

AREA

**agenda de reflexión en arquitectura,
diseño y urbanismo**

*agenda of reflection on architecture,
design and urbanism*

Nº 21 | OCTUBRE DE 2015
REVISTA ANUAL

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo

CONTENIDOS | CONTENTS

- | | |
|--|--|
| 7 Editorial | 65 La huella física de la economía digital y su impacto en la organización del territorio
ANTONIO VÁZQUEZ BRUST |
| 9 La producción tecnológica en la arquitectura sustentable. Análisis crítico de los enfoques vigentes
JUAN M. MONTEOLIVA AYELÉN VILLALBA ANDREA PATTINI | 79 <i>Homeless Vehicle Project</i> (1988-1989). Hábitat de emergencia del artista Krzysztof Wodiczko. El concepto de "arquitectura móvil" como crítica social
KATARZYNA CYTLAK |
| 21 Estudio dinámico regional de la iluminación natural en espacios interiores
ALVARO DI BERNARDO MAUREEN TREBILCOCK NOELIA CEJAS | 95 Imaginarios urbanos y arquitectónicos en el cine. La ciudad como lugar del misterio, la amenaza y la muerte
LUIS A. DEL VALLE |
| 35 Emprendimiento de fabricación de ladrillos con plástico reciclado involucrando actores públicos y privados
ROSANA GAGGINO JERÓNIMO KREIKER DENISE MATTIOLI RICARDO ARGÜELLO | 110 Reseña de libro |
| 47 La enseñanza de historia y teoría de la arquitectura en relación al proceso de diseño
JUAN C. ORTIZ JAVIER MENDIONDO MARÍA C. SUPISICHE | 112 Aperturas |

Los contenidos de AREA aparecen en:
The contents of AREA are covered in:
Latindex: www.latindex.unam.mx
A.R.L.A. arlated.org



metrópoli
crimen
oscuridad
conflicto
transmutación

metropolis
crime
darkness
conflict
transmutation

> LUIS A. DEL VALLE

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo,
Universidad de Buenos Aires

LOS IMAGINARIOS URBANOS Y ARQUITECTÓNICOS EN EL CINE. LA CIUDAD COMO LUGAR DEL MISTERIO, LA AMENAZA Y LA MUERTE

Los imaginarios urbanos en la literatura, las artes o el cine construyen una interpretación de la ciudad que es tan real como la ciudad misma. En contraposición con una modernidad olímpica, vinculada al ideal de progreso y a un orden racional de la existencia, la propia modernidad nos muestra su lado oscuro. Lo moderno puede ser también la expresión del conflicto, de la disolución, de la alienación, del terror o del mal y que pueden tener en la ciudad su escenario. Los imaginarios urbanos y arquitectónicos en el cine nos muestran esa otra ciudad que es el lugar del misterio, la amenaza y la muerte.

Urban and architectonic imaginaries at the cinema. The city as a place of the mystery, the threat and the death

The urban imaginaries in the literature, arts and cinema built an interpretation about the city which is as real as the same city. In opposition with an olympic modernity, associated to an ideal of progress and an order of existence, the same modernity shows us its dark face. The modern may be also the expression of the conflict, the dissolution, the alienation, the terror or the evil, and may have in the city its scenario. The urban and architectonic imaginaries at the cinema show us that another city which is the place of the mystery, the threat and the death.

