, en palabras de Aldo Rosi:

[...] es un arquitecto racionalista en el sentido de que, construido un sentido lógico de la arquitectura, se propone verificar continuamente los principios sentados, con sus diferentes proyectos; y la racionalidad del proyecto consiste en adherirse a este sistema. (Gorostiza 1995: 102)

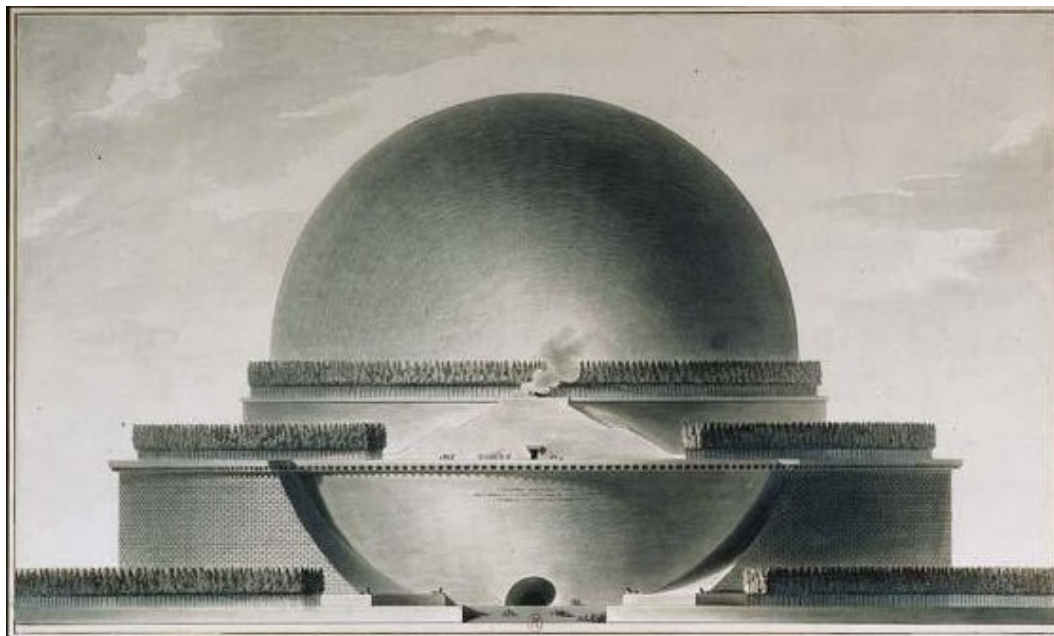


Figura 2. El Cenotafio diseñado por Boullée.

Así, el Cenotafio de Newton es de nuevo un elemento funerario, que implica las teorías del científico a quien el arquitecto quiso homenajear, asociado a la metáfora de la esfera. Es también la presencia del Neoclasicismo, segundo momento de clasicismo reflejado en la película (Figura 2). Como veremos, es también objetivo de Greenaway certificar los postulados teóricos y estructurales de sus películas en la propia trama argumental. En la cena delante del Panteón, sólo la mesa con el pastel forma el plano horizontal, mientras que priman los planos verticales: los comensales, el obelisco centrado en la plaza y la fachada del Panteón.

La recepción en el lugar de la exposición, el Vittorio Emmanuelle –otro de los iconos funerarios de la ciudad que aparecen, el monumento al soldado desconocido– comienza recorriendo los diferentes iconos arquitectónicos que pueden ser vistos desde el mismo – el coliseo, la cúpula de San Pedro diseñada por Miguel Ángel, la Iglesia de Santa Inés de Borromini en Piazza Navona–. Ante esta enumeración, el protagonista pregunta si no se puede ver el Mausoleo de Augusto. Después de la identificación con Boullée, comienza aquí la identificación con otros personajes que de una u otra forma también han tenido influencia sobre la ciudad. En este sentido Greenaway utiliza los colores con una intención simbólica: Kracklite viste de blanco –el color de Augusto– mientras los demás lo hacen de oscuro, evitando además los colores verde y azul. Abundan los ocre de Roma, colores cálidos que conforman también el organismo vivo, identificándose así la ciudad y el cuerpo del protagonista. La mujer de éste viste de rojo; es la figura de la *femme fatale* que, tras el idilio que mantendrá con el administrador económico de la exposición, Caspasianni –vestido con un traje gris cruzado, de moda entre los afines a Mussolini–, se convertirá en otro de los talones de Aquiles que irán destruyendo a Kracklite.

