



UTOPIÍA Y TRANSGRESIÓN

la obra de juan sebastián bollaín

TRABAJO FIN DE GRADO

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

Autora: Marina Benítez Ferrer

Tutor: José Pérez de Lama

Grupo: TFG-2

Departamento: Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas

Curso 2015-2016



UTOPIA Y TRANSGRESIÓN

la obra de juan sebastián bollaín

Palabras clave: utopía, transgresión, deseo, provocación.

ÍNDICE

Introducción

Síntesis, motivaciones	2
Objetivos y metodología	3

Marco conceptual

Concepto	4-13
Los proyectos utópicos revolucionarios de los 60	6-11
Otras versiones de utopía: la distopía	14-15
Medios de manifestación de la utopía	15

Juan Sebastián Bollaín

Sobre Juan Sebastián Bollaín	16-19
Entrevista	20-26
Filmografía seleccionada	27-47
Soñar con Sevilla	27-41
Sevilla tuvo que ser	27-32
Sevilla en tres niveles	33-37
Sevilla rota	38-41
La ciudad es el recuerdo	41
Sevilla 2030	42-47

Conclusiones	48
--------------------	----

Índice de imágenes	49
--------------------------	----

Bibliografía	50-51
--------------------	-------

Síntesis, motivaciones

“Soyez réaliste, demandez l’impossible”

-mayo francés del 68-

Se parte de una visión de la realidad de cualquier época y lugar que genera reacciones críticas hacia ella, que genera deseos de cambio y de revolución. Este deseo de cambio puede traducirse en diferentes representaciones o modos de manifestación, no teniendo éstos por qué ser siempre materiales. La utopía es uno de ellos.

Tratándose de una construcción mental, la utopía consigue ser un medio de crítica hacia el sistema imperante, proponiendo alternativas que normalmente se caracterizan por ser ideales, imaginarias e irrealizables.

Muchos son los ejemplos de utopías imaginadas a lo largo de nuestro tiempo. Son objeto de este trabajo los que tienen en común este componente crítico: la base del deseo de construir o imaginar utopías viene en estos casos motivada por un descontento y un deseo de cambio, que hace que estos proyectos se forjen en torno a la crítica y quieran ser provocadores y transgresores a su tiempo. Es este el concepto de partida.

Son varios los medios de manifestación de la utopía a través de las distintas épocas, partiendo de la literatura, pasando por las artes plásticas o la arquitectura. A través de la arquitectura es posible materializar estos proyectos utópicos, aunque sea de un modo simbólico, a través de maquetas, dibujos, montajes... ya que a la escala deseada o imaginada serían irrealizables. Sin embargo, estos proyectos pueden manifestarse también a través de otros medios o técnicas, como por ejemplo el cine, que es capaz de mostrarnos de una manera directa y realista estas ideas revolucionarias.

Parte de la obra de Juan Sebastián Bollaín, cineasta y arquitecto, lleva a cabo esta acción de crítica y nos muestra una visión alternativa de la ciudad de Sevilla en sus películas. Se trata de un cine utópico, surrealista, provocador, que encaja con esta definición de utopía surgida a través del deseo de cambio y la crítica.

Se trata, en definitiva, de proporcionar visiones diferentes de la realidad o de una hipotética realidad, de jugar con ella, de no conformarse con lo establecido y del poder de imaginar. Cómo puede plasmarse la arquitectura utópica en diferentes épocas y medios de manifestación, siendo el título Utopía y transgresión: la obra de Juan Sebastián Bollaín, resultado del estudio de la base, así como del resultado, de estos (este) proyectos utópicos.

Objetivos y metodología

Cuestionar lo cotidiano, lo habitual, lo establecido, las normas, para imaginar qué pasaría si la realidad pudiera cambiar y cuál sería el resultado.

Analizar la realidad y detectar esos aspectos que hacen que no sea la ideal, que pueda mejorarse, y más aún, que generen descontento o deseos de revolución. Trabajar con la ciudad, con su estructura, sus pilares y la sociedad que la compone para dar una imagen provocadora de la misma y crear en los ciudadanos algún tipo de impacto que contagie este espíritu revolucionario.

Estos objetivos llevan a la elección de la obra de Juan Sebastián Bollaín como objeto principal de estudio, llevando a cabo un análisis de la misma para llegar a un entendimiento de que una nueva realidad es posible, y con ella una nueva ciudad y una nueva arquitectura, lejos de lo que consideramos cotidiano o común y partiendo de una base crítica que inspira estas imágenes utópicas.

Se pretende llegar a una definición del concepto de utopía a través del análisis de las distintas visiones del mismo, teniendo en cuenta su evolución histórica y sus distintas versiones, para centrar posteriormente el trabajo en el estudio de la obra de Juan Sebastián Bollaín, justificando la visión de sus películas como utópicas y transgresoras.

Como herramienta metodológica, se parte de unas motivaciones previas y se procede, a través de la búsqueda de bibliografía, al estudio y entendimiento del concepto de utopía. Para ello, además del análisis del término, evolución y versiones, se estudiarán una serie de referencias que ayuden a acercar el término a este concepto de crítica y provocación.

Se procede a la búsqueda y selección de arquitectos o artistas que tratan este concepto y han desarrollado proyectos de carácter utópico a lo largo de su trayectoria, sin importar el formato de presentación. Se trata de conocer proyectos que parten de esta base ya formulada de crítica hacia el sistema de su época y que, a través de la utopía, la utilizan como medio de manifestación y exponen su deseo de cambio.

Una vez introducida la obra de Bollaín, se procederá al análisis de las obras seleccionadas de su filmografía que, una vez estudiada, son consideradas buen ejemplo del objeto de estudio. Tratar temas como las realidades utópicas o incluso distópicas recreadas en sus películas, el realizar un retrato de una época de la ciudad de Sevilla, el componente popular, lo cotidiano y la transformación de la cotidianidad sevillana, la participación ciudadana, el impacto de estos proyectos en la sociedad, el poder icónico de la imagen...

Todo esto para terminar con una serie de conclusiones y aportaciones personales acerca de estas obras seleccionadas y de la visión tratada del concepto de utopía.

MARCO CONCEPTUAL

Utopía, Del lat. mod. *Utopia*, isla imaginaria con un sistema político, social y legal perfecto, descrita por Tomás Moro en 1516, y este del gr. Οὐ *ou* 'no', Τόπος *tópos* 'lugar' y el lat. *-ia* '-ia'.

1. f. Plan, proyecto, doctrina o sistema deseables que parecen de muy difícil realización.
2. f. Representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano.

Como utopía se denomina la idea, ideación o representación de una civilización ideal, imaginaria e irrealizable, paralela o alternativa al mundo actual.

El término utopía también puede designar aquel proyecto o doctrina que se considera idóneo, pero inviable o de difícil puesta en práctica.

Debido a su importante carga idealista, la utopía presenta un nuevo terreno en el que formular y diseñar sistemas de vida en sociedades alternativas, normalmente más justas, coherentes y éticas. Por ello, la utopía se ha extendido a distintas áreas de la vida humana, y se habla de utopías económicas, políticas, sociales, religiosas, educativas, tecnológicas, y ecologistas o ambientalistas.

Como tal, el término utopía fue acuñado por el escritor y humanista inglés Tomás Moro en el año 1516, a partir de los vocablos griegos Οὐ (*ou*), que significa 'no', y Τόπος (*tópos*), 'lugar', es decir: 'lugar que no existe'.

Para Tomás Moro, la utopía era una sociedad comunal, racionalmente organizada, donde las casas y los bienes serían propiedad colectiva y no individual, y las personas dedicarían su tiempo libre a la lectura y al arte, por lo tanto, esta sociedad viviría en paz, justicia y en plena armonía de intereses.

En este sentido, la *Utopía* de Tomás Moro también guarda, dentro de su formulación idealista, un fuerte mensaje de contenido crítico hacia los regímenes que gobernaban en Europa durante su época.

Es este último aspecto el que nos interesa. El cómo a través de los proyectos utópicos puede generarse toda una crítica hacia el sistema o modo de vida del momento, poniéndolo en crisis como resultado de un descontento general o un deseo de cambio. Algunos de estos proyectos pueden llegar así a suponer la ruptura total de las reglas, adoptando una actitud transgresora y provocativa.

Así, estas utopías crecen en torno a una base tanto idealista como crítica, pudiendo ser denominadas utopías revolucionarias o provocativas.

En su libro *La utopía revolucionaria de los años 60*, María Pastore trata la conceptualización de utopía revolucionaria a través del autor Karl Mannheim¹, sobre el que escribe lo siguiente:

“En cuanto a Mannheim rescatamos el rasgo operante que da a la utopía, definiéndola como formas ideales que configuran un enjuiciamiento de la realidad: toda verdadera utopía se construye cuando la voluntad de acceso a un mundo mejor genera una actitud enjuiciadora y crítica del presente status quo y procura destruir las limitaciones del orden existente”. María Pastore, *La utopía revolucionaria de los años 60*, p.11

Según las propias palabras de Mannheim en su libro *Ideología y utopía*, este concepto respondería a lo siguiente:

“Solamente llamaremos utópicas a aquellas orientaciones que trascienden en la realidad y que, al informar la conducta humana, tiendan a destruir parcial o totalmente el orden de cosas predominante en aquel momento”. Karl Mannheim, *Ideología y utopía*, 1966

Por tanto, las utopías revolucionarias van más allá de una simple ideología destinada a una posible evasión de la realidad por parte de un sujeto. Estas utopías son asumidas como una posibilidad y parten de la voluntad social, entendiendo este movimiento como un deseo de huida, cambio o una ansiedad de un futuro radicalmente innovador, lejos de la incertidumbre social y cultural, que debe ser destruida.

Sin embargo, la utopía tiene también un carácter histórico: desde *La República* de Platón² y la *Utopía* de Tomás Moro, pasando por *La ciudad lineal* de Arturo Soria³ o los proyectos urbanísticos de Le Corbusier⁴, los ejemplos de proyectos utópicos adelantados a su tiempo suponen un conjunto de ficciones acumuladas hasta nuestros días. Hoy, las utopías son hechos ya cimentados debido al anhelo colectivo de un ideal.

> ¹ Karl Mannheim (1893-1947) fue un sociólogo de origen húngaro, muy influenciado por el pensamiento de Karl Marx, considerado personalidad de gran relevancia en el debate acerca de la sociología del conocimiento. “*Ideología y utopía*” y “*Diagnóstico de nuestro tiempo*” son algunas de sus obras más importantes.

> ² El tema central de la *República* es la reflexión sobre la justicia, que lleva a Platón a abordar la organización de la ciudad-estado ideal.

> ³ “Una sola calle de unos 500 metros de anchura y de la longitud que pueda resultar necesaria... (una ciudad) cuyos extremos puedan ser Cádiz o San Petersburgo, o Pekín o Bruselas.” Arturo Soria y Mata, hablando del proyecto de la Ciudad Lineal en 1882.

> ⁴ Ejemplos: Ville Contemporaine, Ville Raieuse, Plan Voisin.

Por otra parte, la utopía es una construcción mental, no material, al contrario a otros estados como pueden ser las fiestas, el cuerpo.

Hablar de arquitectura utópica por tanto resulta algo contradictorio, ya que en la arquitectura, a pesar de empezar con una ideación mental, la obra en sí es real y construible en un emplazamiento concreto, mientras que la etimología de utopía nos indica que ésta es literalmente un “no-lugar”, o “lo que no está en ningún lugar”. Sin embargo, es esta paradoja la que construye el discurso de la arquitectura utópica, además extrapolable al campo del arte.

“No cabe duda de que esas ciudades, esos continentes, esos planetas fueron concebidos en la cabeza de los hombres, o a decir verdad en el intersticio de sus palabras, en la espesura de sus relatos, o bien en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de su corazón; me refiero, en suma, a la dulzura de las utopías.” (Michel Foucault, en su conferencia *Heterotopías y cuerpo utópico*, 1966)

• Los proyectos revolucionarios de los 60

Algunas de estas utopías más representativas tuvieron lugar durante la época de los años 60, tras la Segunda Guerra Mundial. Hablar del porqué de su importancia en su época, así como de su revalorización en la actualidad es importante para comprender las problemáticas sociales, culturales, políticas y espaciales que llevan a una búsqueda de soluciones a través de la ideación de estos proyectos de carácter utópico, que apuestan, entre otros aspectos, por el desarrollo tecnológico y por las relaciones de la arquitectura con otras disciplinas.