Introducción

A lo largo del tiempo, la ciudad, como fenómeno cultural, se ha ido configurando a partir del establecimiento de su dimensión física, material, definiendo o invocando modos de apropiación, conductas, sistemas de valoración o formas de intervención que articulan, producen o son a la vez el producto de esa realidad material que incide en otra realidad que es la de la existencia. Pero, bajo esa condición cultural, la ciudad trasciende largamente aquella dimensión física o material para introducirse en una dimensión intangible, simbólica, que es la de los imaginarios urbanos y su capacidad para construir una mirada y una forma de acción respecto de la existencia subjetiva y social. Esa dimensión de los imaginarios —que no obstante puede oscilar entre lo intangible y la concreción— constituye una ciudad tan real como la ciudad misma, pero que supera los condicionamientos de una realidad pragmática o del mero funcionamiento, abriendo líneas de fuga o habilitando una constelación de invocaciones, evocaciones o sugerencias que fertilizan y expanden las miradas sobre la cultura urbana. La literatura, la pintura, la música o el cine, guardan un registro de la vida y de la intensidad urbana de la metrópolis contemporánea. El trabajo, el conflicto social, el activismo político, el ocio o la vida nocturna adquieren formas, usos y costumbres que también se representan en las diversas manifestaciones artísticas, construyendo imaginarios urbanos que, junto con la ciudad física, constituyen la ciudad real. Modelos y paradigmas de la ciudad quedan registrados en tales imaginarios, que poseen una capacidad de expresión o de representación que desde lo extradisciplinar alimenta y fecunda la autonomía disciplinar o la propia especificidad. Para la arquitectura en sí o para el propio saber proyectual los imaginarios urbanos o arquitectónicos proveen de un conocimiento al cual la arquitectura por sí sola no alcanza; el proyecto, como una forma de conocimiento, requiere de esa otra dimensión cultural y muchas veces intangible que lo hace trascender de la inmediatez de la

resolución práctica o del utilitarismo.

En ese sentido, y a lo largo de la historia de la modernidad, el cine ha propuesto una serie de imaginarios que articulan con un pensamiento sobre la ciudad y la arquitectura, constituyendo un conjunto de representaciones y de relatos heterogéneos que estructuran un orden semántico y del discurso que no puede separarse, entre otras cosas, de aquello conocido como la metrópolis moderna. En el cine, lo mismo que en la literatura o las artes plásticas, se conjuran una multiplicidad de representaciones acerca de la conformación, los modos de apropiación, los conflictos, los acuerdos y las tensiones, las problemáticas de la intersubjetividad, el dinamismo, la fragmentación y la disolución o la intensificación de la vida nerviosa que caracterizan lo metropolitano. Allí podemos encontrar los protocolos más convencionales de la modernidad canónica, las relaciones entre centro y periferia, los modos del habitar doméstico más triviales o cotidianos, la expresión de ciertos arquetipos espaciales y humanos, las nociones del bienestar, del progreso y del ascenso social, la marginalidad, la angustia existencial, las conspiraciones, el horror o la muerte.

Este trabajo, y como parte de uno más amplio que hace al desarrollo de una tesis doctoral,¹ se propone adentrarse en una serie de visiones sobre los imaginarios urbanos y arquitectónicos que el cine ha propuesto en diferentes momentos del ciclo de lo moderno; un ciclo, que como sabemos desde hace ya largo tiempo, rehúye las concepciones y las explicaciones monolíticas u homogéneas, y que se ha revelado en sus acepciones más divergentes y aporísticas.

En este caso particular, hemos tomado un segmento del trabajo de investigación en

1. El siguiente trabajo ha sido realizado como parte del trabajo de tesis doctoral y en el marco del proyecto de investigación “Los imaginarios arquitectónicos y urbanos en la literatura y el cine. Buenos Aires. 1923 - 1973”, radicado en la Universidad Abierta Interamericana (UAI), Secretaría de Investigación. p.1. Proyectos Subsidiados del año 2014.

curso, en el que se echa una mirada sobre la ciudad como lugar del misterio, de la amenaza y de la muerte en un momento particular —las décadas del cuarenta y del cincuenta— y en dos obras cinematográficas de singular importancia como son *La muerte camina en la lluvia* y *Días de odio*, de Carlos Hugo Christensen y de Leopoldo Torre Nilsson, respectivamente. La elección no resulta casual ni azarosa: en tales obras se revela una mirada —en este caso sobre Buenos Aires— alejada de aquellas visiones que vindicaron a la ciudad como lugar del progreso, la reconciliación o el bienestar o como escenario de una armonía reificadora; una mirada que nos devuelve en cierta forma esa otra mirada oculta de la modernidad.

