
RESPUESTA AL DISCURSO DE INGRESO DE D. CARLOS TAILLEFER DE HAYA

ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE EL CINE Y EL ESPACIO URBANO

Esta Real Academia en sus nuevos Estatutos, aprobados de forma reciente, incorporó la creación de la Sección Sexta de las Artes Visuales, lo que se planteó como una necesidad, pues su ausencia constituía un déficit cultural para esta institución, que no podía prorrogarse por más tiempo. Obviamente, para muchos académicos esta nueva sección tenía que contar con la presencia de «El Cine», no solo porque es un hecho cultural innegable a nivel general, sino también porque no puede permanecer ajena a una importante manifestación, que se está produciendo en esta ciudad con prestigio creciente, como es el Festival de Cine de Málaga, que ha pasado a formar parte de su acervo cultural.

Cuando se propuso por la Presidencia de esta institución la convocatoria para cubrir las plazas de esta nueva sección, algunos académicos defendimos que al menos una de estas plazas, necesariamente, tenía que ser ocupada por una persona vinculada al mundo del cine. Entre las alternativas barajadas, varios coincidimos, en que la persona más adecuada para cubrir esta plaza académica era Carlos Taillefer, pues reúne una serie de condiciones personales y profesionales, que permiten presentarlo como el mejor candidato para ello. Es un malagueño, que ha luchado por introducirse en este mundo, especializándose en la producción cinematográfica, a la que ha llegado tras un largo aprendizaje, que le ha permitido alcanzar una experiencia y conocimientos cinematográficos muy elevados, que indudablemente nos enriquecerán como institución.

Conocí a Carlos Taillefer hace muchos años y lo recuerdo siempre vinculado al mundo del cine. Por su amistad con mi cuñada Macarena y consecuentemente con mi hermano, que también es un gran cinéfilo, he tenido referencias de su evolución profesional a lo largo de los años. En los orígenes de su vocación cinematográfica coincidíamos en los Festivales de Cine de Benalmádena, al que procurábamos asistir todos los jóvenes inquietos de aquella época, pues el cine nos permitía aproximarnos al mundo exterior al que aspirábamos, a la vez que nos aportaba una de las pocas posibilidades de realización personal y cultural a las que podíamos acceder, transportándonos

a lugares donde nos decían que existía la libertad, que era algo que aquí nos era negado, o al menos así lo sentíamos con cierto desgarramiento.

Carlos Taillefer, que nació en Málaga en 1954, ha sido propuesto para ocupar una plaza como académico numerario de esta Real Academia por su reconocida trayectoria profesional en el campo del cine, donde ha trabajado como director, guionista, coguionista, auxiliar de dirección, ayudante de producción, director de producción, productor y productor ejecutivo, interviniendo en múltiples películas, entre las que destacamos sus trabajos en *Gary Cooper, que estás en los Cielos* de Pilar Miró (1980), *El Sol del Membrillo* con Víctor Erice (1990), en la parte rodada en España de *El Mundo Nunca es Suficiente*, la película n.º 19 de James Bond, de Michel Apted (1999), en *Terca Vida* de Fernando Huertas (2000), en *El sueño de Ibiza* de Igor Fioravanti (2002), en *El Camino de los Ingleses* de Antonio Banderas (2006), su primera película como productor ejecutivo, y en *Yocasta* de Alexa Fontanini (2013), donde debutó por primera vez en el cine la cantante Diana Navarro.

Carlos Taillefer es también miembro de la Sociedad General de Autores de España, de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España desde su fundación, de la Asociación de la Prensa de Madrid y de otras entidades y asociaciones, que propician el desarrollo de la cinematografía. También ha actuado como Director de los Festivales de Cine Español de Carabanchel y de Cine Iberoamericano de Villaverde y como empresario fue socio de la productora Green Moon de Antonio Banderas, siendo actualmente titular de la productora Utopía Films, que fue nominada para los Premios Goya del año 2013 por el largometraje documental titulado *Contra el Tiempo*.