En 1956, el artista holandés Constant Nieuwenhuys sienta las bases de *New Babylon*, un proyecto arquitectónico para una hipotética sociedad futura. Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando las ciudades de toda Europa estaban siendo reconstruidas, Constant desarrolló una serie de prototipos para una ciudad utópica. Se centra en desarrollar una ciudad situacionista⁵, defendiendo que el sistema utilizado entonces limitaba la vida libre y creativa.

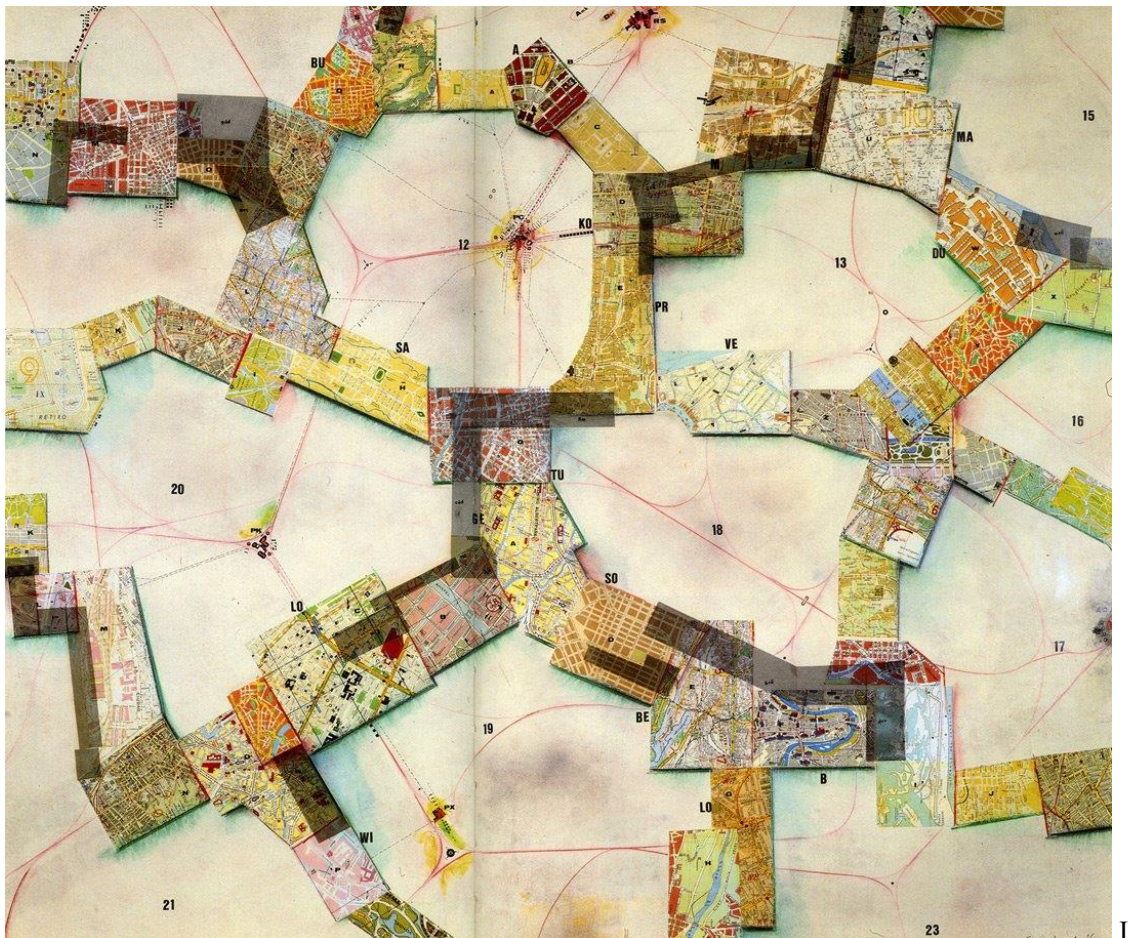
“¿Qué es realmente *New Babylon*? ¿Es una utopía social? ¿Un diseño arquitectónico urbano? ¿Una visión artística? ¿Una revolución cultural? ¿Una conquista tecnológica? ¿Una solución a los problemas prácticos de la era industrial? Cada una de estas cuestiones toca un aspecto de *New Babylon*.” (Escrito de Constant sobre *New Babylon*, 1966)

> ⁵ Movimiento situacionista, denominación del pensamiento y la práctica en la política y las artes inspirada por la Internacional Situacionista (1957-1972). Constant se asoció con este grupo de artistas, escritores y activistas, con raíces marxistas, letristas y de la vanguardia artística y política del siglo XX. En medio de esta metodología crítica, Constant empieza a elaborar los primeros dibujos, maquetas, textos... que conformarían a partir de entonces *New Babylon*.

El proyecto preveía una sociedad donde la arquitectura tradicional, así como las instituciones sociales construidas, se habrían desintegrado. La ciudad a construir estaría pensada para una sociedad formada por personas creativas liberadas del trabajo cotidiano asfixiante, una ciudad construida para una nueva especie: el ‘Homo Ludens’⁶ (hombre lúdico). El urbanismo y la concepción del tiempo libre y lúdico serían decisivos a la hora de plantear esta ciudad. Una ciudad nómada que consistía en una red de espacios o sectores interconectados en la que los habitantes se dispersaban por interiores laberínticos, de ambientes que se reconstruían continuamente. Se trata de una ciudad anticapitalista, lúdica, donde la tierra sería de propiedad colectiva, el trabajo estaría automatizado y los ciudadanos serían libres para recrear su ciudad.

New Babylon se materializaba en una serie de maquetas, dibujos, grabados, acuarelas, mapas topológicos, collages, así como en manifiestos, ensayos, conferencias y películas.

“Yo no soy diseñador sino un mero provocador. Me limito a hacer sugerencias. Lo que se ha definido es el concepto de *Nueva Babilonia*, no su forma física.” (Entrevista a Constant, 1966)



⁶ Constant era un gran admirador del libro de Johan Huizinga *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture* (1938), que subrayaba la importancia del juego para el desarrollo de la humanidad.

Sin embargo, a principios de los años 70, después de embarcarse en la visión de una ciudad volcada al placer, Constant percibió el lado oscuro de las consecuencias que tendría el idealismo sin freno. Antes de abandonar el proyecto, en sus últimas obras sobre *New Babylon*, Constant dibuja un apocalipsis en negro y rojo representando locura, esclavitud, deshumanización, las consecuencias distópicas del deseo sin límites.



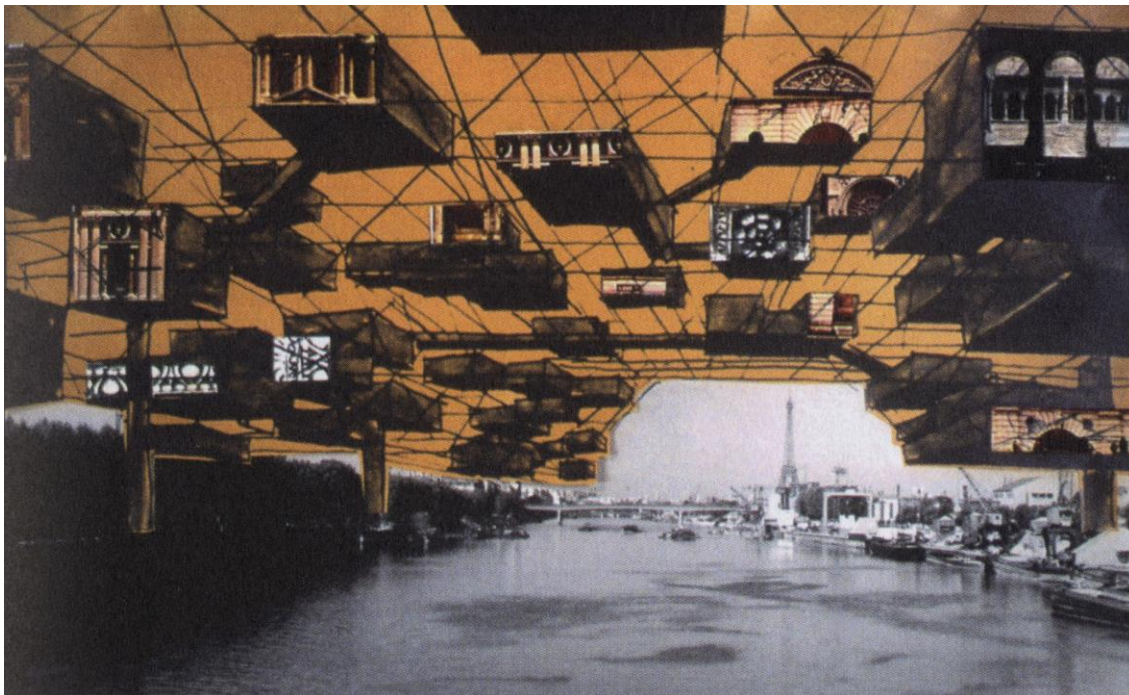
II, Últimos dibujos de *New Babylon*

Otro de los proyectos utópicos representativos de esta época es *The Spatial City*, del arquitecto Yona Friedman. La obra de Friedman abarca modelos urbanísticos, textos teóricos, películas de animación... En 1958 publica el manifiesto *L'Architecture Mobile*⁷, en el que desarrolla conceptos espaciales urbanos como esta *Spatial City*. Estas ideas fueron visionarias en su época, trataban sobre megaestructuras flotantes sobre ciudades existentes, en las cuales los ciudadanos podrían reconfigurar su vida futura de manera flexible.

Desarrolla la mayoría de su obra desde París, donde plantea una serie de estructuras móviles frente a la inamovible y rígida arquitectura tradicional. Friedman propone que la arquitectura debería proveer únicamente un marco de trabajo en el que los habitantes puedan construir sus viviendas acorde a sus necesidades e ideas, defendiendo que aquellos que usan el espacio deberían ser también los que lo diseñaran. Inspirando así un interés por la participación ciudadana, ideó una ciudad 'no planeada' apoyada sobre redes flexibles suspendidas sobre ciudades existentes. En estas 'ciudades espaciales', las construcciones se basarían en una serie de características: tocar la mínima superficie de suelo posible, ser desmontables y desplazables, y ser modificadas según los deseos de sus habitantes. Esta

> ⁷ Este manifiesto constituye a la vez el documento fundacional del "Groupe d'étude d'architecture mobile" (GEAM). Describe un nuevo modo de movilidad, no para los edificios, sino para los habitantes, a los que se les proporciona una nueva libertad. Esta nueva arquitectura móvil supone una arquitectura válida para esta nueva sociedad móvil.

superposición de capas independientes pero permanentemente interconectadas propiciaría la coexistencia de espacios industriales, comerciales, administrativos, culturales y residenciales sin existencia de conflictos. Similar al planteamiento de Constant, la automatización del trabajo y el aumento del tiempo de ocio provocarían un cambio a mejor en esta sociedad.



III, Collage sobre postal *Paris Spatial*, 1960

Archigram es otro de los nombres más destacados de esta época. Enmarcados en el antidiseño⁸, se trata de un grupo de arquitectos (Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron y Michael Webb) que promulgaban un uso intenso de las altas tecnologías para solucionar los problemas de habitabilidad de la época buscando soluciones revolucionarias y utópicas. Desarrollaron proyectos irrealizables producto de la insatisfacción con el sistema del momento, que les llevó a la experimentación arquitectónica y a idear escenarios urbanos alternativos, dando lugar a proyectos como *The Walking City*, *The Instant City* o *The Plug-In City*, que sugerían un nuevo modo de vida nómada, una liberación de los suburbios y del sistema mediante la creación de estas nuevas ciudades.

Con la publicación en 1961 de la primera edición de la revista Archigram, este grupo da a conocer sus ideas futuristas, en las que presentan modelos de ciudades basados en infraestructuras ligeras,

> ⁸ También llamado diseño radical o contradiseño, fue una corriente principalmente arquitectónica desarrollada en la época de los 60 en Europa, opuesto al racionalismo y a la primacía del diseño sobre la función social y cultural de la arquitectura. Representado principalmente por los grupos Archigram, Archizoom y Superstudio.

enfocadas a las últimas tecnologías, experimentando con medios desechables, cápsulas espaciales y con las imágenes propias del consumo masivo.

Su primer gran proyecto fue *The Plug-In City*, un proyecto provocativo que sugiere una hipotética ciudad basada en una máquina central de mega infraestructura a la que se conectan unidades residenciales modulares. Se trata de una mega estructura que incorpora el concepto de vida colectiva, la integración del transporte y los servicios urbanos y los posibles cambios en este entorno, donde se propiciaría un nuevo modo de vida nómada.