La ciudad como lugar del misterio, la amenaza y la muerte

Todo un filón del pensamiento y las prácticas modernas supuso, desde fines del siglo XIX y principios del XX, la primacía del paradigma de la razón sustantiva, del ideal de progreso, de la confianza ilimitada en el desarrollo de la ciencia y de la técnica y, como heredero del iluminismo positivista, de la luz del conocimiento como motor del progreso humano. Tales desarrollos vendrían a potenciar a las fuerzas productivas tanto en su dimensión material como así también en sus modos de representación simbólica y cultural. En este planteo, el ideal de progreso técnico y científico se identificaba linealmente con el progreso político y el progreso social, dentro de una concepción que abarcaba todas las formas de la producción humana. A partir de allí se construía toda una integración —aunque no siempre armónica— entre la filosofía del racionalismo cartesiano, el sistema político de las democracias republicanas y el ideal civil, el desarrollo económico-productivo del capitalismo mercantilista, los alcances de una ciencia autónoma y el despliegue de una estética y de prácticas artísticas fundadas en los postulados de Kant y Hegel.

Este ciclo particular, pero también en gran parte hegemónico, de lo moderno tuvo

El pensamiento iluminista de tipo positivista presentó un modelo de saberes propio y de postulados sobre las prácticas o los rituales urbanos, los cuales se congregaron en torno a la idea de la ciudad como lugar de la virtud. Así entendida, es la ciudad de Voltaire, de Adam Smith, del iluminismo liberal, imaginarios basados en un pensamiento positivo-valorativo.

para sí la construcción de un vínculo entre organización social y organización espacial. Pero, a la vez, propuso también un sistema de representaciones icónicas o simbólicas que expresaron los ideales o el pensamiento de ciertos agentes sociales o grupos culturales. Entre esas representaciones anidaron una serie de imaginarios sociales, políticos y culturales que tuvieron principalmente su lugar de actuación en la ciudad. La ciudad es así el campo de representación y de los imaginarios que definen nuevas construcciones simbólicas y nuevas nociones de sentido.

El pensamiento iluminista de tipo positivista presentó un modelo de saberes propio y de postulados sobre las prácticas o los rituales urbanos, los cuales se congregaron en torno a la idea de la ciudad *como lugar de la virtud*.² Así entendida, es la ciudad de Voltaire, de Adam Smith, del iluminismo liberal, imaginarios basados en un pensamiento positivo-valorativo.

Para Voltaire, la ciudad es el lugar de la cultura y del trabajo, en donde encuentra la libertad de comercio, la libertad política, la libertad cultural. La ciudad es así el sitio para el despliegue de estas facultades y de toda su capacidad potencial, el lugar en donde se logre el equilibrio entre la movilidad social y el orden jerárquico, entre el placer y la industrialidad. En el mismo sentido, para Adam Smith, el concepto de progreso encuentra su espacialidad en la ciudad, la cual permitiría el libre juego de los diversos intereses intervinientes y *naturalmente* regiría el equilibrio entre los mismos; la ciudad es el fenómeno nivelador y la pieza que articula las relaciones con el campo y el territorio, dirigiendo las formas de su explotación y control.

En el ideal ilustrado, es la cultura urbana el instrumento para la renovación social. Pero

2. Schorske (1981) plantea la existencia de tres visiones respecto de la ciudad referida a la ciudad como lugar de la virtud, la ciudad como lugar del vicio y la ciudad como lugar de la indiferencia.

esta renovación se encuentra despojada de aquellas componentes críticas y progresistas que el propio iluminismo engendrará, despojada de sus aspectos de una dialéctica compleja y no necesariamente generadora de una síntesis, despojada de sus aporías; en la ciudad del pensamiento ilustrado, el ideal del progreso coincide con el ideal de reconciliación.

En esta renovación social ilustrada se considera que toda mejora del orden físico importa un beneficio de la estructura política y social. Se supone así una identidad lineal entre lo espacial y lo social, ya que una organización física ordenada ordena las funciones sociales, la racionalidad política del sistema coincide con la racionalidad del ordenamiento urbano y territorial, el orden regular físico coincide con el orden regular del comportamiento social. Forma y política, ética y estética, se reúnen así en una unidad coherente y de vocación pedagógica y evangelizadora: el deseo de reunificar una existencia que comienza a sufrir el estallido provocado por el propio proceso de la modernización. Es también en la ciudad, que un ideal civil asegura el control de las acciones de gobierno, en donde la opinión pública y el sistema representativo —la vida urbana— impiden los excesos y el despotismo. La ciudad emerge así como una maquinaria de regulación del comportamiento social, siendo el espacio simbólico y representativo que cumple una función didáctica en donde *forma* y *política* se vuelven identitarias. Las grandes ciudades se convierten en el lugar de la felicidad y de la realización material en donde el esplendor alcanza su punto de verificación más alto.