En este acto de presentación de Carlos Taillefer como nuevo académico de número de esta Real Academia, por ser persona con grandes conocimientos sobre el cine, me he atrevido a realizar una pequeña reflexión sobre el cine desde la perspectiva de un arquitecto y urbanista, intentando desde mis pequeños conocimientos de cinéfilo, encontrar la relación que ha existido, desde sus orígenes, entre el cine y el espacio urbano, para lo que parto de la consideración de que el cine no es un hecho aislado, sino parte de la actividad cultural general de nuestra sociedad, razón por la que no es ajeno ni a la arquitectura, ni al urbanismo, al igual que por extensión, tampoco lo es a las restantes manifestaciones artísticas de nuestra cultura.

El cine, desde hace más de un siglo, nos ha permitido percibir las imágenes por él proporcionadas del espacio urbano, lo que ha dado lugar a un modo particular de entendimiento del mismo, que ha llegado a concretarse en los modos de percepción y conocimiento que actualmente tenemos de la ciudad. Durante este tiempo, el cine ha creado vínculos complejos entre las imágenes fílmicas y las ciudades, explorando y ofreciendo localizaciones de la ciudad contemporánea, en las que el celuloide ha capturado con exhaustividad los distintos períodos en los que esta se ha ido transformando, a lo largo del último siglo.

Los orígenes de la ciudad fílmica los encontramos a principios del siglo veinte, en las imágenes de Louis Le Prince en Inglaterra y de los hermanos

EL CINE HA
CREADO
VÍNCULOS
COMPLEJOS
ENTRE LAS
IMÁGENES
FÍLMICAS Y LAS
CIUDADES

Skladanowsky en Alemania, en las que se recoge el cuerpo humano enfrentado al espacio urbano, de forma que los espectadores son atraídos a las imágenes fílmicas de las personas resaltadas en relación a su entorno, lo que resultó un aspecto fundamental de estos primeros experimentos del cine urbano, en los que tanto la arquitectura como el urbanismo jugaron un papel secundario.

Posteriormente, en la segunda mitad de los años veinte, los surrealistas se centraron en destacar la representación de formas urbanas yuxtapuestas, dando lugar a una percepción sensorial dinámica del espacio urbano, con lo que el cuerpo humano perdía su preeminencia como punto de intersección entre la imagen fílmica y la ciudad. La película *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, es la que más ha influido en la forma de comprender y percibir la ciudad, tanto en el momento de su estreno como en décadas posteriores, pues muestra la radical diferencia que posee el espacio urbano moderno con respecto del espacio natural o medio rural.

Fritz Lang diseñó un excelente ejemplo de eclecticismo, que se beneficia de los hallazgos formales y técnicos del paradigma de la sinfonía urbana de la película *Manhattan* (1929) de Paul Strand y Charles de Marcel L'Herbier y sobre todo de los abigarrados fotomontajes que realiza entonces Boris Bilinski para presentar a la ciudad como un fenómeno de sobresaturación constructiva. La preocupación de Fritz Lang en esta película fue la ciudad en sí misma, como su propio título indica, y no pudo ocultar su entusiasmo ante la magnitud y la densidad de las formas y ante la amalgama cromática de las luces, que le ofreció New York en su primer viaje a esta ciudad.

A mediados de este siglo, las convincentes plasmaciones del espacio urbano en el cine europeo se revelan como la exhibición cinematográfica de los cambios históricos y visuales experimentados por la ciudad. El cine se convirtió de esta forma, en el principal medio de la memoria visual, un medio que contenía el instrumento por el cual las huellas de dicha memoria pasaron a formar parte del espacio urbano.