Esta gran estructura no contenía componentes fijos, sino que se podían conectar espacios, tanto comunes como individuales. De este modo la ciudad evolucionaba a la vez que sus habitantes, ya que cada componente tenía una duración predeterminada, se trataba de elementos efímeros. La ciudad, al igual que sus habitantes, sería dinámica y se encontraría en proceso constante de cambio.



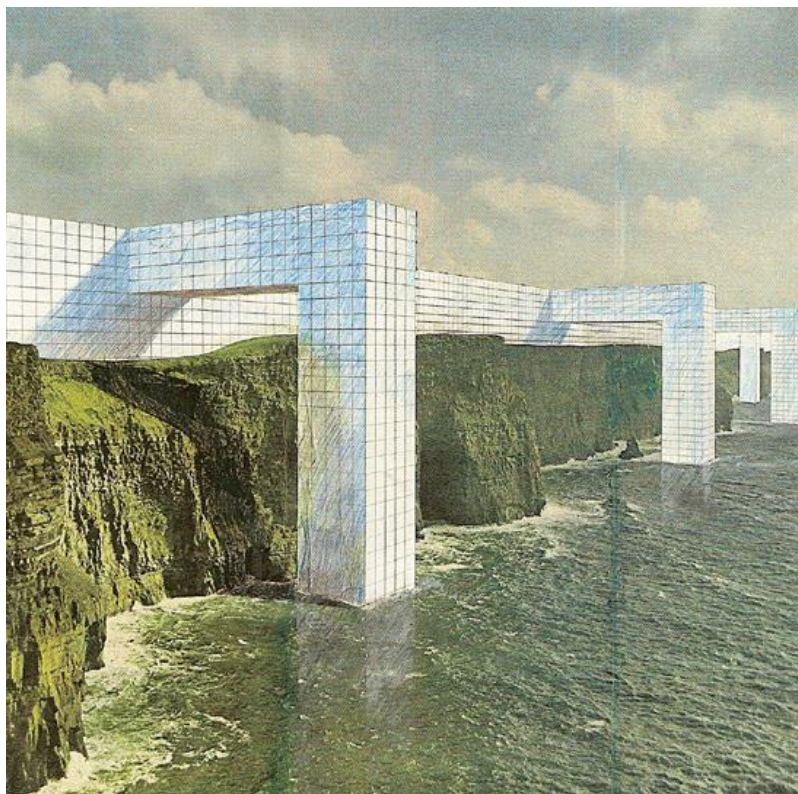
IV, *The Plug-In City*, 1967

A pesar de que estos proyectos no hayan sido realizados debido a su carácter utópico, sí puede observarse cierta influencia en obras de la arquitectura moderna, en edificios como por ejemplo el Centro Pompidou de París, de los arquitectos Richard Rogers y Renzo Piano.

Por último, Superstudio, grupo de arquitectos y diseñadores también enmarcados en la línea del antidiseño, presentan en 1966 su mayor proyecto: *The Continuous Monument, An Architectural Model for Total Urbanisation*.

Superstudio describe su propio trabajo en términos de ‘arquitectura radical’, ‘anti-utopía’, ‘utopía negativa’ o ‘de guerrilla’. Entendían este tipo de arquitectura radical de la época principalmente como una forma de crítica social. El objetivo de Superstudio es hacer que los habitantes experimenten la vida sin objetos, que comprendan que los objetos que utilizan, los bienes de consumo, son el medio de represión a través del cual el sistema es capaz de perpetuarse. Para promover esta visión Superstudio hace un llamamiento a la utopía negativa o anti-utopía mediante una serie de imágenes que cuestionan la imagen pública del sistema.

The Continuous Monument trata de una serie de montajes que constituyen un ataque directo a la naturaleza apagada de la arquitectura moderna de los 60. Cajas de acero y hormigón empezaban a invadir las ciudades, haciendo desaparecer la cultura histórica. Mediante este proyecto Superstudio muestra la idea de que extendiendo una pieza de arquitectura sobre el mundo podrían restablecer un orden racional sobre el mismo. Se trata de una estructura monolítica que actuaría como pieza unificadora. Sobre esta pieza se plasma una trama cuadrículada, característica del trabajo de Superstudio, que representa la superioridad de las construcciones mentales sobre la propia realidad. La estructura se extendería sobre todo tipo de superficies, sin importar su carácter. Todo puede ser reemplazado por esta cuadrícula continua.



V, *The Continuous Monument*, 1966

En definitiva, todos estos proyectos tienen en común una base crítica, al tratarse de proyectos arquitectónicos tanto hacia el sistema imperante como hacia la arquitectura de la época. Surgen como reacción al momento, resultando en la búsqueda de soluciones provocadoras, adelantadas a su tiempo. Su componente idealista es fundamental, es lo que los define como utopías.

Estas fuertes bases idealistas que conforman la utopía conducen a una serie de cuestiones que pueden llegar a generar interesantes espacios de tensión.

Una de estas cuestiones principales a plantear es la posible realización de estos proyectos imaginarios, es decir, las limitaciones de la utopía. ¿Es alcanzable? Y, si lo fuera, ¿su materialización estaría a la altura de las expectativas?

Otro de los aspectos a tratar es el de la cotidianidad. Ya que la utopía surge de un deseo de cambio o de salida de ésta, lo cotidiano podría volverse insuficiente al hablar de estos proyectos o ideas. Surge entonces una visión de utopía como la posible construcción de una nueva cotidianidad.

La novela “*Un Mundo Feliz*” de Aldous Huxley⁹ puede ser tomada como ejemplo para intentar resolver estas cuestiones.

La novela describe dos mundos totalmente opuestos en un futuro indefinido: el mundo de la técnica contra el mundo ‘salvaje’, cuyas diferencias fundamentales las define el grado de desarrollo de la ciencia y la tecnología, ya que en el primero los instrumentos de producción se hallan en un nivel óptimo de desarrollo, mientras que en el segundo la ciencia y la técnica se encuentran en un nivel rudimentario. En consecuencia los modos de vida, las actividades, los comportamientos y actitudes se encuentran condicionados en cada mundo debido al grado de desarrollo de la ciencia y tecnología, que igualmente ha definido un sistema político, económico y social para cada uno.

El mundo feliz de Huxley corresponde al mundo en el cual la ciencia y la tecnología han llegado a un nivel de desarrollo máximo. La sociedad está compuesta por individuos que son más bien elementos producidos en masa, condicionados para actuar de una determinada forma y realizar un determinado trabajo, con el fin de mantener un control total de la vida y por tanto conseguir una estabilidad continua del sistema.

El condicionamiento biológico y sociológico de la sociedad de este mundo feliz se muestra a partir de las actividades comunes de los individuos, los cuales aceptan y entienden como normales y cotidianos sus deberes, de los cuales es imposible salir. De esta manera los valores interiorizados por

> ⁹ Aldous Leonard Huxley (1894-1963), escritor británico, a través de sus novelas y ensayos ejerció como crítico de los roles, convenciones, normas e ideales sociales. Se le considera uno de los más importantes representantes del pensamiento moderno. Lleva este pensamiento crítico a su novela *Un Mundo Feliz*.

estos personajes son tales como la felicidad producida por la falta de problemas reales, la irreflexión, la desintegración de la familia, la liberación sexual, el trabajo alienado y el consumo.

“La gente es feliz; tiene lo que desea y nunca desea lo que no puede obtener. Está a gusto; está a salvo; nunca está enferma; no teme a la muerte; ignora la pasión y la vejez; no hay padres ni madres que estorben; no hay esposa; ni hijos; ni amores excesivamente fuertes.”
(Huxley, *U Mundo Feliz*, p. 162)

Los términos de las relaciones sociales en el Mundo Feliz dan una visión de la existencia vana e intrascendente, acompañada por una total pasividad e inercia por parte de los individuos hacia su propia presencia en el mundo. En un mundo en el que todo está diseñado para que funcione perfectamente y de una determinada manera estos personajes se convierten en autómatas en un mundo estático.

“Nuestros hombres están condicionados de modo que apenas puedan obrar de otro modo que como deban obrar”. (Huxley, Pág. 162)

Por otra parte, la vida cotidiana en el Malpaís (el mundo ‘salvaje’) tiene lugar en el contexto de un desarrollo de la técnica y la ciencia rudimentario, ocasionando que las relaciones entre individuos sean de tipo tradicional, manteniendo costumbres, actividades y modos de vida dados por la mezcla de creencias religiosas, indígenas y católicas.

Huxley describe a este mundo como un lugar en el que parece que la vida se hubiera detenido, ya que no hay señal de progreso notable. Así, la vida cotidiana recreada en Malpaís se constituye de acciones que son tomadas como familiares y se asume que están allí de forma natural, sin que se reconozca que son producto de la acción social de los individuos.

Así, el análisis de la vida cotidiana del mundo feliz y Malpaís pone de manifiesto la crítica hecha por Huxley a la modernización, donde la unión de la ciencia, tecnología y capitalismo acaban otorgándole a este mundo una visión más distópica que utópica, como parecía en un primer momento. Las libertades desaparecen por completo y la humanidad se pierde al no haber posibilidad para pensar y transformar, pero además, Malpaís también representa un terreno fallido de realización humana.

De esta forma, actualmente el mundo feliz podría entenderse como la utopía del mundo salvaje, aún estancado en cuanto al progreso científico y tecnológico. Sin embargo, Huxley muestra cómo este sistema lleva a la deshumanización de sus habitantes. A pesar de que en ninguno de los mundos se ofrece una alternativa, la utopía es, al fin y al cabo, el deseo de un mundo inexistente debido a la desilusión provocada por la cotidianidad en cualquiera de sus versiones.

El componente crítico en *Un Mundo Feliz* está presente a lo largo de toda la novela, y se transmite a través de la representación de estos mundos imaginarios, de su sistema, modo de vida y sociedad. Este es un ejemplo de cómo las utopías podrían llegar a tener limitaciones, y de cómo lo que en un primer momento imaginamos de manera ideal y utópica puede transformarse en todo lo contrario, distópico.

• Otras versiones de utopía

El concepto de distopía proviene de la cultura anglosajona. En cuanto a la etimología, el término se formó a partir de los términos del griego antiguo $\delta\upsilon\sigma$ "prefijo de sentido negativo" y $\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma$ "lugar, paisaje, escena". El término fue acuñado a finales del siglo XIX por John Stuart Mill, quien también empleaba el sinónimo cacotopía, del adjetivo $\kappa\alpha\kappa\acute{o}\varsigma$ "malo" y $\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma$.

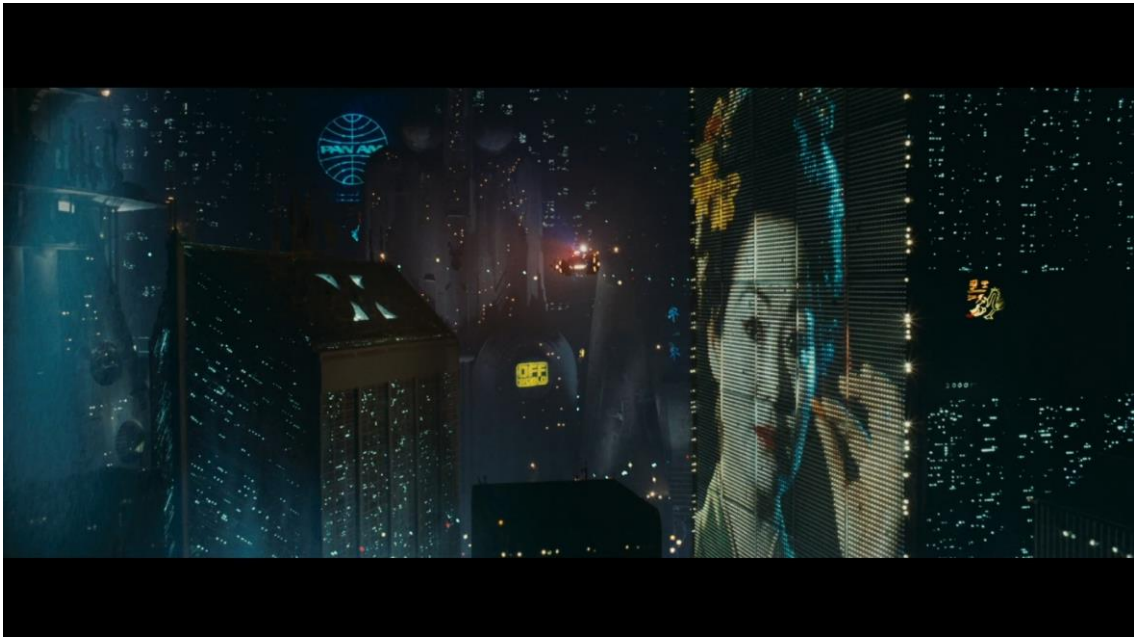
Ambos términos se basan en el término utopía. Se trata de términos antónimos, significando utopía negativa, donde la realidad transcurre en términos contrarios a los de una sociedad ideal, representando una sociedad hipotética indeseable.