Aparece en esta escena, también de forma premonitoria, el protagonista delante del ventanal desde donde se quitará la vida al final de la película (Figura 5), adoptando sobre él en ambas ocasiones la postura del crucificado, iniciando así la tercera identificación: Cristo, que desde su muerte determinó la arquitectura que habría de hacerse en adelante. Es también la pose de Sansón, haciendo presión sobre las columnas, como si tuviera poder sobre las construcciones.

El comienzo de los dolores de estómago de Kracklite también se produce en este momento, continuando además con la asociación entre Kracklite y Augusto. La cámara muestra a los comensales y, en primer plano, una fuente de higos –los mismos con los que fue envenenado el Emperador–, también esféricos. Aparece aquí el primero de los

muchos elementos que remiten a la novela de Robert Graves *Yo, Claudio*. Con la tarta-Cenotafio de la escena del Panteón, la fuente con la forma del Coliseo, etc., comienza a abrirse camino la frivolidad en la línea del *kitsch* dentro de toda una estructura basada en las matemáticas, en Newton, en la razón.

En el recorrido por los diferentes hitos arquitectónicos romanos, los personajes se detendrán en la Villa Adriana. Allí, los vestigios de la antigüedad toman su propio papel en la película. Roma es el organismo, la estructura superior que alberga simétricamente la estructura de la ficción y de los personajes. No en vano, uno de ellos dirá que "Roma en ruinas ha ejercido más influencia en la arquitectura que recién construida".

El personaje de Adriano, que murió de una úlcera, también se relaciona con el protagonista al igual que la arquitectura delante de la que se encuentran. Todos esos estratos de la arquitectura romana que deben diferenciarse no serían abarcables en un solo escenario sin el nexo de la ruina como muerte; el proyecto debe realizarse antes de que el vientre del protagonista sea devorado por un cáncer. La imagen encuentra aquí su justificación: ante las ruinas romanas, el proyecto se vislumbra como posible durante un instante, para pasar después, desde el optimismo del comienzo, al aspecto lucrativo del mismo encarnado en la persona de los usureros italianos, a la frivolidad que van adquiriendo las imágenes; es decir, desde su aspecto comestible hasta su aspecto más indigesto. Sólo la muerte, formatrix de las ruinas, le otorga verdad artística (Manson 1987: 20).

La vista de las ruinas se relaciona también con el juego dialéctico entre los momentos de esplendor de una cultura y los momentos de decadencia. Si para los románticos la Antigüedad debe ser admirada como autoafirmación de la propia Historia, ésta no puede ser recogida en el nuevo lenguaje. El propio autor dejó dicho en una entrevista:

[...] a veces siento que mis films sufren una tensión entre romanticismo y clasicismo. [...] Alguien los ha descrito como mariposas clavadas con chinchetas. De este modo, el romanticismo se convierte en una gesticulación barroca y si uso esta metáfora es porque también yo había coleccionado insectos. Si clavas una hermosa mariposa con el fin de controlarla, hasta cierto punto conservas su belleza pero ya es un objeto muerto, abandonado por su vivacidad... Esta sensación afecta a todo proceso artístico, en general, ya que trata de comprender y utilizar los diversos fenómenos que nos rodean, estructurándolos, organizándolos e intentando una aproximación empírica que los haga útiles para nuestros argumentos. (Rimbau 1989: 43)

Kracklite, reflexionando sobre su persona, comienza a tomar conciencia de que ya no es ese Augusto que llega a Roma entre multitudes, sino que todos le ven como a un Claudio, el bufón de quien se aprovechan los italianos; es engañado por su mujer y destruido por su propio cuerpo. Llega a la plaza de San Pedro para escribir una postal a Boullée, la única persona en quien confía, la única idea firme que se mantiene en él. Se produce aquí de nuevo esa mirada oblicua del comienzo, pero ya no a los ojos del espectador, sino a los ojos del propio personaje que escribe sentado en uno de los accesos a la plaza, desde el cual sólo esa mirada es posible. Ni siquiera Kracklite puede dirigirse de frente a San Pedro, es el modo en que Bernini salvó el problema de construir el centro del cristianismo basándose en los maestros de la cultura antigua, generándose así otro de los momentos de sombra en la Historia de la Arquitectura y ante cuyos excesos reaccionará el neoclasicismo de Boullée.

