



A propósito de *The Brutalist*: la arquitectura como pretexto y metalenguaje cinematográfico

(Brady Corbet, 2024, 215 minutos)

Con un guion original del propio Brady Corbet y Mona Fastvold, *The Brutalist* es una película que tiene mucho de fórmula de laboratorio. Un producto concebido para el éxito, que pese a sus múltiples nominaciones se ha quedado a mitad del camino, quizás porque aflora en exceso este trabajo de trastienda, que mezcla hechos y personajes históricos y otros de ficción, clichés, tópicos y arquetipos. El plan argumental es el de un gran melodrama romántico, con su épica de emigrantes de la Europa devastada que encontraron en Estados Unidos una tierra de promisión, tras la Segunda Guerra Mundial; y su pretexto: la pasión del protagonista por la arquitectura. Se toma como personaje central a uno de estos emigrantes, un visionario arquitecto húngaro, supuestamente de ficción, llamado László Toth, extraído del mito forjado en la Bauhaus, y representante fundacional del minimalismo arquitectónico conocido como brutalismo, estilo arquitectónico radical que triunfó en las décadas de mitad del pasado siglo. El trasfondo ideológico de la película es judío (frecuente en la financiación de películas de alto presupuesto) y, en fin, se trata de una historia de muy, muy larga duración (tres horas y media con un intermedio programado a mitad del film); una vez más, formato predilecto de quienes aspiran a hacerse hueco entre las grandes superproducciones cinematográficas a base de multiplicar el metraje. Tal vez sin los elementos dramáticos necesarios para justificar su duración, si pensamos en su exhibición en salas.

Como inspiración para el argumento se observa el ejemplo de algunos grandes innovadores de la arquitectura contemporánea, que dejaron huella por su trabajo personal y revolucionario (es el caso de míticos arquitectos como Marcel Breuer, arquitecto húngaro judío que

emigró a Estados Unidos, que ha sido citado como inspirador del film; o de Ernö Goldfinger, arquitecto y diseñador de muebles de origen húngaro, que emigró al Reino Unido, que también contribuye a alimentar el arquetipo. A ello se une, como un áurea, el añadido

del prestigio social y artístico que adquirieron otros, como Le Corbusier, Mies van der Roe, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright..., que situaron a la arquitectura en el centro de las vanguardias artísticas de aquel tiempo.

La película narra la historia de un arquetípico arquitecto húngaro, que deja atrás una fama previamente adquirida y truncada por la guerra, para instalarse en Pensilvania, donde trata de vivir el sueño americano. Por tanto, un personaje y un argumento de ficción inspirado en hechos y personajes históricos perfectamente reconocibles, en circunstancias que afectaron a miles de personas. Y se diría, con la misma estética radical y sobriedad absoluta del estilo arquitectónico que da título a la película, que tuvo vigencia en oposición al modernismo durante una época, pero que aparece toscamente caricaturizado en la vehemencia del personaje y sus ideas visionarias, reducidas a un esquema demasiado simple.



Alesandro Nivola y Adrien Brody, cuyos personajes son ejemplos de judíos que resetean sus vidas en América, al amparo de familiares y amigos.

Las ideas artísticas de László Toht (Adrien Brody) se convierten en el pretexto central de la película y la lucha contracorriente en la esquemática construcción del personaje, que cuenta los difíciles comienzos de la peripecia vital del arquitecto, que llega a América al amparo de un joven mecenas, Attila (Alesandro Nivola) que tiene un negocio de muebles y reformas; en el planteamiento, se parte de los catastróficos resultados de sus primeros e incom-

prendidos trabajos. Y en fin, su “descubrimiento” (gracias a las revistas de la elitista arquitectura de vanguardia) por parte del millonario Van Buren (Guy Pearce) dispuesto a invertir una fortuna en un edificio representativo de su fama y poderío, “diferente”. El gran encargo de un complejo arquitectónico multifuncional en lo alto de una colina, sirve para trazar el recorrido dramático de la película: el propio proceso de construcción del edificio y los problemas que se derivan, cruzando problemas personales y profesionales.



Las actrices británicas Raffey Cassidy y Felicity Jones interpretan, de forma convincente, la dramática situación de dos mujeres húngaras que dejan atrás un pasado traumático, tras las devastaciones de la guerra que asoló su país.

La historia se revitaliza con la aparición del sugerente personaje femenino, la frágil de salud esposa de László, llamada Erzsébet (Felicity Jones) y la sobrina de ambos, Zsófia (Raffey Cassidy), que le sirve de asistente. El matrimonio de emigrantes acogidos por la “generosidad” interesada del magnate americano, cuyo entorno, afincado en la mansión, siempre desconfía de las ideas artísticas del sugerente personaje que recrea Adrien Brody.