Las distopías, al igual que las utopías, poseen una naturaleza irreal. La mayor parte de las distopías describen sociedades que son consecuencia de tendencias sociales actuales y que llevan a situaciones indeseables. Surgen como obras de advertencia, o como sátiras, que muestran las tendencias actuales llevadas al extremo acabando en finales apocalípticos.

Estas obras guardan una relación directa con la época y el contexto en el que se sitúan. Otras distopías más recientes y conocidas son las que conforman las obras de ciencia ficción. Un ejemplo de ello es el cyberpunk, un subgénero de la ciencia ficción enfocado en un futuro distópico y que toma su nombre de la combinación de cibernética y punk, mezclando ciencia avanzada, como la informática y la cibernética junto con algún grado de desintegración o cambio radical en el orden social.

La película *Blade Runner* (1982), adaptada del libro *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Phillip Kindred Dick, se ambienta en un hipotético 2019 con estética futurista y distópica, entre otros aspectos con autos voladores y tecnologías imposibles. La estética que nos ofrece la película puede verse como consecuencia de los estilos y temas de género cyberpunk.

El espacio urbano de *Blade Runner* es imagen de las consecuencias del capitalismo contemporáneo, donde no hay una identidad social entre sus habitantes, el único denominador es el dinero y la oscuridad de sus calles. Contaminación, violencia, ruido, invasión publicitaria... ingredientes de una metrópolis caótica la cual no es más que una exageración de las características que ya definen la ciudad actual.



VI, Fotograma de *Blade Runner*

Esta es por tanto, una visión contraria a la de utopía. Es necesario conocer el concepto, ya que debido al carácter principalmente subjetivo de la utopía, lo que para unos puede ser utópico para otros puede parecer distópico y viceversa, y, como se ha analizado en *Un Mundo Feliz* o en *New Babylon* de Constant, lo que en un principio puede parecer utópico puede acabar en una inesperada distopía.

Todos estos proyectos utópicos y distópicos han llegado hasta nosotros mediante todo tipo de medios de manifestación, desde la literatura como el caso de *Utopía* de Tomás Moro hasta los montajes de Superstudio, Archigram o Yona Friedman a las maquetas, dibujos, grabados, acuarelas, mapas topológicos, collages, ensayos, conferencias y películas de Constant. Es este último, el cine, uno de los medios más eficaces en nuestros días para mostrar de manera directa estas ideas adelantadas a su tiempo.

El cine pone a nuestro alcance la posibilidad de visualizar estos proyectos, ideas, estas ciudades imaginadas y alternativas, de una forma clara y directa y al alcance de todos los ciudadanos. El cine es capaz de generar ese espíritu revolucionario que estos proyectos intentan comunicar, es capaz de hacer despertar al público ante la posibilidad de que una nueva realidad puede ser posible actuando como un medio de transformación social, sin limitarse a su función de entretenimiento, de escapismo.

Parte de la obra de Juan Sebastián Bollaín, cineasta y arquitecto, sigue las mismas bases o principios que estas utopías. Aun siendo su forma de representación algo diferente, sus películas nos muestran una visión alternativa de la ciudad de Sevilla mediante imágenes utópicas, surrealistas, provocadoras, producto de un descontento o crítica hacia ciertos aspectos del sistema que rige la ciudad.

JUAN SEBASTIÁN BOLLAÍN

“¿Por qué diablos hago cine si yo en realidad nací en la Edad Media?” (Juan Sebastián Bollaín, en *Juan Sebastián Bollaín, un director heterodoxo*)

Juan Sebastián Bollaín (Madrid, 1945), es un arquitecto, urbanista, director, guionista y productor de cine y televisión. Pasa su infancia en un pueblo toledano donde, según sus propias palabras, al final de la década de los cuarenta no habían llegado el automóvil o la radio, y la única industria que podía encontrarse era una fábrica de harina y un molino de aceite.¹⁰

“Los ecos de la civilización me llegaban de vez en cuando como jirones de niebla matinal que al deshacerse te dejan en la duda de si fue un sueño, si aún dormías: una revista ilustrada, una fugaz visita a Madrid, palabras oídas a mis padres, me traían mensajes de un mundo raro e incomprensible, que me dejaban en un estado de febril ensoñación, poblando mi cabeza con un hormigueo de visiones absurdas y apasionantes que no servían para nada.” (Juan Sebastián Bollaín, en *Juan Sebastián Bollaín, un director heterodoxo*)

Las primeras imágenes en movimiento se las proporciona su Cine NIC¹¹. Dos imágenes que se repetían sin cesar de dibujos animados, descrita por él como la película más simple y más fascinante que haya visto nunca.

A los ocho años llega con su familia a Sevilla “en busca de Belmonte”. Se encuentra de golpe con Contrarreforma, Revolución Industrial, radio, coches, jesuitas, toros, semáforos, televisión, el cine.¹²

Consigue su primera cámara con quince años, una de 8mm, y es entonces cuando empieza a ‘inventar el cine’, experimentando con un lenguaje que no conoce, sin ningún tipo de formación ni mucho conocimiento cinematográfico.

“Me gusta la mentira del cine, el cartón piedra, el artificio. Me gusta engañar, jugar, provocar. Me gusta el cine como espectáculo escamoteador, mágico, alquimista.” (Juan Sebastián Bollaín, en *Juan Sebastián Bollaín, un director heterodoxo*)

Engañar, jugar, provocar. Bollaín piensa que otro mundo es posible, que otro cine es posible. Y esto es lo que muestra en sus películas. Convierte utopías en realidades, construyendo mundos paralelos con la capacidad de enseñar lo que las cosas, personas, ciudades pueden llegar a ser. Desdibuja la

> ¹⁰ *Juan Sebastián Bollaín, un director heterodoxo*, pág.7

> ¹¹ El Cine NIC es un juguete español en el que se sucedían imágenes que parecían estar en movimiento.

> ¹² *Juan Sebastián Bollaín, un director heterodoxo*, pág.8

arquitectura y la transforma en algo nuevo, más humano, vivo, cambiante, provocador. Todo esto desde el cine popular, arraigado en el pueblo y en sus calles, provocando desde una visión crítica y obligando a reaccionar mediante la muestra de alternativas. Mediante su cine convierte lo imposible en posible, se trata de un cine utópico, surrealista, transgresor, en el que convierte lo impensable en algo cotidiano, cercano.

Pero en su trayectoria además del cine se encuentra con la arquitectura. Bollaín estudia la carrera de arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, donde funda la Sección de Cine Experimental de Arquitectura. Se realizaron 14 películas que trataban de estudiar diversos problemas derivados de la arquitectura y el urbanismo.

Su primer título destacado es *La Alameda*, producido por la Delegación de Sevilla del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental y Badajoz en 1978, donde muestra, en blanco y negro, una Alameda degradada social y urbanísticamente y que abre el debate sobre el presente y futuro de la ciudad. El encargo se realizó debido a que se iba a construir una nueva Alameda basada en un proyecto de Rafael Manzano, siendo el objetivo que la película sirviera para debate motivando así la participación ciudadana. El tema central es la destrucción especulativa de los cascos históricos, particularizado para el caso de la Alameda de Hércules. Critica la gestión actual de estas zonas de la ciudad, a la vez que lleva a cabo una serie de sugerencias sobre posibles soluciones. En esta película ya se observa la idea de que otra ciudad es posible, partiendo de una feroz crítica que llega a mostrarse en escenas como la venta en calle Feria de los inmuebles de la Alameda mediante una maqueta, o un famoso polémico plano de alguien defecando sobre la misma Alameda mientras se escucha hablar a un concejal del Ayuntamiento. La película finalmente ayudó a frenar el proyecto propuesto por Manzano para la Alameda.¹³



VII, Fotograma de *La Alameda*: venta de los inmuebles de la Alameda

> ¹³ Juan Sebastián Bollaín, *un director heterodoxo*, pág.125-126

Tras *CA 79, Un enigma del futuro*, ambientada en Cádiz en el año 3000 (año en el que Cádiz habría desaparecido), llega *Soñar con Sevilla*, compuesta por cuatro cortometrajes: *Sevilla tuvo que ser*, *Sevilla en tres niveles*, *Sevilla rota* y *La ciudad es el recuerdo*. Estos cortometrajes se encuentran relacionados por un tema común: la visión utópica de una Sevilla en la que el cine trasgrede las leyes que conforman la ciudad, llegando incluso a la ruptura de las leyes físicas.

Después de esto y de la realización de varios cortometrajes más, da el salto hacia su primer largometraje, *Las dos orillas*, seguido por *Dime una mentira*, ambas protagonizadas por sus sobrinas, Icíar y Marina Bollain.



VIII, Rodaje *Las dos orillas*

Sin embargo, estos largometrajes no tienen muy buena acogida ente el público, y esto hace que Bollain se retire momentáneamente del cine, volviendo a la arquitectura y el urbanismo durante un tiempo.

En 2003 y tras títulos como *Dime una mentira* o *Belmonte*, llega *Sevilla 2030*, un cortometraje de ficción-documental que plantea un escenario en el que Sevilla se convierte en un modelo de ciudad a imitar por el resto de ciudades, las pocas que quedan vivas en 2030 sobre la Tierra, al borde del colapso. Sevilla se ha convertido en una ciudad basada en una democracia participativa, y en la película se nos muestra como una ciudad utópica, en la que los edificios históricos son revalorados realizándose en ellos actividades lúdicas o son sede de fiestas populares, al igual que el río. El centro histórico se encuentra repleto de vegetación, plantada por los propios ciudadanos, y los Planes Parciales son incluso llevados a cabo por niños. En la película se lleva a cabo una crítica profunda,

tanto del Plan General como de los sevillanos, siempre en tono humorístico, pero sin dejar atrás el lado serio de las cuestiones que se tratan.

Seguidamente llegarían títulos como *La música callada*, una serie documental de televisión, *Un encuentro*, un corto sobre la ocupación por parte de un arquitecto de una azucarera de Granada, antesala de una película, o la serie de cortometrajes *Visitas de obra*.

Con estos principios Juan Sebastián Bollaín pretende que los ciudadanos se hagan preguntas como: ¿sabemos qué ciudad queremos? Y es a través de sus películas donde muestra que no lo pueden saber porque realmente, como dice en su corto *Sevilla Rota* “no lo saben, porque no se imaginan la ciudad”. Con sus imágenes de carácter provocador pretende ser los ojos de los ciudadanos que no pueden pedir nada más allá de “zonas verdes”, ignorando el verdadero potencial de la ciudad, que se les muestra de manera directa y exagerada para hacerles reaccionar en este cine utópico y transgresor.

Entrevista

- Casa de Juan Sebastián Bollaín, interior, 11 a.m. -

Mi trabajo pretende llevar a cabo un estudio sobre la utopía, en el caso de sus películas, en concreto en las que voy a centrarme, *Sóñar con Sevilla* y *Sevilla 2030*, de su componente utópico al reflejar otro tipo de realidad o ciudad paralela a la Sevilla actual. ¿Cómo definiría la utopía y qué contacto ha tenido con el término?

· La utopía es un concepto bastante consensuado, la utopía es algo que se piensa que es imposible realizar, que es disparatado, que es loco, que es algo inalcanzable... y eso, en principio puede ser verdad, y puede ser manipulado para evitar que se alcance eso que se busca. Algunos dicen “es utópico” en términos despreciativos, a veces incluso como un delito, el buscar la utopía. Y eso a veces es tramposo, a veces están buscando la mentira y tratando que no persigas ese objetivo que no es tan utópico. Y si es utópico, la manera de para que deje de serlo es buscarlo, perseguirlo y a lo mejor se transforma su esencia, y lo utópico lo convierten en real.

¿Y la distopía?

· Utopía y distopía... ¿qué era la distopía?