En esta renovación social ilustrada se considera que toda mejora del orden físico importa un beneficio de la estructura política y social.

El brillo y el fulgor de ese paraíso en la tierra van a manifestarse por primera vez como una promesa accesible para todos, ese esplendor que pareciera tocar a cada uno que quisiera internarse en esa nueva urbanidad y también, colectivamente, a las grandes masas populares.

El imaginario de la ciudad como virtud va a hacerse extensivo a algunas de las propuestas que la modernidad heroica tuvo para sus concepciones urbanísticas. La ciudad, junto con la arquitectura, venía a cumplir allí con un rol sanador y reintegrador de la existencia en tanto superación de los conflictos, las desigualdades y las aporías que la propia modernidad había instaurado. *La ciudad para tres millones de habitantes, la Ville Radiense o el plan Voisin*, de Le Corbusier, la *ciudad lineal* de los rusos, las propuestas de intervención urbanística de los racionalistas alemanes o, entre nosotros, los proyectos de *Casa amarilla*, *Bajo Belgrano* y *Barrio Sur*, de Bonet, o *La ciudad que la humanidad necesita* de Amancio Williams, son algunos de los ejemplos de la ciudad en tanto función sanadora y como ideal de reformulación de la armonía. Y dentro de los imaginarios planteados por el cine, la ciudad como lugar de la virtud va a tener tal vez su mayor expresión en *Things to come —Lo que vendrá—* de Cameron Menzies, del año 1936.

Pero la modernidad va a exponer sus propias dialécticas, contradicciones, ambigüedades y aporías. La modernidad del progreso ilimitado, de la fe en la razón y del bienestar visionario, también de la opulencia, pone un velo sobre sus zonas oscuras. La fragmentación de la existencia, la disolución social y del sujeto, la exclusión, la alienación, la marginalidad o el conflicto son parte de esa misma modernidad, la otra cara, oscura, de lo moderno. Aquel sueño de la razón que engendra los más terribles monstruos.

La modernidad de fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX estará atravesada de esa tensión entre las fuerzas liberadoras o emancipadoras de la cultura, por un lado, y la acción de los modos de dominación y explotación, por otro. Como ya hemos aludido en algún otro trabajo anterior referido a estas problemáticas en la

La fragmentación de la existencia, la disolución social y del sujeto, la exclusión, la alienación, la marginalidad o el conflicto son parte de esa misma modernidad, la otra cara, oscura, de lo moderno.

literatura (del Valle 2010), fue Benjamin uno de los primeros críticos a la noción de progreso automático. La idea de progreso se había convertido en su ilusión y en su fantasmagoría, cediendo su dimensión como fuerza cuestionadora.

Esta modernidad supo generar sus propias contraccaras, a partir de una industrialización sin controles y abusiva de los recursos naturales y humanos, de la primacía de la mayor especulación, de las debilidades de las contenciones sociales, de la tecnología aplicada al trabajo y al ocio o de la generación de una marginalidad masiva y con pocas probabilidades de ser revertida. La ciudad va a convertirse así en un lugar oscuro, escenario de la fragmentación de la existencia, del vicio, de la angustia y el vacío. La literatura, las artes plásticas o el cine, escritores, artistas plásticos o cineastas como Dostoievski, Tolstoi, Dix, Grosz, Murnau o Wiene también dieron cuenta de ello.

En ese contexto, la metrópoli moderna no va a poder cumplir con la tarea de una reunificación de la existencia y de una reintegración entre el sujeto y un sistema de producción cultural integrador, sino más bien con una profundización en la fragmentación de la experiencia. La vida cotidiana se ha disuelto, ya sea en la alienación en lo efímero del mundo material y del consumo, ya sea en la pérdida en la marginación. Un movimiento oscilatorio entre la concentración y la dispersión actúa entre la exhibición pública, la intimidad del habitar y el anonimato social, tanto en la esfera de la opulencia o del brillo como en los peores márgenes de lo social. En ese espacio de lo metropolitano, las nociones de permanencia, de arraigo o de la densidad del ser en el estar son sustituidas por las de la movilidad, el dinamismo, el cambio, la mutación o el conflicto; una movilidad no tanto asociada al progreso sino más bien a los avatares de lo provisorio, lo efímero o la pérdida.