Cine y Arquitectura

Si bien los elementos dramáticos de la película resultan ser bastante convencionales, sirven al propósito de elaborar un gran personaje a la medida de Adrien Brody, cuyos ideales son el elemento catalizador de la película. Un personaje al que da carácter el propio estilo arquitectónico que persigue, toscamente, desprovisto de matices y poseído por arrogancia arquetípica de los grandes artistas. El resultado es una interpretación igualmente radicalizada hacia la exageración, si bien con todos los matices y registros emocionales que caracterizan al actor.

Pero quizás lo más interesante que nos plantea el film sea la oportunidad de reflexionar sobre las relaciones históricas entre cine y arquitectura, en cuya línea argumental nos sitúa la película, que puede verse como la gran historia de la pasión de un arquitecto por su trabajo, tema central que ya otras veces fue tratado por el cine.



La obsesión por mostrar la materia como elemento estructural y funcional, la obsesión del personaje y su ideario artístico

Como tantas veces se ha señalado, son muchas las conexiones estructurales entre dos artes tan distantes a primera vista como la arquitectura, que trabaja con la materia y el espacio, que lucha contra la ley de la gravedad; y el cine, que trabaja con lo ilusorio diacrónico y construye sus fantasmas sin apenas soporte material, luchando contra el tiempo.

Ambas se fundamentan en una estructura espacio-temporal, en la necesidad

de articular espacios, planos narrativos y funcionales, de elaborar imágenes orgánicas, de inmiscuirse en la intimidad de los usuarios, de analizar la psicología de las personas, de ofrecer un reflejo de la sociedad en la que ofrecen sus mensajes, en la necesidad de ser creadas colectivamente en torno a un proyecto, o un guion, que pre establece sobre el papel aquello que debe ser concretado en una realidad por un equipo de profesionales cualificados en áreas muy diversas, etc, etc...



La película se debate entre los sueños megalómanos y las pesadillas del arquitecto



En ambos casos, también, bajo la dirección artística del responsable de unificar todos los procesos y ensamblarlos con un objetivo definido, pero también bajo la supervisión de quienes controlan los presupuestos, el negocio, la utilidad industrial del producto, sea un edificio o una película. La persistente presencia del poder fáctico sobre el creador artístico. Es por tanto bastante natural que los cineastas entiendan bien a los arquitectos y viceversa. En cierto modo, todo esto es lo que se refleja en *The Brutalist*. Pero la reflexión sobre las relaciones entre la arquitectura y el cine nos lleva mucho más lejos...

Metrópolis (Fritz Lang, 1927)

Muy lejos del brutalismo, el expresionismo de *Metrópolis* se basa en la sofisticación y los mega espacios, como una exacerbación de la arquitectura racionalista para inferir un hombre deshumanizado, minúsculo, sometido e inmerso en una sociedad alienante. Sin ser explícitamente una película sobre arquitectos, la escenografía urbana futurista de *Metrópolis* marca un hito en la historia. Muchas veces emulada con las más modernas tecnologías que el cine de ciencia ficción ha ido incorporando, nunca se ha superado su potencia visual y emocional.



Los espacios arquitectónicos y el conjunto escenográfico en dos mundos divididos: la ciudad exterior de los ricos y los espacios subterráneos donde viven los obreros. El futuro se concibe con una

proverbial implicación de la escenografía de la película con las vanguardias constructivas y los rascacielos.

Una innovadora complementariedad entre las artes plásticas, la música, la literatura, la fotografía, la danza, el teatro y el cine, en un único movimiento artístico integrador. El expresionismo alemán se fundamenta en esta infra dimensión de lo humano frente al contexto existencial, la alienación del hombre y la subjetivación extrema de la realidad en sentido distópico: la soledad dramática, la deformación emocional, el individuo sometido a un destino deshumanizado, norma común de la ciencia ficción.

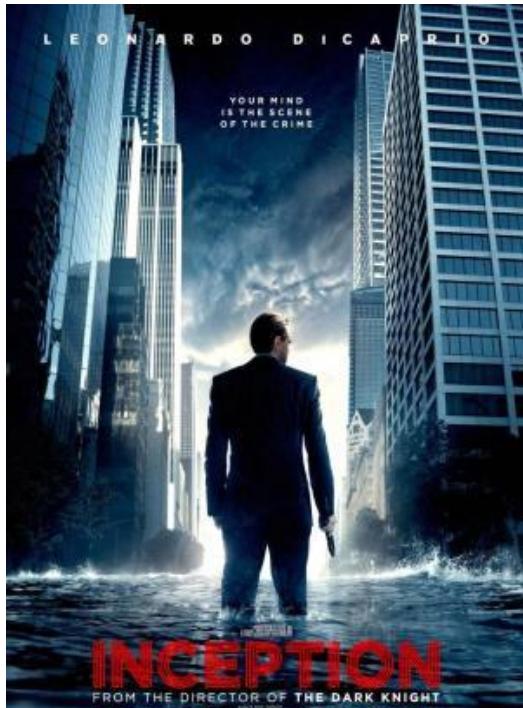
Cuando la arquitectura impregna la ficción.