Sería lo contrario a la utopía, la representación de un mundo indeseable. Le pregunto acerca de la distopía para saber si considera estas películas utópicas, o si piensa que pueden ser de algún modo también distópicas, ya que debido a la polémica generada en torno a estas películas, a determinado público le parecería más bien que muestran unas imágenes terribles.

· Sí, realmente es así. Depende del que recibe la ciudad la engloba dentro de una utopía o una distopía. Además, la utopía en principio tiene algo de distopía siempre, en el sentido de que es algo a lo que la mente no está acostumbrada, y siempre chirría algo. Cualquier propuesta nueva siempre provoca miedo y espasmos. Ya que están tan recientes las elecciones, es como el miedo que ocasiona cierta gente, que en realidad ha ocurrido siempre y casi nunca ese miedo está justificado. En ese sentido la distopía es inevitable por eso, porque cualquier propuesta de futuro es inquietante.

En el año 2013 dio una conferencia en la Escuela bajo el nombre de Utopía y delito, según su trayectoria y experiencia personal ¿le parece un título acertado? ¿Son términos que van normalmente de la mano?

· Allí me ocurrió lo mismo que me acaba de pasar con la distopía, dije “Utopía y delito, ¿eso qué es?” Me llamaron y me dijeron “vente a dar una conferencia sobre utopía y delito”, la realidad es que me

senté allí y dije que no sabía qué significaba eso de utopía y delito. Pero enseguida rápidamente coges el sentido aunque no te lo expliquen. Utopía y delito, efectivamente.

En su caso ¿incluiría la censura? Por ejemplo, Sevilla 2030 no fue proyectada en la Plaza de San Francisco porque el concejal de urbanismo no le dio el visto bueno.

· Claro, por ese supuesto delito del que estamos hablando, la utopía inquieta tanto que te cortan las piernas y los brazos como te descuides. Yo además en mis películas he ido siempre al borde del abismo, porque normalmente no han sido películas de autor, aunque a veces lo parecen. Han sido películas por encargo. Por encargo se supone que eres muy obediente y haces lo que te encargan, y yo no sé por qué no he sido tan obediente, lo cual no sé hasta qué punto es de tontos o de listos. La historia de mis películas se podría narrar como la historia del enfrentamiento con los productores. Simplemente yo trataba de explicar lo que me parecía que era correcto, y siempre iba con buena voluntad, tratando de indagar e ir descubriendo el núcleo esencial del problema, haciéndolo de una manera amena. Yo tenía mi planteamiento, que siempre eran unas constantes: primero, entender el problema; luego tratar de abrirlo y que participara todo el mundo; y luego contarlo de una manera divertida. No por ser chistoso, sino porque la gente lo viera, que los arquitectos son muy dados a lanzar ladrillos espantosos enciclopédicos, con aire de verdades absolutas, y a mí eso me horrorizaba. Todo eso me colocaba al borde del abismo, y empezaban las luchas. A veces me han hecho unas luchas terribles, terroríficas, como si yo fuera el más revolucionario de la historia, y vuelve a pasar lo de la utopía. Si lo que estás buscando es algo que sea razonable, que te mueva el corazón, te salen estas cosas que a veces resultan censuradas. Porque han sido censuradas muchísimas, de muy distintas formas. Mis películas han sido censuradas cada una de una manera, muy divertidas muchas de ellas, cuando las cuentas después.

¿Cómo fue el paso de la arquitectura al cine? ¿Cómo, cuándo y por qué lo decidió?

· A mí el cine me gustó antes que la arquitectura, el cine me gustó más o menos a partir de los catorce años, cuando me regaló mi padre una camarita de cine. Ahí me empezó a gustar, pero cuando llegó la hora de elegir carrera, a nadie se le ocurriría que yo iba a estudiar cine, tenía que estudiar una carrera “honorable”. “Como el niño es artista, tiene que estudiar arquitectura”, decían. Entonces empecé a estudiar arquitectura, y seguí haciendo películas libres, de experimentación, familiares, sin pretensiones... pero me gustaba mucho, iba descubriendo a mi manera el cine. Empecé a trabajar como arquitecto y fue cuando la arquitectura me decepcionó. En mi choque con la censura en las películas, en el caso de la arquitectura era todo más siniestro. Tuve acceso a proyectos que me comunicaban con el centro de poder y me chirriaban mucho, no de una manera moral, sino física. Recuerdo que para un alcalde franquista pude hacer el Plan General de Coria del Río. Cómo me contaba a mí los objetivos del Plan y cómo se lo contaba a los concejales y al pueblo era algo tan repugnante que no supe manejarlo. Entonces, lentamente ibas a lo que te gustaba, que era el cine. He

estado pasando de una cosa a la otra. Cuando me iba regular en una, pasaba a la otra, y me servía de desengrase. Más maduro volví a la arquitectura, y el medio en el que se movía seguía siendo igual de impresentable, pero ya con más edad tenías una capacidad de poder asimilarla, digerirla y enfrentarte a ella de otra manera. A pesar de todo, la tendencia siempre es volver al cine.

Hablando de su introducción al cine, empezó tratando de aproximarse a la realidad para pasar más tarde a inventar una realidad nueva. ¿Cuáles fueron sus principales influencias para hacer frente a estas ideas? ¿Algún tipo de precedente en la misma ciudad de Sevilla o fuera de ella?

· Por una parte, hay cosas que no son controlables por ti mismo, como el gusto a la exageración, a dibujar cosas desproporcionadas... A mí me gustaba pintar y salirme de la realidad pintando. Por otra parte empecé a ver cine y me atraían determinados directores que me influían bastante, me influyó mucho el cine que por los años 60 se daba en la nueva ola francesa, la nueva ola inglesa, italiana... eran películas rompedoras que me impresionaron bastante, aunque no sé cómo me influyeron. Más clara fue la influencia de los surrealistas, como Buñuel, que a mí me apasionaba. No es que lo copiara, pero ahora a distancia veo que hay mucha influencia. Además, lo de copiar es una tontería, copiar está bien. No somos tan libres, todo lo que utilizamos está copiado. Creo que las cosas que he hecho han sido influidas o copiadas, incluso con *Soñar con Sevilla* me sonrojaba a veces, porque la gente pensaba que era muy imaginativo y en el fondo lo había copiado de un libro de Kevin Lynch. Había muchas ideas que resonaban en mi cabeza, y a partir de ahí inventaba historias. Lo veo ahora y lo que me da es orgullo el pensar que aquel libro me movilizara tanto, me lanzaba a muchas cosas nuevas, y otras se quedaban en sus propuestas.

¿Qué objetivos se plantea al escribir sus películas? Cuando lo hace, ¿piensa más como ciudadano o cómo arquitecto?

· *Soñar con Sevilla* es muy incatalogable, porque es muy loca, anárquica y hecha caóticamente. Incluso está hecha la película antes que el guion. No sabía si iba a hacer cuatro películas o una sola, no sabía qué argumento iba a tener y estaba ya rodada. Me retiré a la Sierra de Gredos, me pasé un mes haciendo el guion, y completé con algunas escenas que faltaban para darle coherencia. ¿Qué resalta mi interés por ir a la ciudad y destriparla? Cuando se me ocurría una idea, la apuntaba. Por ejemplo, veía una bandera cerca de mí y la veía desproporcionada respecto a la ciudad, ¿y si en la película ponemos una bandera de muchas hectáreas de superficie? Y lo apuntaba. Que se retransmita la puesta de sol, ¿por qué se retransmiten tantas tonterías y no la puesta de sol? Y lo apuntaba. Tenía ideas y pensaba en hacer estas películas porque me divertía, y no pensaba en hacerlas como arquitecto. Cuando empecé a hacer el guion sí, entre otras cosas porque era un guion que hice para la Fundación Juan March, y necesitaba hacer algo sólido, intelectual, un estudio serio. Hice un argumento que pudiera tragarse, pero en el fondo era algo humorístico, hablando de cosas serias pero

con mucho humor. Era consciente de que tenía que jugar el papel de serio, en ese sentido sí buscaba al ciudadano o al arquitecto, en este caso al jurado de la Fundación March.

¿Qué puede contarme acerca de *Soñar con Sevilla*, *Sevilla 2030*? Son de distintas épocas y hay claras diferencias entre ellas, ¿cuáles le generan y cree que generan en el público más interés?

· Hay 25 años de diferencia entre las dos, y *Soñar con Sevilla* técnicamente es un desastre, está hecha en 8mm, un formato muy pequeño, y *Sevilla 2030* es una película digital, técnicamente bien resuelta. La realidad es que las dos gustan mucho, *Soñar con Sevilla* es más desconcertante, porque está un poco “mal hecha”, y a la gente le sorprende. Quizás *Soñar con Sevilla* tiene esa factura tan desconcertante, pero luego en *Sevilla 2030* hay algunas escenas como es la de los nazarenos por el río y la Semana Santa por el cielo, todo lo que pasa dentro de la Catedral... son varias cosas con las que casi el cine se viene abajo, pero a la gente le encanta. Resulta que conecta con alguna fibra de la gente, y me sorprende mucho.

¿Por qué encontramos tanta diferencia entre unas y otras? ¿Puede deberse a algún cambio en su percepción sobre la utilidad de la utopía?

· Pienso que la utopía de aquí al futuro puede ser una bomba. A mí me inquieta muchísimo todo lo que dicen los políticos para aburrir a la gente, me inquieta y me entran ganas de hacer cosas utópicas para hacer entender lo que realmente hay que entender, porque la utopía ayuda a entender muchas veces. El no hacer una utopía en mayúsculas y tirarla a la cara del mundo entero me tiene incomodado. En política hay un juego imperceptible de cuándo entras a un lado de la raya y cuando no, y ante eso, lo único que se me ocurre que haría falta es una gran utopía que explicara todo lo que está ocurriendo, pero de una manera libre y desprejuiciada.

Sus películas tienen un fuerte arraigo a lo popular, a la tradición sevillana, ¿cree que lo cotidiano se vuelve insuficiente o pierde valor al imaginar estas utopías?

· Pienso que no, que no va reñido. En mis películas, como se mete lo popular, y entra la Semana Santa, la feria... suena a que me estoy metiendo con la Semana Santa. Con *Sevilla 2030* aparecí en las portadas como si fuera criminal de guerra. La idea irónica de las cofradías por el río no me parece ofensivo, quizás es más disparatada la de la piscina olímpica o la discoteca en la Catedral, eran imágenes chocantes propuestas para romper esquemas. La de la Semana Santa en el río me parece una idea hasta aprovechable, pero Sevilla es tan tradicional que con cambiar la altura de los capirotos ya se siente ofendida. Eso no significa que vaya contra lo popular ni que pueda ser incompatible. Todo lo demás son ideas inocuas, que no se van a realizar, que son divertidas y chocantes para producir roturas mentales, que siempre son sanas, por ejemplo hacer surf en el río. Pero no creo que

vaya reñido ni atacando al pueblo, al contrario, esa película habla bastante de la participación, hay quien decía que era un antecedente del 15M.

¿Cree que estas películas tienen la capacidad de despertar a los ciudadanos y que son un buen método de crítica?

· Estoy sorprendido, porque tienen más capacidad ahora que antes. Creo que sí, que han conectado sin ser una conexión forzada de marketing ni publicidad, ahora mismo conectan mucho con las inquietudes de la gente joven.

¿Qué tipo de impacto tuvieron en su momento? Por ejemplo, *La Alameda* ayudó a frenar el proyecto previsto de Rafael Manzano según he leído.

· Sí, es difícil valorar en lo que colabora cada película. Posiblemente *La Alameda* fue un granito más para cortar el proyecto de Manzano, quizás es la más clara, porque se hizo para debatir lo que se iba a hacer. En Cádiz también se hizo *Cádiz 3* para debatir y también influyó algo, aunque acabó haciéndose algo tan desastroso como lo que se evitó.

Algunos de los temas que aparecen en las películas todavía son actuales, ¿piensa que estas películas hubieran tenido más o menos impacto si se hubieran publicado ahora que en el año de su estreno?

· Creo que igual, ahora estas películas tienen difusión por internet, por festivales especializados... Por ejemplo, ahora mismo en el Festival de Cine de Santander están poniendo una película mía, la de un ocupa en la fábrica de azúcar de Granada, *Un encuentro*. Son bien acogidas, esta concretamente también es luchadora, pero con otro acabado, no es tan utópica y guerrera, aunque no deja de ser un tema inquietante el que un arquitecto se baje de un tren y ocupe una fábrica de azúcar durante 25 años. Ahora me gustaría hacer una película completa de esta historia, porque es una historia muy larga e interesante, porque ahora hay temas de especulación y persecución, y es todo muy ilustrativo. Decirlo todo contando la verdad de una manera sencilla y fuerte conecta con la gente. La justicia, la bondad... el espectador se identifica con todo eso, si ordenas las ideas y tienes datos concretos, es muy atractivo.