A propósito de la tensión entre clásico y romántico, se produce la escena en la que el protagonista contempla en los aseos del Vittorio Emanuele cómo los italianos están aprovechándose del dinero de su proyecto para otros fines. Uno de ellos le muestra un grabado encontrado en la biblioteca, afirmando que es de Boullée. Efectivamente es un arquitecto el del dibujo, pero no el francés, sino un italiano, Giovanni Battista Piranesi. Contemporáneo del Neoclasicismo, al igual que Boullée es más conocido como teórico que por sus construcciones, y entre sus proyectos se encuentra una planta de la Roma Imperial de gigantescas dimensiones. Es la utopía hiperbólica de la esfera que Boullée proyecta para Newton, contrapuesta al laberinto de las cárceles de Piranesi, que recuerdan al lugar de trabajo de Kracklite.

La escena es una muestra de las muchas referencias pictóricas que Greenaway establece en sus películas y que en este caso tiene un claro referente simbólico. La sensación de profundidad viene marcada por los diferentes planos paralelos entre sí donde se desarrolla la escena, que remiten a Piero della Francesca. Concretamente hace referencia a *La flagelación de Cristo*. Kracklite se siente como el sacrificado, aquél que tendrá que perecer para que triunfe la esfera-Dios-Boullée.

Siguiendo con esa dialéctica existente entre el clasicismo y su contrario, aparece la escena en la que la hermana de Caspasiani, fotógrafa, disfraza y retrata a Kracklite como Andrea Doria vestido de Neptuno en el cuadro de Bronzino (Figura 3).

Desde la ventana del estudio de la fotógrafa, Kracklite contempla Roma. Le han quitado definitivamente la dirección del proyecto en beneficio de Caspasiani; de la utopía Boullée sólo queda el edificio que aparece en la escena, el *Palazzo della Civiltà del Lavoro*, y el apropiacionismo que el fascismo hace de las formas clásicas (Figura 4). Si Boullée propone la hipérbole como representación del gran proyecto de la Humanidad basado en la razón, el fascismo y sus construcciones emplearán este lenguaje como la gran fachada que expresa la grandeza del movimiento y tras la que se esconden los actos por los cuales fueron juzgados por la Historia. Se establece así el tercer y último momento de clasicismo en la Roma de Greenaway. A propósito de la arquitectura fascista, el filósofo alemán Adorno afirma:

El veredicto estético contra lo feo se apoya en esa evidente inclinación sociopsicológica de identificar lo feo con la expresión del dolor y de tomárselo a broma. El imperio hitleriano, y toda la ideología burguesa en general, nos ha dado la prueba de ello: cuantas más torturas se administraban en los sótanos, más cuidado se tenía de que el tejado estuviera apoyado en columnas clásicas. (Adorno 1983: 71)

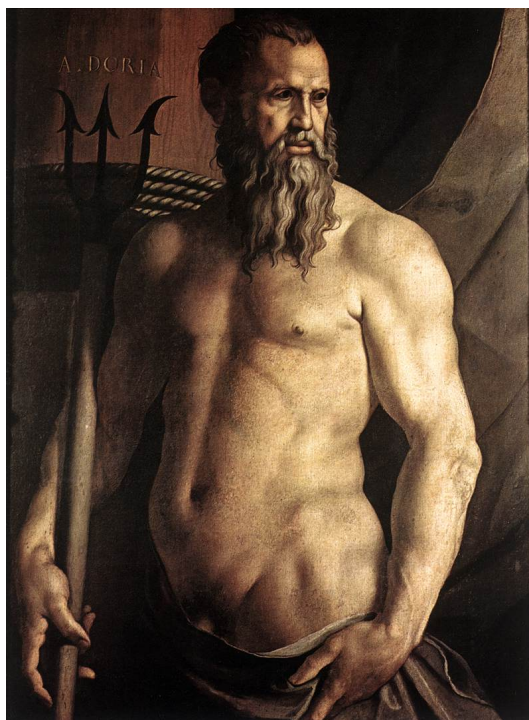


Figura 3. Andrea Doria como Neptuno.