Siguiendo la estela de *Metrópolis*, la gran película que impregna con su arquitectura futurista la trama dramática de ciencia ficción es *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). En este caso la arquitectura no es tanto un elemento dramático que asigne significado a los personajes en sentido maniqueísta, sino también un contexto simbólico, un cosmos galáctico que lo envuelve todo, constituyendo un paisaje constantemente recorrido para ir desvelando la atmósfera dramática de cada escena.



Los robots esclavos habitan las colonias del espacio, escenarios de ciencia ficción para las aventuras del Replicante, réplica humana del hombre, pero mucho más poderoso que él.

Una película contemporánea en la que el escenario urbano cobra protagonismo es *Origen* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010). En este caso el constructor de la arquitectura estructural del film es Dom Cobb (Leo DiCaprio) y su mundo onírico. Un auténtico experto en apropiarse de los secretos del subconsciente de los demás. Su prodigiosa habilidad le ha llevado a ejercer de espía, pero también a ser perseguido y vivir a la fuga, en un mundo distópico e irreal. Desde el punto de vista que aquí nos interesa, los prodigiosos efectos visuales y urbanos constituyen, como en *Blade Runner*, el escenario simbólico para un thriller psicológico, futurista y surreal.



Inception se ha ganado el apelativo de “película de culto”, fundamentalmente por sus efectos visuales.

Entre las propuestas contemporáneas, en ámbitos domésticos cotidianos, *Parásitos* (Bong Joon-Ho, 2019) es otro ejemplo de dramatización de lo arquitectónico. La posesión de un emblemático edificio racionalista sirve a modo de “macguffin” para mostrar dos clases sociales extremas (ricos tontos y pobres pícaros) y, como en *Metrópolis*,

las peripecias de los oprimidos por ascender al estatus de los opresores.

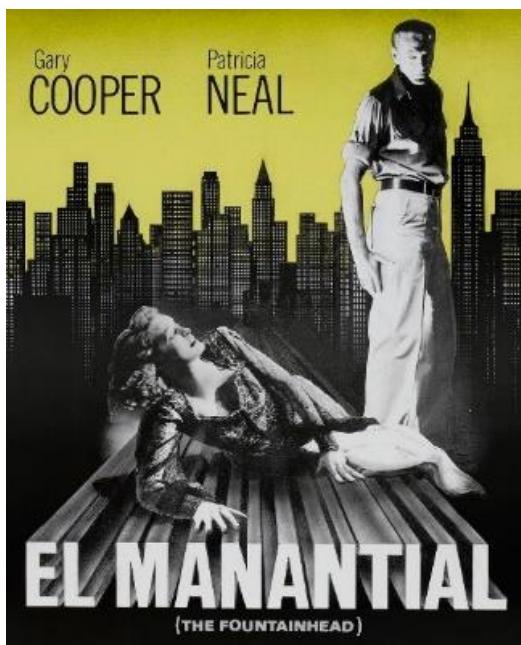


En este caso, en clave de comedia y con imprevisibles giros de guion, llevando la trama hasta la hilaridad de lo macabro, pero con todos sus personajes siempre inmersos en el paraguas dramático del edificio, que es además una caja de sorpresas.

El cliché del arquitecto en el cine

Son muy numerosas las veces en que, como en *The Brutalist*, se ha elegido la profesión de arquitecto para construir al personaje protagonista de una película, hasta el punto que casi podríamos hablar de metaficción, del cliché del arquitecto en el cine, cuya sola presencia impregna de significados estereotipados al personaje.

El arquetipo del arquitecto se construye así: una relevante posición social, un halo de personaje creativo que ambiciona la genialidad, el carácter seductor que infiere al galán su admirada profesión y también su arrolladora personalidad. Todo ello se une a las connotaciones de masculinidad, una posición económica desahogada (¿?) y un temperamento forjado con tiralíneas, espacios y sentimientos cuadriculados, racionales, una lógica de cajón, donde todo lo emocional está sometido a la racionalidad más cartesiana. Y arquetípicamente, un compromiso vocacional con las vanguardias artísticas, lo que conlleva incomprendición por el común de los mortales.



Así definido aparece en la emblemática *El manantial* (*The Fountainhead* King Vidor, 1949). El personaje del arquitecto Howard Roark (Gary Cooper) se acoge igualmente al arquetipo del arquitecto vanguardista que lucha por imponer sus ideas artísticas. Esta vez ligadas a ideales morales y de progreso, representados por su arquitectura innovadora, que desea desterrar las formas clásicas, los adornos superfluos y la entrega a los gustos de una clase dirigente que solo ambiciona el poder y la dominación de las masas.