La metrópolis del siglo xx, respecto de la del xix, ha confirmado su pasaje de escena teatral a operación de montaje. Cada una de sus piezas, de sus actores, de sus elementos, se encuentra superpuesta o yuxtapuesta en un espacio del conflicto, en la imposibilidad de

reunificarse en un estadio superador.

El fenómeno metropolitano se caracteriza por la multiplicidad, la diversidad, la heterogeneidad o la polisemia. Pero, más allá de la existencia de esa diversidad, la corrección burguesa tiende al no reconocimiento de la alteridad, a su marginación o su exclusión. En la primera mitad del siglo xx, una metrópoli como Buenos Aires va a haber recibido el impacto de una serie de fenómenos que trastocaron y desplazaron las prácticas sociales, sus modos de construcción, sus protocolos, costumbres y sistemas de valoración de la Buenos Aires del Centenario y sus rémoras decimonónicas. La diversidad inmigratoria, la primera industrialización del país, la conformación de un proletariado industrial, el sufragio masivo consolidado junto al fraude electoral, las obras de modernización del treinta al cincuenta, la participación política de las clases medias y populares con el radicalismo y el peronismo. Tales fenómenos actuaron de manera irrevocable en la conformación de la diversidad de identidades, en la construcción de los distintos cuerpos y agentes sociales y en las características del espacio de la ciudad. Al brillo ascensional, a la opulencia, al esplendor mecanicista, al fulgor o distinción del ocio nocturno, a la ciudad elegante y hacia el norte, se le oponen la ciudad de la marginalidad, de los arrabales, de la construcción física y existencial frágil o carenciada, y las opacidades y caras siniestras de esa misma opulencia moderna, como la del personaje de Plechner, en “Emma Zunz”.

La ciudad del conflicto y del vicio es la contracara en donde se yuxtaponen y superponen actividades, existencias y personajes. En ocasiones, se hallan vinculados por la convivencia, en otras por la mera vecindad o por la conveniencia mutua. Junto

a acaudalados empresarios, profesionales renombrados o jóvenes en ascenso, comerciantes prósperos, empleados amantes de sus familias, se encuentran proletarios, mujeres incorporadas al trabajo industrial, cuentapropistas, empleados del servicio, y también todos aquellos expulsados del paraíso o tan solo del sistema, o que actúan dentro de él pero en sus orillas: estafadores, traidores, marineros sin patria, prostitutas, soplones, ladrones y criminales. Todos en una masa informe y multitudinaria que se aglutina y repele en función de necesidades y conveniencias puntuales, fugaces, públicas o embozadas. Todos ellos aproximados o expulsados por la exaltación de la vida nerviosa, la vida nocturna, la moda, el aburrimiento, el juego, el pecado, la prostitución, las conspiraciones, el delito o el crimen. Pero justamente a contramano de las instituciones bien pensantes o de la supuesta corrección y el orden de la moral burguesa, los valores y las vocaciones se trastocan. El pulcro gerente o director de la empresa es un traidor o un criminal, el asesino o el jefe de la banda puede ser también un distinguido miembro de una familia tradicional o un empresario aparentemente honesto, trastocando las jerarquías establecidas. Como hemos dicho en otra parte (del Valle 2007 y 2010), ya en la literatura fantástica, policial o de misterio de los siglos XIX y XX tanto local como extranjera —si pensamos en Hawthorne y Hoffmann, en Borges, Arlt o Cortázar, o en Stevenson, Conan Doyle, Chesterton, Leblanc, Leroux, Chandler, Dickson Carr, Blake o Highsmith— la ciudad moderna se ha convertido en el lugar del misterio, la amenaza y la muerte. En todos esos diferentes géneros, y como herederos de la estética y la filosofía de lo sublime, la ciudad aparece como el lugar del desarrollo de una trama que debe ser descubierta, de un enigma que provoca incertidumbre, desconcierto o temor. Allí ya nada es seguro, y se entrelazan, y confunden, la vitalidad y la descomposición, lo esencial y lo efímero, el bien y el mal, a veces como parte de una postulación moral, muchas otras de manera ajena a un juicio de valor. Posteriormente, y luego de manera paralela, el cine hubo de proseguir con tales imaginarios. En el caso del cine policial argentino de los años cuarenta y cincuenta —y dentro del arco temporal mayor que venimos tratando— películas como *El vampiro negro*, *Los tallos amargos*, *La muerte flota en el río* o *La bestia humana* —junto a las ya mencionadas *La muerte camina en la lluvia* y *Días de odio*— van a