Uno de los temas que se trata en ambas películas es el de la reivindicación de una mayor participación ciudadana ¿Ve un cambio notable en cuanto a la involucración de los ciudadanos en la ciudad actual?

· Algo ha llegado, pero poco. Creo que la participación ciudadana es algo que no se ha inventado, que está por inventar. A veces protestan, especialmente los arquitectos, porque mientras más intervenga el pueblo, más tonterías dirán. La participación ciudadana tiene que traducirse en hacer

propuestas, y que los técnicos ayuden a valorar esas propuestas con los ciudadanos, para ver si son a favor o en contra de los ciudadanos. No que diseñe el ciudadano un puente, se trataría de que los poderes facilitaran el análisis de lo que se va a hacer. Todo lo que se diseña lo hacen los poderes económicos, y lo gestionan los poderes políticos, y el ciudadano no se entera de nada. El ciudadano es el primero que se tiene que enterar, los poderes económicos no van a diseñar el mundo, lo van a diseñar los ciudadanos porque es para ellos. Lo que ocurre es que los políticos no están al servicio de la gente, por lo que no está inventado.

¿Qué opina de quienes quieren congelar a Sevilla en su perfil clásico y tradicional?

· Hay una imagen de *Sevilla 2030* que dice que Sevilla se divide en dos partes: la Sevilla fija, que son sus edificios, y la Sevilla cambiante que son sus fiestas, sus bailes... hasta que se dan cuenta que es al contrario, que lo fijo son sus fiestas y lo cambiante sus edificios, y desde ese momento se le habría quitado un poco el miedo a la ciudad. Opino que quienes quieren congelar a Sevilla sí que están siguiendo una utopía, una de las gordas, eso no se puede congelar. La congelan de mentira, porque están haciendo otra cosa que no es congelarla, que es hacer un mimetismo repugnante y creando historias que no tienen sentido. Es de una mediocridad cultural e intelectual que da pena. Otra cosa es que respeten los valores antiguos y no los destruyan en nombre de nada, pero respetar los valores no es reproducir miméticamente ciertas cosas.

¿Por qué cree que muchos de los edificios históricos en desuso en Sevilla, a diferencia de en otras ciudades de Europa, no se reutilizan para otros fines lúdicos?

· Siempre hay un doble motivo: dinero y cultura. La cuestión económica es una parte importante, por ejemplo Venecia tiene tanto turismo que puede reutilizar los edificios, aunque sea sólo para ponerlos de punta en blanco para los turistas. Sevilla también tiene turismo, recursos, pero no los suficientes en muchos casos, y se quedan cosas a medio hacer. En el tema cultural, en cuanto a lo que Sevilla acepta y no acepta habría que ver cada caso concreto. Hay también mucho catetismo, como al reutilizar algo toques los valores restablecidos dicen que te estás burlando de ellos.

Otros arquitectos han tratado ya el tema utópico, por ejemplo los proyectos utópicos en los años 60 con grupos como Archigram, Superstudio... ¿Qué opina de estos proyectos revolucionarios?

· Muy estimulante, esas máquinas con patas que caminaban por el océano me motivaron mucho. Cuando hablamos antes de influencias, se me olvidó Archigram. Archigram efectivamente es muy impresionante.

¿Podría la arquitectura que aparece en sus películas ser parte de un proyecto utópico?

· Estas películas nacen bastante caóticamente, sobre todo *Soñar con Sevilla*. Sería estupendo si se pudiese hacer algo, sería realmente estupendo reunir suficientes voluntades como para libremente lanzar las campanas al vuelo. Decir “vamos a inventar Sevilla” es una idea muy bonita, que tendría que ser llevada por gente muy libre. Una vez visto quién lo financia y si no hay sospechas de que te va a manejar, lanzarse a hacerlo sería una locura, pero sería interesantísimo. Yo introduciría además lo inquietante de lo que hemos hablado de la participación, trataría de inventar la participación, aunque sea en plan utópico. Inventar la participación dando un paso a no ser tan caótico, a entender cómo podría ser la participación: que no puedan decir “los de las 3000 viviendas no saben diseñar una carretera, no saben diseñar un edificio”, ya lo sé, sin embargo van a participar, van a intervenir y la ciudad va a tener alguna forma de reutilización, no echando a los de las 3000 ni haciendo que todos hagan la primera comunión.

¿Cuál cree que ha sido la trascendencia o impacto que ha tenido su obra a nivel arquitectónico o en los estudiantes?

· A nivel arquitectónico no lo sé, en películas sí he visto mi influencia. En arquitectura no creo que hayan influido mis películas, porque no tienen esa vocación. En películas sí, como en las de María Cañas, una cineasta muy interesante que reconoce que es discípula mía y se manifiesta entusiasta, y como ella hay bastante gente últimamente.

¿Qué cree que le falta a Sevilla para ser definitivamente la mejor ciudad del mundo?

· Le falta muchísimo. Quitando que es maravillosa, y muy bonita, lo demás es muy mediocre. Mediocre desde un punto de vista estético, y deprimente desde un punto de vista social.

Filmografía seleccionada

· *Soñar con Sevilla* (1979)

Soñar con Sevilla se compone de cuatro cortometrajes unidos por una estética underground y un tema común: la visión utópica y alucinada de una Sevilla en la que el cine transgrede las leyes que conforman la ciudad, llegando incluso a la rotura de las leyes físicas. En *Soñar con Sevilla* no existen límites para la imaginación, espacio y tiempo son recreados de manera surrealista, mostrándonos esta Sevilla alternativa y utópica, que los sevillanos no son capaces de ver por sí mismos.

· *Sevilla tuvo que ser*

El primer cortometraje de *Soñar con Sevilla*, *Sevilla tuvo que ser* se trata de un hipotético programa de la televisión americana. La primera imagen que vemos es la de una locutora que va descubriendo, contando al resto del mundo en qué se ha convertido la ciudad de Sevilla. En off, su voz es traducida al castellano mientras que insólitas imágenes nos muestran una Sevilla imaginaria, utópica, realmente sorprendente.



“Sus gentes han sabido aprovechar el desarrollo tecnológico de los últimos lustros para hacer una ciudad más próxima al hombre. No han huido de la zona urbana, como está ocurriendo en todas las partes del mundo, pero es porque no se han dejado dominar por ella. No se han marchado al campo pero el campo ha entrado un poco en sus vidas, en sus casas. ¿El secreto? Los innumerables progresos técnicos de nuestro agonizante Siglo XX no los utilizan en contra del hombre, sino a su favor.”

Así empieza *Sevilla tuvo que ser*, planteando un terreno de juego en el que los sevillanos han sabido optimizar las nuevas tecnologías y donde nos encontramos con una ciudad modelo, en la que lo urbano y lo rural pueden convivir.

“Todo empezó cuando para hacer frente a la ola de erotismo que les invadía hacia 1976, en lugar de reprimir dieron la cara al problema y organizaron la ya mundialmente famosa semana de la pornografía sevillana. Años después vendría la utilización comercial de la pornografía, pero los especuladores del sexo llegarían tarde. Sevilla se adelantó. El departamento de información del ayuntamiento se encargó con enorme acierto de que no quedara un solo rincón de Sevilla sin acceso a las grandes imágenes lúdicas distribuidas para deleite de grandes y pequeños. Incluso las escuelas de arquitectura y diseño propusieron proyectos acordes con el espíritu de la semana. Estas jornadas pornográficas devolvieron a los sevillanos la paz íntima perdida desde la época de los Reyes Católicos. Pero era solo el inicio.”

Es ahora cuando Bollaín empieza a mostrarnos las primeras imágenes de una Sevilla completamente transgresora, provocativa, en tono humorístico e irónico, pero pretendiendo dar la imagen de ciudad modelo, que resuelve en este caso problemas como el del erotismo con la organización de una semana de la pornografía sevillana. Es en este momento cuando aparece una de las imágenes icónicas de la historia del cine español, quizás equiparable a la conocida navaja de Buñuel: los rascacielos-pene propuestos por las escuelas de arquitectura y diseño.



Se trata de un surrealismo radical, transgresor, que no resulta agresivo u ofensivo gracias al tono humorístico del corto.

El corto continúa planteando otra serie de problemas a los que ofrecer alternativas, como la introducción de la naturaleza en la ciudad debido a la pérdida de sensibilidad de las grandes urbes, ya que, en palabras de la interlocutora: “Es difícil apreciar el sol, que apenas puede atravesar una densa y sucia neblina. Desconocemos el momento de su salida o de su ocaso. No sabemos si corre la brisa ni apreciamos cómo corre la lluvia por las torrenteras. La ciudad de hoy no refleja en su rostro la primera, el verano, el otoño ni el invierno.” En la Sevilla de Bollaín esto no ocurre, ya que una gran bandera de dos hectáreas de superficie, visible desde cualquier lugar de la ciudad, ondea al viento cuando éste sopla. Además, las campanas de todas las torres sevillanas suenan a la puesta de sol, y las cadenas de televisión muestran el fenómeno en toda la ciudad.



Además, una gran boya, de un diámetro aproximado al de la altura de la giralda flota sobre las aguas del Guadalquivir y mantiene informados a los sevillanos de cuándo sube y baja la marea.



Finalmente, mediante un complejo sistema de lentes, prismas y espejos consiguen hacer patente el mediodía, el solsticio o el equinoccio, llegando incluso a modificar aparentemente el ritmo del sol y de la luna, con lo cual los sevillanos tienen la impresión de que controlan el movimiento de los astros y planetas. En fechas señaladas, como la Feria de Abril, consiguen transformar el día en noche y la noche en día para realzar la importancia de la fiesta. El corto incluso desafía con estas imágenes las leyes de la física, y nos muestra esta Sevilla revolucionaria creada gracias a los avances tecnológicos, que se han puesto al servicio del hombre como en ningún otro lugar del mundo.

El corto, sin embargo, nos muestra esta nueva Sevilla, moderna, provocativa, revolucionaria, libre, pero sin alejarse en ningún momento de la cotidianidad sevillana y teniendo siempre en cuenta el componente popular. De hecho, otra de las medidas que plantea la película es la instalación de pantallas que muestren no solo sucesos naturales y climatológicos, sino también escenas de la vida cotidiana de la ciudad y sus habitantes. Incluso acontecimientos íntimos como la “carta al novio retransmitida en directo”, todo ello en lugar de anuncios y programas estándar. “Todo aquel que quiere expresa libremente su vida.”



Siguiendo esta misma línea, los sevillanos también sustituyen los monumentos a políticos y militares por monumentos a escenas cotidianas. Así, aparecen retratados el café con leche, la tapa con cerveza, la tertulia, o “el día que me lo pasé muy bien en esta plaza”.

El componente popular estará presente en todos estos cortos de Bollaín, ya que se trata de realizar el retrato de Sevilla de una nueva época, utilizando el poder icónico de la imagen para representar estas nuevas alternativas, pero sin perder el carácter popular, las tradiciones y prestando especial atención a la cotidianidad sevillana y a sus habitantes.



Otro de los avances tecnológicos de *Sevilla tuvo que ser* es el “mutoscopio”, cámaras distribuidas por la ciudad que son capaces de grabarlo todo durante años, permitiendo reproducir los cambios tanto pasados como futuros. Surge así también el “futuroscopio”, capaz de mostrar catástrofes futuras y permitiendo a la administración corregir los siniestros antes de que éstos se produzcan.



Bollaín nos muestra en este primer corto de *Soñar con Sevilla* una ciudad surrealista, alucinada, modelo para el resto del mundo gracias a sus avances tecnológicos y a la sociedad sevillana, que esconde también cierta crítica, en todo humorístico e irónico hacia la misma ciudad y actitud de sus habitantes.

SOÑAR CON SEVILLA

sevilla tuvo que ser



· *Sevilla en tres niveles*

El segundo cortometraje de *Soñar con Sevilla*, *Sevilla en tres niveles*, empieza con la siguiente frase en pantalla de André Breton: “La utopía es más eficaz que el pragmatismo.”