Hay muchos paralelismos entre *The Fountainhead* y *The Brutalist*. No sólo la presentación del arquitecto como héroe de una causa, que parte de los más bajo y del mayor fracaso para triunfar, llegar a lo más alto y conseguir el encargo más importante... También la idea de una arquitectura redentora, el trasfondo de una lucha de clases sociales, el edificio concebido como símbolo de poder y de progreso, del arquitecto como hombre íntegro e insobornable que se enfrenta a los poderosos que controlan una sociedad basada en la corrupción. Y también, en el caso de *El Manantial* de forma coetánea con los hechos narrados, algunos elementos que son símbolos de

su época, tras la Segunda Guerra Mundial, como el poder de la prensa, también en *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941); y como el tema del gran sacrificio del amor, que también aparece en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) igualmente con música de Max Steiner) y un conflicto sentimental con notables semejanzas: la mujer enamorada pero casada con otro hombre y la épica de la sublimación del amor como entrega, renuncia y sacrificio.



Gary Cooper, todo un arquetipo del arquitecto en la pantalla grande: guapo, galán, decidido, racional, una imagen del éxito y el prestigio social.



Todo confluye hacia el discurso final de Howard, ante el jurado que debe dirimir la acusación de haber destruido el edificio que diseñó por el solo hecho de que su proyecto fue alterado. Howard defiende el derecho a la libertad de creación, extrapolando conceptos del arte como motor del progreso, basado siempre en la individualidad, frente al fracaso que representa lo colectivo. “A lo largo de la Historia los creadores lucharon siempre contra sus contemporáneos, fueron perseguidos...”

En realidad, todo queda en un pretexto para una comedia romántica, basada en

el carisma de sus actores protagonistas, en la que la profesión del arquitecto se utiliza para definir los atractivos del personaje insobornable de Gary Cooper y su *feeling* entre el público femenino.



En la estela de la anterior está *Un extraño en mi vida* (*Strangers When We Meet*, Richard Quine, 1960). Esta vez con Kirk Douglas y Kim Novak protagonizando el melodrama romántico sobre las infidelidades conyugales, pero acogiéndose al nuevo del arquetipo del arquitecto seductor.



Un excepcional reparto para una película también muy marcada por su época, bastante tópica por lo demás, sobre la genialidad de un arquitecto de

éxito con ideas innovadoras. *Un extraño en mi vida* es una entretenida película de un (anecdóticamente) arquitecto, un drama sentimental sobre la infidelidad matrimonial, en el que hay un esfuerzo por construir un galán de éxito en torno al atractivo de Kirk Douglas y la posición social del arquitecto, que rivaliza en trivialidades con sus previsibles antagonistas.

Entre ellos, un joven e irreconocible, Walter Matthau, secundario de lujo. Y con un ingrediente fundamental: los encantos de tres estrellas femeninas, Kim Novak, Barbara Rush y Virginia Bruce.



La admiración de Margaret (la mujer casada) por Larry (el arquitecto) fue como un flechazo que se inicia cuando ella descubre en una revista la casa diseñada por él, por la que le dieron un premio. La atracción es inmediata y se traslada a la primera cita: un paseo hasta el terreno en que se levantará la casa que Larry está proyectando.



La arquitectura melodramática del film es notable, los cruces y situaciones de enredo. Éxito en taquilla y división de la crítica. Alguien calificó a la película como “un ejercicio vacuo sobre la infidelidad moderna”.

El vientre del arquitecto (Peter Greenaway, 1987)

Mención especial merece la singular película de Peter Greenaway, en la que un arquitecto americano somatiza en dolores en su propio cuerpo (el vientre) todas las alteraciones que le produce el proyecto que le lleva a trasladarse a Roma (preparar una exposición sobre la arquitectura de Boullée).

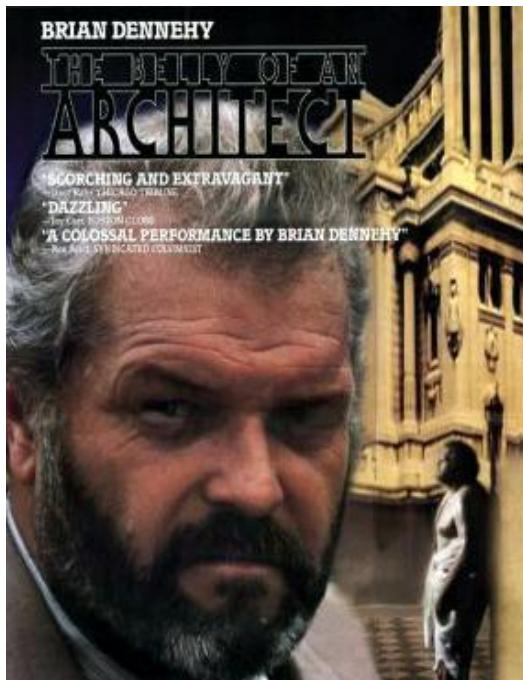


Imagen del cartel de la película, que muestra al actor Brian Dennehy, que da carácter al personaje central del film.