En estos años, el cine exploró los comportamientos de los habitantes urbanos en relación a los inmensos cambios de las tecnologías visuales, a las mutaciones arquitectónicas y al flujo desestabilizador inherente a las estructuras urbanas básicas. Los cineastas comenzaron a preocuparse por el exilio de sus habitantes y por la creación de espacios de la ciudad y también de los periféricos a la misma, espacios para la sumisión social y la oposición disidente, como recogieron de forma tan diversa películas como *Roma ciudad abierta* (1945) de Rosellini en Europa, o *El Manantial* (1949) de King Vidor, o *West Side Story* (1961) de Robert Wise y Jerome Robbins en Estados Unidos. Más tarde, a finales de los años cincuenta de este mismo siglo, el espacio urbano en las películas realizadas por entonces, fue percibido unas veces con nostalgia y otras con ferocidad, pero en todo caso lo fue desde la idea de que Europa era una zona en crisis cultural, sometida a tensiones de desintegración interna, y en la que se buscaba suplantar estos problemas por presencias externas, como puede observarse en las películas tan dispares y ambiguas como *Hiroshima, Mon Amour*, (1959) de Alain Resnais, *La dolce vita*

(1960) de Federico Fellini, o *El año pasado en Marienbad* (1961) también de Alain Resnais.

Esta forma de entender el cine, durante la segunda mitad de esta segunda parte del siglo, se modificó y de esta forma, a mediados de los años sesenta, cineastas como Jean Luc Godard en *Alphaville* (1965) o François Truffaut en *Fahrenheit 451* (1967), recurrieron al uso de efectos especiales y de exteriores de ciudades como las calles del centro financiero de La Défense, o del tren monorraíl de *Chateauneuf-sur-Loire*, para dotar al espacio urbano de un aire sofisticado y moderno acorde con sus narraciones fantásticas, que alcanza su máxima significación en la película *2001, Una Odisea en el Espacio* (1968) de Stanley Kubrick.

En los años setenta la percepción fílmica del espacio urbano se torna más realista y los cineastas nos lo muestran como parte de una realidad más o menos cruda, inmersa en la cotidianeidad, como puede observarse en películas como *Roma* (1972) de Federico Fellini, *Taxi Driver* (1976) de Martín Scorsese, *New York, New York* (1977) del mismo director o en *Manhattan* (1979) de Woody Allen, siendo a finales de este medio siglo, en los años ochenta, cuando el espacio urbano es expresado de forma más crítica por el cine, lo que no es óbice para que se produzcan películas que profundicen en el análisis social y político, aunque los hechos sean contados con un encanto especial, como sucede en películas como *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott o *El cielo sobre Berlín* (1987) de Wim Wenders.

A finales del siglo XX y principios del XXI es cuando se adquiere una cierta perspectiva de la transformación paulatina acontecida a lo largo del siglo XX, cuando las referencias icónicas de New York, París, Londres o Los Ángeles dejan paso a otras ciudades no exentas de materia poética para los artistas contemporáneos, tanto para los fotógrafos como para los cineastas, desplazándose la atención cinematográfica hacia ciudades asiáticas, entre las que destacamos Tokio, Pekín, Shanghai, Kuala Lumpur o Dubái, que son ejemplos de macro urbes saturadas, cuyas características signicas son portentosas, debido a la mixtura entre lo viejo y lo nuevo, y la tradición y la modernidad. Estas ciudades representan de un modo metafórico el crecimiento económico descontrolado y el avance de las representaciones de poder arquitectónico, representado en múltiples películas, entre las que destacamos *Batman* (1989) de Tim Burton, *Lost in Translation* (2003) de Sophie Coppola y *La gran belleza* (2013) de Paolo Sorrentino, entre otras.

Esta breve enumeración de películas, ordenadas en el tiempo, no es más que una visión personal de la relación buscada entre el cine y el espacio urbano, que me permite afirmar que muchas de estas películas me han posibilitado alcanzar un mejor entendimiento del espacio urbano y de la propia arquitectura, aportándome en muchos casos un enriquecimiento cultural apreciable, con el que he accedido al diseño de los espacios urbanísticos y de los elementos arquitectónicos desde una mejor posición, lo que indudablemente también le habrá sucedido a otros muchos profesionales de estas materias.