Se trata de un informativo cinematográfico sobre la Sevilla de 1995. El partido político triunfante en las últimas elecciones municipales ha introducido cambios importantes en la ciudad:

“Todas las azoteas de Sevilla están ocupadas por los marginados de una sociedad consumista que hasta hace tan solo algunos lustros se empeñaba en hacerles convivir con ella aún a costa de la pérdida de su propia identidad. Los resultados eran siempre los mismos: la delincuencia descontrolada o la cárcel para los delincuentes, la marginación para los improductivos, la inadaptación en el trabajo. Hoy esto ya pasó a la historia.”



“En las azoteas, el variopinto grupo que en ella reside, desarrolla una vida completamente distinta a la del resto de los ciudadanos: ritmo lento, tiempo pausado. Se acuestan cada cuatro días, durmiendo entonces durante tres. Acostumbran a leer semanarios como si fueran diarios. Podemos decir que han recuperado, mejorándolo, el tiempo rural. La hipotética peligrosidad de estos seres ha quedado desmentida, pues ni molestan ni son molestados, y alcanzan un grado de felicidad considerable.”



En este primer nivel, las azoteas, vemos la vida cotidiana de asesinos, hippies, drogadictos, alcohólicos, gitanos, homosexuales y demás marginados, que las habitan pacíficamente. Las azoteas son, para sus habitantes, un lugar ideal, en el que relacionarse y conformar una vida fuera del resto de la sociedad, llegando hasta a quedar desmentida esta hipotética peligrosidad por la que son trasladados a este nivel en un primer momento.

El siguiente nivel es el nivel cota 0. En este nivel se encuentran los que trabajan y producen y viven a ritmo vertiginoso: “Ante mayores problemas debe enfrentarse el ayuntamiento ante la Sevilla de nivel cota 0. En este nivel se mueven los ejecutivos, los que trabajan, los que producen. (...) Para ellos, los días transcurren veloces, comen cada hora y media, duermen tres horas, permanecen un máximo de cinco horas despiertos, leen varios periódicos al día. Como gran parte de la jornada permanecen bajo luz artificial, no se enteran de que el sol va mucho más lento. Como consecuencia del estrés que esta forma de vida les produce, necesitan periódicamente tomar una cura de descanso, y la toman, pasando una temporada en las azoteas, donde son estupendamente recibidos por los pacíficos criminales.”



Finalmente un nivel subterráneo, recientemente descubierto, nos muestra una Sevilla en la que el tiempo no existe. Sus habitantes son personajes históricos: Cervantes, la Inquisición, Fernando III...

“Se trata de una ciudad paralela en la que el tiempo se ha parado, sus estáticos habitantes nos dan continuas lecciones de historia. (...) Una vida detenida en el tiempo reproduciéndose sin cesar monótonamente, pedagógicamente. Aquí, la lentitud alcanza su tope porque el tiempo no existe. Sin sol ni luz que sirvan de referencia cíclica no hay ritmo, las horas no avanzan.”



“Los distintos capítulos de la historia de Sevilla han quedado así immortalizados bajo la tierra. Podríamos decir que fueron enterrados con vida, y de esta forma ejercen un innegable influjo sobre los ciudadanos actuales.”

Bollaín presenta de esta manera el último de los niveles que conformarían la ciudad de Sevilla, un nivel subterráneo en el que la historia es la principal protagonista, donde se muestran hechos como la Inquisición o al propio Cervantes escribiendo sus obras. Estos personajes se relacionan con el resto de niveles mediante accesos urbanos como las propias alcantarillas. Los sevillanos han descubierto que aquí el tiempo se halla completamente parado, no existe. Sin embargo, debido a su carácter atemporal, este nivel también es utilizado como sistema de castigo.

“Esta negación del tiempo, magnífica piedra filosofal, únicamente descubierta por los sevillanos, resulta muy útil como forma de acceder al conocimiento de la propia historia, pero desgraciadamente, es utilizado en ocasiones como sistema de castigo. Es la máxima pena, por otra parte, la única pena con que se castiga a un individuo en la sociedad sevillana, es la sustitución de lo que en sociedades atrasadas sería la pena de muerte. Consiste en introducir al culpable en una

habitación subterránea sin ventanas, con luz artificial, sin relojes ni referencia temporal alguna. Se dibuja en la pared una ventana con paisaje de campo y un sol que jamás cambia de posición. El individuo es sometido a un ritmo de comidas muy variables para que no marque una pauta orientativa. Un periódico diario, siempre el mismo, es introducido de vez en cuando por debajo de la puerta. El reo suele morir pronto creyendo que ha transcurrido mucho tiempo.”



Sevilla en tres niveles nos presenta así un falso documental en el que se muestra una sociedad fragmentada, en la que cada clase social pertenece a un lugar concreto y vive a diferentes ritmos, creando así mundos distintos para cada uno de ellos, aunque siempre hay lugar para la mezcla de estos espacios, ya sea para dar un descanso a los trabajadores de cota 0 en las azoteas o como castigo en un nivel atemporal.

SOÑAR CON SEVILLA
sevilla en tres niveles



· *Sevilla rota*

El cine puede mostrar maravillosas ciudades que no existen y mover con ello al ciudadano a que las reivindique, no limitándose a pedir únicamente escuelas y zonas verdes. Este es el cometido de *Sevilla Rota*, tercer cortometraje de *Soñar con Sevilla*. El protagonista recorre sorprendido una Sevilla irreal, que nos permite plantearnos lo que el lenguaje cinematográfico puede hacer, puede inventar, al servicio de una más coherente idea de ciudad.

El cortometraje comienza con la imagen de un granjero trabajando con sus burros en lo que parece ser el campo, hasta que la cámara nos hace ver que se trata en realidad de un solar en plena ciudad, para a continuación aparecer el título: *Sevilla rota*, y la siguiente frase de Paul Eluard: “No hay modelo para quien busca lo que nunca ha visto.”

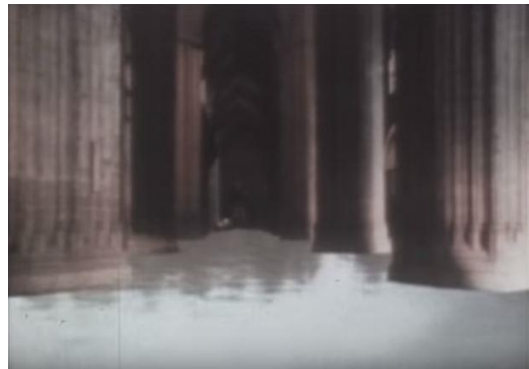
El corto continúa con esta primera declaración de intenciones: “Cuando me planteé realizar estas cuatro películas, mi intención era experimentar con las posibilidades de demostrarnos, de hacernos ver con nuestros propios ojos cosas maravillosas, cosas mágicas que aún no existen en la realidad. Inventar ciudades y que las veamos funcionando, inventar formas de vida, costumbres distintas. Romper el tiempo, romper el espacio conocido. En realidad, estas películas tratan de indagar, de buscar las posibilidades del cine en este sentido. (...) Por ahora, lo interesante es haber descubierto las posibilidades de este lenguaje.”

A continuación aparece una de las primeras escenas que nos muestra una Sevilla desdibujada, en la que la calzada pasa a ser parte de los ciudadanos y los vehículos son relegados a discurrir por las estrechas aceras. Podría ser interpretado una llamada de atención ante el mal urbanismo de la ciudad, una crítica hacia la organización de las calles, la resignación del peatón a espacios de circulación mínimos.



“La Constitución Española habla de participación, pero ¿cómo? En cuestiones urbanas, la gente sólo sabe pedir zonas verdes, pedir escuelas, ¿por qué no piden una ciudad mejor, una ciudad distinta? Porque no saben, porque no se imaginan esa ciudad. Ahí podemos entrar nosotros, nosotros podemos hacer que vean esa ciudad, entonces la pedirán. Ya no se limitarán a reivindicar zonas verdes, ahora querrán esa ciudad que han visto, que es la suya, que la hemos transformado con el cine, y que es mucho mejor que la que tienen ahora.” La participación ciudadana, insuficiente para llegar a realizar un verdadero cambio en la ciudad, es todo lo que hace falta para conseguirlo. Bollaín, mediante sus imágenes de ciudad provocativa y revolucionaria, quiere hacer despertar a los ciudadanos mostrándoles una ciudad que ellos mismos no llegan a ver ni a imaginar.

Es a partir de este momento cuando el cortometraje nos muestra las posibilidades de una Sevilla nueva, surrealista, transgresora, utópica: “En Sevilla han finalizado recientemente las obras de construcción de una piscina municipal en una plaza pública del centro de la ciudad. Algunos coches, no obstante, se resisten a abandonarla. Para facilitar el aparcamiento, se habilitaron las naves de la Catedral. Desgraciadamente, pocos vehículos osaron entrar en el templo, pues decían los conductores: la Catedral es la Catedral y causa un respeto imponente.”



“Como embarcadero también se ha intentado utilizar e igualmente sin resultado, pero aprovechando el secular progresismo del clero andaluz la catedral ha vuelto a ser banco de pruebas de nuevas experiencias, esta vez por parte del ministerio de agricultura. Ya que el campo está siendo invadido por casitas de fin de semana y vacaciones, llevemos la agricultura al centro de las ciudades. Y en pocos meses, Sevilla se está convirtiendo en un vergel.”



“Se viene observando desde diversos puntos de la ciudad que el arquitecto municipal encargado de la redacción del Plan General de Ordenación Urbana de Sevilla se asoma tras las colinas del Aljarafe todas las tardes para estudiar los problemas de la ciudad.”



Se produce así una ruptura ciudad-identidad. Las plazas se presentan como piscinas, los monumentos, iglesias y Catedral se encuentran al servicio de los ciudadanos... Bollaín nos enseña una Sevilla utópica en la que el ciudadano es el principal protagonista.

El cortometraje termina de la siguiente manera: “La propia Sevilla está empezando a cobrar vida animal. Científicos americanos venidos a la ciudad aseguran el inicio de una transformación de Sevilla en personas de carne y hueso, una prueba de la certeza de tal hipótesis es el tremendo grito de dolor que a mediodía de ayer lanzó Sevilla cuando le arrancaron los edificios de la Calle San Eloy esquina con La Campana.”

Así, Bollaín en *Sevilla Rota* lanza una crítica a la destrucción del centro histórico y al inmovilismo sevillano, así como al urbanismo de la ciudad, que les proporciona a los ciudadanos una ciudad que acaba resultándoles ajena. Esta ciudad desdibujada, surrealista, irreconocible y provocativa pretende hacer despertar a los sevillanos, hacer un llamamiento a la participación ciudadana mostrándoles que una nueva ciudad, en este caso llevado al extremo y siendo utópica, es posible.

Sñar con Sevilla termina con el cortometraje *Sevilla es el recuerdo*, una serie de imágenes que muestran en unos segundos cambios temporales que transcurren durante horas, días, meses o incluso años. Se contemplan escenas como la renovación de edificios, los cambios de uso en un espacio urbano, la evolución de la luz, los cambios climatológicos...

SOÑAR CON SEVILLA

sevilla rota



• Sevilla 2030 (2003)

Si en *Soñar con Sevilla* el objetivo era mostrar la Sevilla soñada, no sólo imaginaria, con un plus de crítica hacia el poder establecido y el inmovilismo sevillano, en ‘Sevilla 2030’ el objetivo es idéntico, y por lo tanto, los medios para mostrarla tampoco difieren en exceso, sólo los que proporcionan los adelantos técnicos, añadiéndole la utilización de la infografía, que dota a los collages de *Soñar con Sevilla* un plus de verosimilitud, algo impensable en los 70.¹⁴

La crítica, igual de radical y profunda a Sevilla y los sevillanos, en lugar de realizarse en tercera persona, con una ficción pura como en *Soñar con Sevilla*, aquí se explicita desde el comienzo como una crítica en primera persona con una irónica voz en off que se expande por toda la película.

“Esta noche he soñado que mi ciudad eran todas las ciudades del mundo, lo mejor de cada una estaba dentro de Sevilla, y sin embargo, seguía siendo Sevilla. Con los bosques de Babiera dentro, con los canales de Holanda, las cataratas del Niágara, los ciclistas de la Provenza, el mestizaje de la gente de París. ¿Qué me gusta del mundo? Me emocionan del mar sus orillas, y tengo el río Guadalquivir; del campo sus bosques, y tengo una tierra fértil; del cielo, su luz.” Las primeras imágenes surrealistas de esta ciudad, Sevilla, aparecen representando un skyline de una ciudad irreconocible, en la que Sevilla es, en una, todas las ciudades del mundo.