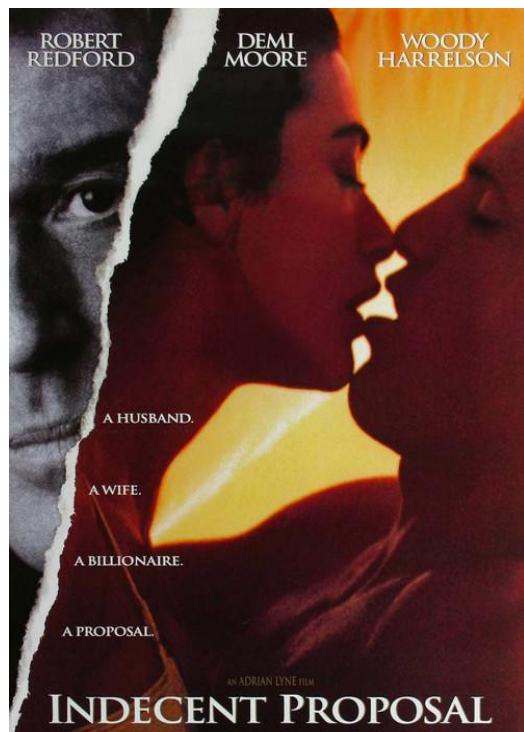


La esposa del arquitecto, que le acompaña en el viaje, comienza a ser cortejada por un joven apuesto italiano, también arquitecto; entre tanto, entregado a sus obsesiones, el americano inicia un proceso de autodestrucción. Poco a poco se va aislando en su neurosis, donde se

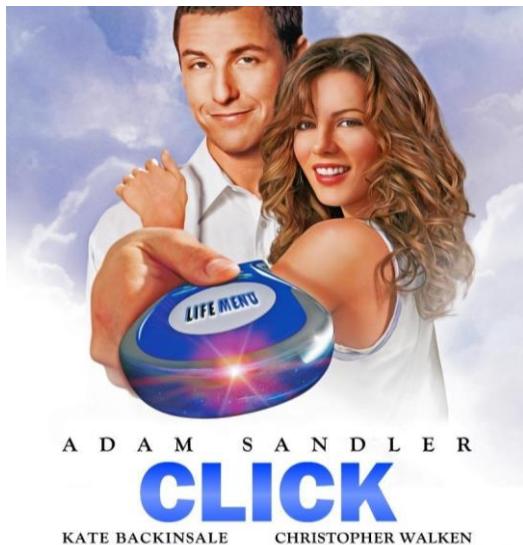
mezclan sus asuntos personales y profesionales, entre los que la obra arquitectónica de Boullée va pasando a un segundo plano.

Más cine de arquitectos

En la película *Una proposición indecente* (*Indecent proposal*, Adrian Lyne, 1993) hallamos la misma fórmula del arquitecto y su mujer, con algunas pequeñas variaciones. Woody Harrelson y Demi Moore, en los papeles de arquitecto y agente inmobiliaria, respectivamente, componen una sociedad marital que define a un matrimonio de éxito, aparentemente bien avenido.



Todo comienza a tambalearse (y a ver peligrar lo más importante de sus vidas: su casa) tras un traspie económico. Esto los lleva a la desesperación por conseguir salvarlo todo, a cualquier precio, incluso el de entregarse ella a los caprichos de un millonario ad hoc (Robert Redford) dispuesto a pagar una gran suma por pasar una noche con la mujer. Aquí la casa representa, incluso se confunde, con la unión conyugal que se tambalea, desafiando los prejuicios morales.



Click (Frank Coraci, 2006)

El descontrol en la vida de un arquitecto lleva al personaje que interpreta Adam Sandler en *Click* (Frank Coraci, 2006) a procurarse un mando a distancia para controlar su vida y la de los demás, una poderosa herramienta para ordenar las vidas de los otros, como se ordenan los espacios en la arquitectura. Realmente es un nuevo pretexto argumental al servicio de una comedia sin muchas pretensiones, pero que nos deja un nuevo ejemplo de la imagen arquetípica del arquitecto en el cine. La película incide en la imagen del arquitecto que, entregado a su profesión, desatiende su vida familiar.



Mayor ambición cinematográfica y arquitectónica encontramos en *La Sapienza* (Eugene Green, 2014). Como de costumbre, el arquitecto también está determinado por la figura de la mujer que vive a su lado. Puede verse como una variante de *El vientre del arquitecto*.

En este caso, es un reputado arquitecto francés que desea reconstruir su

deteriorada vida conyugal con una socióloga, igualmente entregada a su profesión. Ella acompaña a su marido durante un viaje a Roma, para preparar un libro sobre la obra arquitectónica del renacentista italiano Francesco Borromini. Esto los lleva nuclearmente a la iglesia de San Ivo allá Sapienza, un modelo de los ideales artísticos de la arquitectura barroca.