dar cuenta de estas miradas sobre la ciudad como escenario del misterio, la amenaza y la muerte. En la ciudad como escenario del misterio, de la amenaza y de la muerte se despliegan las conductas paranoicas, los traumas existenciales, la falta de justicia, la corrupción de la ley y de las instituciones, las psicosis, los crímenes seriales o las conductas ocultas. Y junto a los marginados y débiles de la sociedad —el carterista, la prostituta, la artista fracasada, el loco— actúan el criminal, el asesino, el vividor; también el detective, muchas veces personaje que actúa entre la ley, la justicia y la marginalidad.

En aquellos casos en los que la obra elude un juicio moral o de corrección política, el mal puede aparecer bajo dos advocaciones, más allá que sea perseguido, reivindicado o estetizado. Por un lado, surge como una fuerza o inspiración creativa, algo muchas veces asociado a la figura del genio o del personaje sobresaliente, producto de una inteligencia superior, en un claro divorcio entre inteligencia y honestidad o entre capacidad intelectual y ética. Por otro, se constituye también en una forma de la crítica, en una fuerza cuestionadora de la realidad, que puede moverse motivada por la venganza, el hartazgo o la falta de justicia. De una forma u otra, el mal es uno de los componentes que ha puesto en evidencia las pasiones y pulsiones del sujeto, sus propias limitaciones, las sombras ominosas o mórbidas que pueden extenderse sobre la vida diaria de las personas; y como elemento disruptivo es el que ha puesto una nota de atención crítica o construido un relato alternativo al de ciertos discursos hegemónicos y homogeneizantes. Execrado por los planificadores, el cientificismo positivista o una arquitectura en ocasiones falsamente sanadora y pedagógicamente reconstitutiva, fue rescatado y alimentó los imaginarios urbanos desde fuera de la disciplina arquitectónica entendida como mera técnica, desde la sensibilidad de los cineastas, escritores y artistas, o desde todos aquellos que el poder o la razón sustantiva habían estigmatizado. El mal puede ser el discurso de la deshonestidad, del delito, del horror, pero también puede

serlo de la enfermedad, la marginalidad o los desechos, y así mismo también el discurso de lo diferente, de todo aquello expulsado o desterrado, o del sistema de desdoblamiento impuesto por la cultura moderna. Como en *Jeckill y Hyde*, como en el protagonista de *La bestia debe morir* o como aún en el mismo *Lupin*, es el alter-ego del pensamiento ilustrado, de la ciudad como lugar de la armonía y la realización, de sus ideales de progreso o del bienestar convertido en retórica.

La ciudad moderna, la metrópoli, nos presenta siempre un enigma, un acertijo, y el cine policial o de misterio construye un relato ficcional, pero auténtico y verosímil sobre las posibilidades de que la amenaza se proyecte sobre nosotros, sobre la sociedad o la ciudad en su conjunto. El cine tiene una innegable condición de difusión masiva y en muchos casos cumple un rol de mero esparcimiento, pero aún así puede desplegar una serie de vectores que exponen, insinúan o esconden la crítica social. La puesta en discusión de instituciones legitimadas tales como la familia, el matrimonio, la religión, la ley o la justicia; la manipulación de los personajes y de sus psiquis; la inversión de los roles establecidos; la puesta en tela de juicio de las relaciones convencionales en la sociedad; la condición o el comportamiento respecto de valores tales como la moral, la verdad, la honestidad; o las relaciones unívocas entre delito y pertenencia social, todas estas cuestiones pueden sufrir una revisión a través del discurso cinematográfico.