Lo que en un principio puede parecer una evocación idílica de Sevilla, de repente es cortada con las siguientes palabras: “Me gustan los sevillanos, trato de adivinar pensamientos, sentimientos, deseos. Si lo consiguiera posiblemente me produciría... horror.”

Es a partir de esta declaración de principios cuando empieza realmente la película, didácticamente irónica. El cortometraje explica qué es un Plan General desde lo cercano, los propietarios, las viviendas... en definitiva, los verdaderos sufridores de los Planes Generales.¹⁵

> ¹⁴ Juan Sebastián Bollain, *un director heterodoxo*, pág.233

> ¹⁵ Juan Sebastián Bollain, *un director heterodoxo*, pág.234

“¿Por qué no es posible hacer realidad el ideal de ciudad?” Se pregunta una ciudadana, a lo que es respondida con un “¿pa’ qué? Si Sevilla es la mejor del mundo.”

Sevilla 2030 supone un ejercicio de autocrítica. Cuando una ciudad no es capaz de contemplarse a distancia y se encuentra ensimismada en sí misma el resultado es una ciudad decadente, indecente, improvisada, sumergida en la nostalgia, en la ignorancia. La crítica al Plan General y a sus redactores es profunda y llevada a cabo de la siguiente manera: no es viable que la película critique a los mismos políticos que la encargan, sin embargo uno se puede imaginar todo lo contrario, que son los seres más inteligentes del mundo. Así aparecen en la película y así se muestra a continuación el resultado de su gestión, años después, sobre la ciudad, una Sevilla de ensueño.

Un programa de televisión en el año 2030 habla de este punto de quiebre que hizo de Sevilla una ciudad ejemplar, el momento en el que los ciudadanos por fin la hicieron suya.



“El programa de hoy mira a la única ciudad del globo que rectificó con decisión su rumbo a principios de milenio, no cometió los errores de las demás ciudades de un planeta ahora al borde del colapso.” Los interlocutores se preguntan qué es lo que los sevillanos hicieron tan bien para llegar a ser, en efecto, la mejor ciudad del mundo.

“Los sevillanos siempre creyeron en una Sevilla fija, la de sus edificios, y otra mudable, la de sus fiestas: Semana Santa, Feria, Rocío... De pronto, un día se dieron cuenta de que todo era justo al revés: lo fijo eran sus fiestas, lo mudable sus casas y monumentos. Por eso empezaron a cambiar los usos de los edificios, a inventar cada metro cuadrado de su ciudad.”

Es entonces cuando empiezan las imágenes surrealistas de esta ciudad utópica: salas de baile en monumentos, iglesias convertidas en polideportivos, bibliotecas, bares... Es ese el momento en el que aparece el Plan General y sus grandes proyectos.



“Siempre he pensado que Sevilla es un parque temático, nos pasará como a nuestros vecinos del Sur, aislados en el periodo andalusí, negando cualquier forma cultural de futuro, anclados en la eternidad, sin avanzar nunca. ¿Se creen los sevillanos alguna ciudad?”

Bollaín no muestra el centro para turistas, ni las urbanizaciones de las clases acomodadas. Parte de la esencia de la ciudad, de los devastados barrios populares y periféricos. Muestra en lo que se han convertido la mayoría de las ciudades españolas, en un decorado para no residentes, en un parque temático de la Edad Media, llamado centro histórico. En la película el ayuntamiento abre sus puertas a un sistema más democrático donde los ciudadanos sienten la ciudad como algo suyo. La película no sólo ataca a unas instituciones que prometen todo tipo de medidas que no se realizan, sino que también ataca a los propios sevillanos y a su impasividad ante los destrozos de gobiernos de uno u otro color.

La película, al igual que *Soñar con Sevilla*, además de mostrarnos esta ciudad utópica nos muestra en todo momento el componente popular característico de Sevilla, dándole en este caso especial importancia para usarlo como crítica en un tono humorístico e irónico.

“Esta noche he vuelto a soñar, la Semana Santa duraba todo el año. Sobre el cielo de Sevilla desfilaban procesiones virtuales cada vez que llegaba un barco de chinos. En el verano salían nuevas hermandades en Triana, los ingresos por turismo se disparaban, y la devoción religiosa no tenía límites temporales.” *Sevilla 2030* también nos deja en este momento, al igual que *Soñar con Sevilla* con sus rascacielos, una imagen icónica y polémica como es la de los nazarenos piragüistas, llevando una procesión por el Guadalquivir.



En el centro metropolitano, los jóvenes se encargan de intercambiar ideas, proyectos y sugerencias permaneciendo conectados a la red de manera que se asegure la democracia y el poder de la ciudadanía. La ciudad pasa a ser completamente de sus ciudadanos, que la cuidan a conciencia: “Ayuda al ayuntamiento a reinventar la ciudad y exige, eso es la democracia participativa. (...) Un día al mes toda la ciudad vive la fiesta del fregar y bailar: los vecinos saltan a la calle a bailar, barrer, pintar, sembrar, y disputan en concurso qué barrio es más limpio.”

Los sevillanos apuestan por una ciudad lúdica, con diversas alternativas de ocio, como poder hacer surf en el río Guadalquivir, ir de fiesta a la Catedral o hacer deporte en las distintas iglesias de la ciudad, que se encuentran más concurridas que nunca.



Tras todas estas medidas llevadas a cabo en la ciudad, Sevilla es designada “Ciudad del hombre y primer modelo mundial de ciudad.” Se trata, en definitiva, de otra provocación, otra utopía transformadora, ecologista, con ansias de participación callejera y de gobernanza popular.

La proyección de la película estaba prevista sobre una gran pantalla en la plaza de San Francisco de Sevilla, hasta que el concejal de urbanismo ve la película y detiene las obras de instalación de esta pantalla para guardar la película bajo llave.

Sus películas, a pesar de las dificultades y censura a las que han sido sometidas, consiguen cumplir con el propósito de plantear un cambio, de hacer llegar a todo tipo de público la idea de revolución, de reivindicación de la ciudad ideal. Como él mismo ha comentado en la entrevista, muchas de las escenas que aparecen en ambas películas han sido objeto de fuertes críticas, ya que para determinado público la ciudad que Bollaín describe puede tener más sentido distópico que utópico. El hecho de que las películas lleven la utopía a la exageración y no exista ningún tipo de límite es lo que las hace tan atractivas, es lo que hace que realmente llamen la atención y tengan la capacidad de hacer despertar al ciudadano. La utopía puede y debe ser mostrada, soñada, con recursos y procedimientos provocativos, revolucionarios.

SEVILLA 2030



CONCLUSIONES

A la hora de actuar frente a los problemas que surgen en una sociedad o un lugar determinado, la utopía debe ser considerada como una de las armas más potentes para ello. La utopía será necesaria para entender de manera directa el problema, para llegar a soluciones a las que ni siquiera nos acercáramos si no partiéramos de un planteamiento utópico. Soluciones que consisten en crear impacto, en llamar la atención de la sociedad que se encuentra inmóvil.

La utopía nos muestra de una manera exagerada, libre, clara y directa tanto el problema como la solución, en la que va implícita en la mayoría de los casos una base crítica producto del problema al que nos enfrentamos. Son estas representaciones desmesuradas de ideas utópicas las que crean impacto, las que llevan a pasar a la acción, las más atractivas para el espectador y por tanto las más eficaces.

Cualquier proyecto de futuro resulta inquietante, provoca sensación de miedo en la sociedad, muchas veces injustificadamente. En este sentido, la utopía puede tener dos caras, pero es una herramienta más con la que trabajar, una herramienta más de manifestación social con la que justificar y mostrar que los cambios pueden ser posibles, que la provocación y la crítica son más eficaces planteadas desde la visión de este tipo de proyectos.

La obra de Juan Sebastián Bollaín es en este sentido utópica y transgresora, ya que rompe toda una serie de reglas caminando en contra de lo establecido para mostrar claramente las posibilidades de la utopía. Sus películas responden tanto a las bases idealistas de la utopía como a sus bases críticas, pues pueden ser entendidas como un medio más de manifestación. Bollaín trata desde un tono irónico problemas que realmente afectan a la ciudad, buscando una reacción en los ciudadanos a través de sus imágenes surrealistas y provocativas, a través de su utopía transformadora.

Se trata, en definitiva, de analizar la realidad a la que nos enfrentamos y tener el valor de responder ante sus carencias o fallos, de imaginar que otra realidad es posible, de destripar los problemas y plantear soluciones sin ataduras. Esto es lo que deviene en una utopía, en una idea producto de una imaginación sin límites, una idea atractiva, impactante y transgresora.

ÍNDICE DE IMÁGENES

- I_ *New Babylon*, Constant: <http://constant-new-babylon.tumblr.com/>
- II_ Últimos dibujos de *New Babylon*, Constant: <http://www.macba.cat/es/new-babylon-3207>
- III_ Collage sobre postal *Paris Spatial*, Yona Friedman: <http://www.grahamfoundation.org/grantees/5403-a-city-is-not-a-picture-yona-friedman-19452015>
- IV_ *The Plug-In City*, Archigram: <http://www.revelinnewyork.com/blog/blog-categories/architecture>
- V_ *The Continuous Monument*, Superstudio: <http://openbuildings.com/buildings/continuous-monument-profile-39249>
- VI_ *Blade Runner*: <http://elprecursor.es/blade-runner-la-obra-maestra-del-cine-de-ciencia-ficcion-norteamericano-y-%C2%BD-de-5/>
- VII_ Fotograma de *La Alameda*, captura de *La Alameda*, de Juan Sebastián Bollaín
- VIII_ Rodaje *Las dos orillas*: Julio Pollino Tamayo (2013), *Juan Sebastián Bollaín, un director Heterodoxo*, p.80

Todas las imágenes utilizadas en el análisis de la filmografía seleccionada son fotogramas sacados de las películas *Sóñar con Sevilla* y *Sevilla 2030*, de Juan Sebastián Bollaín.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Martin van Schaik, Otakar Mácel (2005), *Exit Utopia: Architectural provocations, 1956-76*, Prestel, Munich.
- Peter Cook (1999), *Archigram*, Princeton Architectural Press, Nueva York.
- Archigram Group (1994), *A guide to Archigram: 1961-74*, Academy Editions, Londres.
- Peter Lang, William Menking (2003), *Superstudio: Life without objects*, Skira, Milán.
- Aldous Huxley, traducción de Ramón Hernández, (2009), *Un Mundo Feliz*, Debolsillo, Barcelona.
- Karl Mannheim, traducción de Salvador Echevarría, (1993), *Ideología y Utopía: introducción a la sociología del conocimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 2ª Edición.
- María Pastore (2010), *La utopía revolucionaria de los 60*, Del Signo, Buenos Aires, 1ª Edición.

ARCHIVOS AUDIOVISUALES

- Ridley Scott (1982), *Blade Runner*.
- Juan Sebastián Bollaín (1978), *La Alameda*.
- Juan Sebastián Bollaín (1979), *Sóñar con Sevilla: Sevilla tuvo que ser, Sevilla en tres niveles, Sevilla rota, La ciudad es el recuerdo*.
- Juan Sebastián Bollaín (1979), *C.A.7.9. Un enigma de futuro*.
- Juan Sebastián Bollaín (2009), *Un encuentro*.
- Juan Sebastián Bollaín (2003), *Sevilla 2030*.
- Raúl Arteaga (2015), *Juan Sebastián Bollaín: La eficacia de la utopía*.

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

- Julio Pollino Tamayo (2013), *Juan Sebastián Bollaín, un director heterodoxo*
<http://plat.tv/autores/juan-sebastian-bollain#links>
- Michel Foucault (1966), *El cuerpo utópico y las heterotopías*, conferencias radiofónicas objeto de edición en 2009 bajo el título *Utopías y heterotopías*, Nouvelles Éditions Lignes, traducción de Nicolás Marcel.
http://www.academia.edu/11794056/_El_cuerpo_Utopico_y_Las_heterotopias_
- Michel Foucault (1967), *De los espacios otros*, conferencia publicada en 1984 en *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº5, traducción de Pablo Blitstein y Tadeo Lima.
http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf

FUENTES WEB

- <http://plat.tv/autores/juan-sebastian-bollain>
- <http://www.sevilladirecto.com/la-eficacia-de-la-utopia-de-juan-sebastian-bollain/>
- <http://www.macba.cat/es/new-babylon-3207>
- <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-15780/utopias-reloaded>
- <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=3858>
- http://arqueologiadel futuro.blogspot.com.es/2008_10_01_archive.html
- <https://axonometrica.wordpress.com/2012/10/22/superstudio-la-antiutopia-radical/>