.El matrimonio coincide en Italia con una joven pareja de hermanos, Goffredo y Lavinia. El chico es un joven estudiante de arquitectura y esto conduce a una sucesión de reflexiones sobre los conceptos clásicos de la arquitectura, recorriendo en Turín y Roma la obra de Borromini.



Todo ello, en paralelo con la conversación de las mujeres y los aspectos sociológicos de las relaciones humanas. Es una película teorizante, reflexiva y discursiva, con escaso desarrollo dramático.



Una de las imágenes más degradadas del arquitecto en el cine lo encontramos en la película *El arquitecto* (*The architect*, Jonathan Parker, 2016), en la que se desarrolla el estereotipo del arquitecto artista que se considera muy por encima de las pretensiones de sus clientes. No deja de ser una versión alterada de *Una proposición indecente*, pero esta vez ni tan siquiera gozó del favor del público más morboso.



La película nos presenta una de las variantes más estrambóticas del arquitecto seductor. El visionario Miles Moss (Eric McCormack) es contra-tado por un joven matrimonio (Parker Posey y James Frain) para que les construya en un lugar idílico, la casa de sus sueños. El iluminado arquitecto incluso seduce a la señora con tal de que ningún obstáculo se oponga a la realización de sus, supuestamente, avanzadas ideas, que nada tienen que ver con el hogar soñado por la pareja, sino más bien con sus extrañas ensoñaciones egocéntricas.



Más que una película sobre arquitectura, pretexto del film, este acaba por convertirse en un ejemplo de la vulnerabilidad de una relación aparentemente modélica y la capacidad de manipulación de la psicología femenina del prototípico seductor, de profesión arquitecto, una muestra caricaturizada del ego y la vanidad del artista “moderno”.

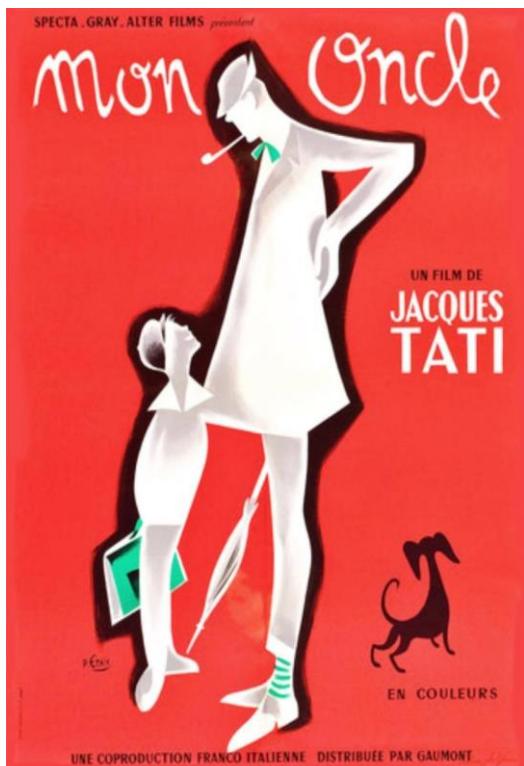


Pero lo que es aún peor, además de todos los tópicos imaginables sobre la arquitectura, es la visión masculinizada y tópica de la fascinación femenina (a ella la sensibilidad le viene de su dedicación a la cerámica, artesanía para señoritas desocupadas), que se rinde ante el más arrogante galán cutre, en las antípodas de su marido, un ejecutivo de ventas del cual está supuesta y fielmente enamorada. La moraleja, si es que así puede llamarse, vendría a ser que el matrimonio a veces es como un edificio cimentado sobre arenas movedizas.

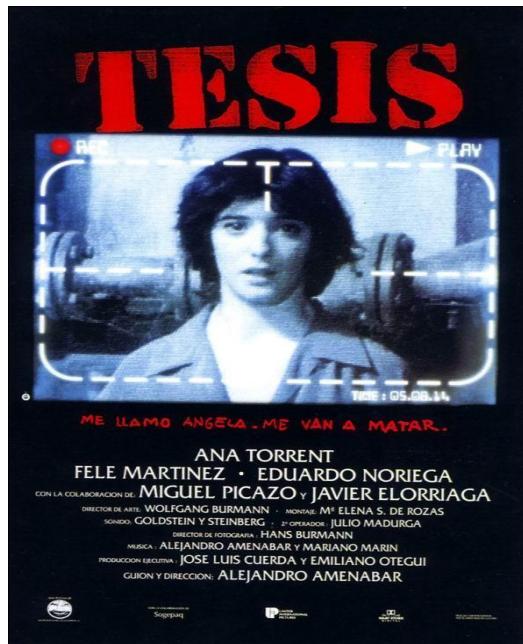
El edificio como protagoniza

Con resultados más felices, en ocasiones el protagonista no es el arquitecto, sino el edificio. Revisamos tres ejemplos.