Más allá del conocimiento cinematográfico, que puede ser más o menos limitado, como urbanista, también quiero hacer un breve análisis de otro aspecto del mundo del cine, que de forma relevante incide en el espacio urbano, como es la relación de las salas de cine, los espacios de proyección cinematográfica, con el escenario urbano contemporáneo, en el que tienen una presencia menguante, que se ha producido con independencia, de que en los últimos tiempos se hayan construido de forma sistemática muchísimos espacios cinematográficos celulares en multicines, extendidos a través del mundo occidental u occidentalizado, ubicados generalmente en la periferia de las ciudades, que han sufrido últimamente un descenso imparable de espectadores.

Este hecho hay que entenderlo en el ámbito de la cultura contemporánea y sus complejas transformaciones, que nos aportan en la actualidad revelaciones enormemente significativas sobre la evolución de la dinámica visual en los espacios cinematográficos, como consecuencia de la cultura digital. En este contexto, lo digital incluye la totalidad de los devoradores medios visuales de la cultura tecnológica y empresarial, formando una poderosa realidad o irrealidad urbana, que abarca a la ciudad en su conjunto y a cualquier tipo de percepción y de experiencia física dentro de ella, incluyendo las relaciones entre el cine y el espectador urbano. Este hecho da lugar a la aparición de la ciudad digital.

Para calibrar el estatus y la resistencia del cine dentro del actual espacio urbano, se debe de explorar la tensión existente entre las distintas salas de cine y la ciudad digital que la rodea, pudiéndose observar que entre la cultura digital y la cultura fílmica existe un desajuste fundamental, cuyas contradicciones se manifiestan en las películas que operan de forma simultánea, no ambivalente, con el medio digital. Todas las huellas de las imágenes urbanas pasadas y presentes están reunidas en el inagotable depósito de los archivos digitales urbanos, que revelan la fragilidad esencial de las culturas visuales y empresariales. La desaparición del hecho físico del cine en la ciudad digital parece inevitable, así como sus conexiones con las formas cinematográficas del futuro.

Ante esta enorme evolución de la práctica cinematográfica, como arquitecto solo puedo pensar, que algo parecido debe estar sucediendo en el mundo de la arquitectura, que en el ámbito de la forma, desde hace algún tiempo, y para su representación, ha utilizado elementos formales del lenguaje cinematográfico, pudiéndose observar últimamente que ambas disciplinas se están aproximando a través de la introducción de las técnicas infográficas en el campo de la concepción y descripción arquitectónica y urbanística, con lo que el lenguaje de la arquitectura y el urbanismo se están aproximando a la expresión cinematográfica, dando lugar a un feliz espacio de encuentro.

Desde esta aproximación del cine a la arquitectura, que indudablemente también existe entre el cine con la pintura, el grabado, la fotografía, la escultura y todas las actividades artísticas amparadas por esta Real Academia, consideramos que ha sido un gran acierto de esta institución la incorporación a la misma de la Sección de Artes Visuales, de la que ha pasado a for-

mar parte nuestro nuevo académico de número, Carlos Taillefer, a quien le deseo la más fructífera integración en esta institución malagueña, para que de esta forma aporte sus valiosos conocimientos y para posibilitar la mayor presencia posible de la Academia en esta ciudad, pues es un objetivo fundamental de la misma la participación de forma directa en su mejor desarrollo social y cultural.

Carlos, enhorabuena, y bienvenido a esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga como Académico de Número, pues todos tus compañeros esperamos mucho de tus aportaciones, en el ámbito de tu especialidad, a esta histórica institución.

ÁNGEL ASENJO DÍAZ

Málaga, a 30 de junio de 2.016