De nuevo entramos con la mirada oblicua que sólo retoma la perpendicular para mostrarnos la inscripción del edificio en la que puede leerse: "Un pueblo de poetas, artistas, héroes, santos, pensadores, científicos, navegadores, emigrantes"¹. En la película ésa es la gran mentira de Roma, aquélla que representan las grandes columnas, aquélla de la Antigüedad que el arquitecto había conocido en la Universidad de Chicago por su sobriedad, tras la que sólo existe la putrefacción de la Roma de Graves, la perfidia de la Iglesia durante el Barroco, los monstruos que producía el sueño de la razón y que dieron al traste con los utópicos como Boullée, el fascismo en Europa, los nuevos comisarios de la exposición y su codicia, y en última instancia, el propio vientre de Kracklite.

La película concluye en el Vittorio Emanuele, donde tendrá lugar la exposición. Kracklite desde lo alto pasea su mirada por los monumentos que han ido marcando el ritmo de su precipitación, mientras que en los pasillos del edificio pasean aquéllos que han contribuido a ella con un marcado componente de frivolidad, portando lamparitas con la forma del Cenotafio. Se subirá a la ventana que ya se anunciaba en la tercera escena (Figura 5), adoptando la postura del crucificado mientras se oyen los llantos de su hijo, nacido a la par

¹ Un popolo di poeti, di artisti, di eroi, di santi, di pensatori, di scienziati, di navigatori, di trasmigratori.

que la madre, su infiel esposa, pronuncia el discurso inaugural de la exposición. Kracklite se lanza al vacío en una construcción cuyo arquitecto Sacconni también cayó, muriendo.



Figura 4. Palazzo della Civiltà del Lavoro.



Figura 5. Kracklite en el momento de lanzarse desde el ventanal.

Su suicidio coincide por tanto con el nacimiento de su hijo, y además cae corroborando sarcásticamente las teorías de Newton, representadas en el billete con la imagen del científico que lleva en su mano en el momento de la muerte, y en el monumento que su apreciado Boullée había consagrado a éste. La obra del protagonista –que podemos denominar neo-neoclásica– hace proliferar en él el pasado, del mismo modo que lo han hecho las células cancerosas en su interior. Él rinde homenaje a Boullée del mismo modo que éste lo hacía a Newton, pero en este caso el final será muy distinto –o tal vez no tanto–; Kracklite transforma su propia muerte en obra, suceso que reemplaza a la propia exposición en la pantalla.

El sentido de dos vientres –el del protagonista, devorado por un cáncer, y el de su esposa, ocupado por un niño– que han provocado parte del conflicto en la trama

argumental, termina produciendo la ruptura de la simetría en el plano formal. Greenaway habla en los siguientes términos de la conclusión del film:

En El vientre del Arquitecto, el punto de vista cinematográfico está deliberadamente identificado con el de un arquitecto. Todos los encuadres están basados en esquemas, planos y alzados. He estructurado todo el film de esta manera hasta la escena de la muerte del protagonista cuando, al final del film, aparecen súbitamente por primera vez, líneas diagonales y el edificio se ve desde un ángulo. Cuando la simetría se rompe, el hombre muere y se destruye esta estructura perfecta que era su vida. (Riambau 1989: 43)



Figura 6. Plano final tras el suicidio de Kracklite.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (1983): *Teoría Estética*. Barcelona: Orbis.
- CAUX, Daniel *et al.* (1987): *Peter Greenaway*. Paris: Dis Voir.
- CIMENT, Michel (1986): "Dossier Peter Greenaway". *Positif*, núm. 302: pp. 27-36.
- GOROSTIZA, Jorge (1995): *Peter Greenaway*. Madrid: Cátedra.
- (1997): *La imagen supuesta: Arquitectos en el cine*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- GREENAWAY, Peter (1996): *Sight and Sound*, núm. 5, suplemento mayo: pp. 15-16.
- MANSON, Alain (1987): "La construction de l'impossible". *Positif*, núm. 320: pp. 17-28.
- RIAMBAU, Esteve (1989): "La geometría barroca de Peter Greenaway". *Dirigida por*, núm. 169: pp. 32-44.
- (1999): *Peter Greenaway: La ordenación del caos*. Barcelona: Norma editorial.
- WILLOQUET-MIRACONDI, Paula; y ALEMANY-GALWAY, Mary (2001): *Peter Greenaway's postmodern-poststructuralist cinema*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.