Una versión satírica del modernismo, y de la arquitectura automatizada, lo encontramos en la indispensable *Mi tío* (*Mon oncle*, Jacques Tati, 1958)



No sólo por la pegadiza y popular música de Franck Barcellini y Alain Romans, la película de Tati se recuerda sobre todo por la singular modernidad del edificio donde vive el niño Gerard (Alain Becourt) con sus padres, el matrimonio Arpel (Adrienne Servantie y Jean Pierre Zola): “Reina el modernismo en nuestra casa, todo funcionando con un botón”, comienza el estribillo. En contraste, el edificio donde vive su tío, el señor Hulot (Jacques Tati) es una antigua, “en un cuarto piso y sin ascensor”, remata el estribillo. La principal ocupación de Hulot es llevar a su sobrino todos los días al colegio, ya que está en paro. El señor Arpel, fabricante de tubos de plástico, intenta buscar una ocupación a su cuñado, una muestra el humor satírico de Jacques Tati.



De manera singular, en *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996) aparece un edificio brutalista y español (la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, obra emblemática del brutalismo en España, de los arquitectos José María Laguna Martínez y Juan Castañón Fariña).

Si bien es un escenario significante, más que un elemento central de la película, el rol del edificio es consustancial al film, pues simboliza tanto su continente como su contenido: una facultad nacida del tardo franquismo donde, además de un aglomerado de ciencias dispares, se enseñaba, supuestamente, cine; y también profesores dispares, alguno de los cuales no dejaron buen recuerdo en Alejandro Amenábar, que abandonó sus estudios para dedicar su vida a cosas más interesantes, como hacer películas.



A la postre, en *Tesis*, el edificio resultó ser una buena arquitectura para el propósito perseguido.

Es muy común, entre profesores y alumnos de esa facultad, hablar del efecto psicológico perturbador que produce habitar un edificio de estas características (una brutalista mole de hormigón, totalmente disfuncional). Un enjambre de hormigón visto, que articula espacios laberínticos, entre escalinatas y un enjambre de techos con casetones reverberantes para la acústica, con grandes ventanales inclinados en las fachadas, donde paradójicamente se enseña comunicación.



La sinopsis del film describe perfectamente la importancia del espacio arquitectónico en la trama de la película: “Ángela, estudiante de Imagen, está preparando una tesis sobre la violencia audiovisual. Como complemento a su trabajo, su director de tesis se compromete a buscar en la videoteca de la facultad material para ella, pero al día siguiente es hallado muerto. Ángela conoce a Chema, un compañero experto en cine gore y pornográfico, y a Bosco, un extraño chico, amigo íntimo de una joven asesinada en una snuff movie” (Filmafinity).

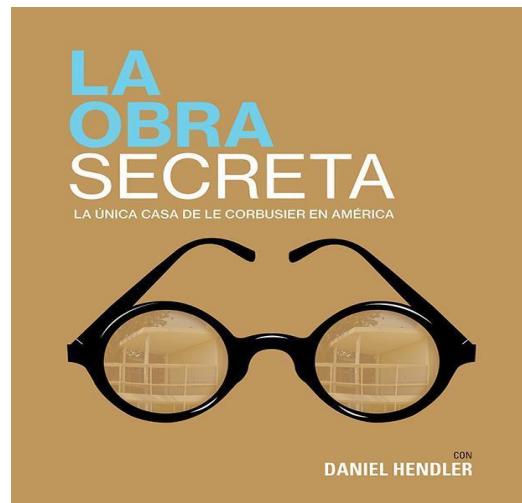


Un graffiti característico recuerda todavía hoy en la facultad la película de Amenábar.

Podemos pensar que el edificio brutalista de la facultad fue para Alejandro Amenábar no solo el

escenario simbólico de la película, sino también un elemento inspirador.

La arquitectura es absolutamente protagonista en la película *La obra secreta* (Graciela Taquini, 2018).



Esta es una curiosa película argentina de Graciela Taquini, en la que el verdadero protagonista del film es un edificio: la única casa de Le Corbusier construida en América, La Casa Curutchet. Los pretextos para mostrarla son dos ficciones cruzadas: el entusiasmo del joven arquitecto Elio Montes, admirador enfervorecido de la obra del padre de la arquitectura moderna y responsable de las visitas guiadas al edificio, para los turistas que la visitan; y el imaginario viaje, cincuenta años después de su muerte, del célebre arquitecto franco-suizo a la Ciudad de La Plata (Buenos Aires), para conocer su edificio, que construyó a distancia, y confrontarlo con sus reflexiones sobre la arquitectura contemporánea desde una perspectiva existencialista.



(www.metalocus.es)

La ficción culmina con el encuentro entre los dos arquitectos, donde aflora una satírica y divertida confrontación sobre la influencia de Le Corbusier en la arquitectura contemporánea. Así como las connotaciones políticas del arquitectónico con la estética del nazismo

Una arquitecta noruega y también una mirada diferente

La versión femenina del arquitecto y una concepción totalmente diferente de su trabajo lo encontramos en la miniserie noruega *Arkitektenhe* (Kerren Lumer-Klabbers, 2023), que merece nuestra atención por ofrecer otra versión renovada del brutalismo, pero también una imagen del arquitecto, que se aparta mucho del estereotipo cinematográfico. También por ser un producto audiovisual no destinado a las salas cinematográficas sino a las pantallas digitales (en España puede verse en Filmin). Presentada en la 73 edición de la Berlinale (2023)



La muy singular miniserie de Kerren Lumer-Klabbers (cuatro episodios de 20 minutos) es también innovadora en su arquitectura dramática, adecuada a los tiempos en los que prevalecen los

mensajes breves y dosificados, en un esfuerzo por adaptarse a las formas de visualización de los nuevos públicos.



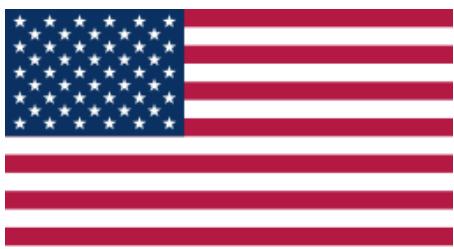
Seres humanos trabajan de maniquíes en los escaparates de las tiendas

Ambientada en una distópica ciudad en la que se identifica a Oslo, capital de noruega, ciudad deshumanizada donde sobrevive una humanidad igualmente robotizada. El problema de la vivienda es tan acuciante que una joven arquitecta, para ganar un concurso arquitectónico (encontrar soluciones habitacionales en el centro de la ciudad) concibe edificar un conjunto de mil viviendas aprovechando los aparcamientos subterráneos, que quedaron libres cuando desaparecieron de las calles los anacrónicos automóviles.



La joven arquitecta vive en una plaza de parking, en un espacio delimitado entre cortinas.

Esta serie, *La arquitecta*, es la antítesis perfecta de la película, *The Brutalist*. Mientras ésta mira al pasado con historias reales y arquetípicas, la serie noruega imagina un futuro distópico, con elementos de ficción imaginarios. La película apuesta por el metraje eterno; la mini serie, por pequeñas y calculadas cuatro dosis de veinte minutos, que concentran innumerables significados.



Título original: *The Brutalist*
Año: 2024. **Duración:** 215 min.

Dirección: Brady Corbet
Guion: Brady Corbet, Mona Fastvold
Música: Daniel Blumberg
Fotografía: Lol Crawley

Intérpretes:
Adrien Brody, Felicity Jones, Guy Pearce, Joe Alwin, Raffey Cassidy.

Producción:
Brookstreet Pictures, Carte Blanche, Andrew Lauren Productions (ALP), Intake Films, Killer Films, Yellow Bear Films, Protagonist, Three Six Zero Group, Proton Cinema.

<https://www.filmaffinity.com/es/film840798.html/>

<https://www.imdb.com/es/title/tt8999762/>

[https://www.elpuenterojo.es](http://www.elpuenterojo.es)

ISSN 2530 - 4771

En conclusión

The Brutalist ha sido una de las películas más debatidas del año. Una de las más aclamadas (3 Oscars de 10 nominaciones; Globos de Oro, 3 de 7; premios Bafta, 4 de 9; además, León de Plata y Fipresci en Venecia, Espiga de Oro en Valladolid, etc, etc...) pero también una de las más criticadas, tanto por aspectos puramente dramáticos o cinematográficos, como por conceptos artísticos y arquitectónicos. Por sus contenidos, una película que podemos etiquetar con el tópic “Arquitectura” o “Cine de Arquitectos”, que apunta a convertirse, si no en subgénero, si en un elemento metafórico y argumental recurrente, que suele ofrecer paralelismos estructurales con la narrativa cinematográfica.

En este artículo se ha tratado de demostrar cómo la película *The Brutalist* se alimenta de convencionalismos y tópicos sobre los arquitectos y la arquitectura, que el cine ha fabricado a lo largo de la historia y que, consecuentemente, también se han trasladado a la vida real, impregnando un modelo comúnmente aceptado que probablemente poco o nada tenga que ver con la realidad del trabajo de los arquitectos.

La película parece haber gustado más a la crítica que a los profesionales de la arquitectura, si juzgamos por algunas duras críticas que han aparecido en revistas especializadas. Suele suceder en todos los colectivos profesionales y en diferentes áreas de conocimiento: los médicos, los historiadores, los abogados, los bibliotecarios, los científicos no siempre se ven reflejados en la pantalla ni aceptan con facilidad que el cine es el arte de la ficción. La realidad es solo el pretexto. Como en tantos temas, las películas nos ayudan a conformar una percepción de lo colectivo, en la era de la globalización. Pero, como decimos siempre, el cine solo es cine.

Federico García Serrano