De manera similar, el cine puede poner al desnudo el lado oculto del sujeto o de una sociedad, sus zonas interdictas o reprimidas: paranoias, rupturas, la despersonalización a manos de la multitud, la pérdida de la identidad, el no conocimiento del otro, la oposición entre razón e instinto, la transfiguración de espacios, situaciones o rituales cotidianos que se rarifican, la presencia inquietante de lo siniestro freudiano.

Dentro de los imaginarios de la ciudad como escenario del misterio, la amenaza y la muerte desplegados por el cine, se destacan una serie de tópicos que, con sus

variantes y particularidades de cada caso, constituyen ciertas articulaciones entre el relato cinematográfico y la ciudad y la arquitectura. Una interrelación, a veces más inmediata, otras más mediada, entre la representación icónica, las formas de la espacialización y la construcción de ciertas nociones de sentido y de una dimensión simbólica. Entre tales tópicos podrían mencionarse la presencia de determinados lugares cifrados específicamente y que provocan un reconocimiento o estado de pertenencia en el observador; las relaciones que pueden plantearse o reconstruirse entre las características de los espacios y la psiquis de los personajes; los vínculos y el relato que establece la narración cinematográfica con las nociones de tiempo o con ciertos momentos del día; la inscripción de la trama, los rasgos y las vicisitudes de los personajes y de la historia dentro del fenómeno de lo metropolitano como condición urbana; las nociones de mezcla, que atienden a los mestizajes y contaminaciones sociales, raciales, religiosos o culturales; la caracterización que se realiza sobre ciertos sitios o lugares arquetípicos: la calle, la casa de pensión, la residencia acomodada, la fábrica, el café, el prostíbulo, etc.; y el lugar que ocupan las instituciones dentro del espacio de la ciudad como expresión de los acuerdos y sistemas de legitimación que en muchos casos aparecen cuestionados.

Dentro de los imaginarios de la ciudad como escenario del misterio, la amenaza y la muerte desplegados por el cine, se destacan una serie de tópicos que, con sus variantes y particularidades de cada caso, constituyen ciertas articulaciones entre el relato cinematográfico y la ciudad y la arquitectura.

La muerte camina en la lluvia

“Llueve. La muerte sale a la calle en busca de sombras alucinadas”.³ Con esta frase se da comienzo a *La muerte camina en la lluvia*, película de 1948 dirigida por Carlos Hugo Christensen basada en *El asesino habita en el N° 21*, de Stanislas-André Steeman y con libro adaptado por César Tiempo. Perteneciente al cine de género, el film sigue los protocolos o los principios del cine negro o policial, el cual fue determinando desde sus inicios toda una serie de características y de condiciones respecto de una mirada sobre la ciudad, sobre todo en dos de sus máximos exponentes como el cine de Hollywood o el cine negro francés.

Como expresión del cine local de los imaginarios urbanos anteriormente enunciados, *La muerte camina en la lluvia* recorre la mayoría de los tópicos también anteriormente descriptos. Una Buenos Aires que el cine negro o el policial va a hacer reconocible por medio de sus imágenes y sus formas de nominación, pero que a la vez la va a arrancar de sus identificaciones más próximas, convirtiéndola en un espacio rarificado.

La ciudad, la Buenos Aires conocida, sufre una *transmutación*. La calle, los portales y los zaguanes de las casas, los parques, todos aquellos espacios de la sociabilidad y el encuentro se transmutan, se convierten en lugares amenazantes, escenarios del peligro, el miedo, la irracionalidad o el crimen. La ciudad ya no es el lugar reconocible de la seguridad, de la pertenencia, del equilibrio social, del cobijo otorgado por lo conocido, sino el de la soledad, el desamparo, la incertidumbre o la acechanza frente no sólo a lo desconocido —el asesino, S. López—, sino también ante lo siniestro. Y es que la transmutación sufrida por la ciudad se ajusta a aquella definición de lo siniestro —*Das Unheimliche*— que diera Freud referida a lo espantoso que afecta a las cosas conocidas o familiares, el horror que anida detrás de lo conocido cotidiano (Freud 1974 [2483 – 2505]). No es la sorpresa o el temor producido por lo fantástico lo que corroe el ánimo, sino la inquietud de que es eso conocido de todos

los días lo que se ha vuelto acechante, ya que es en lo siniestro en donde se desdibujan o diluyen los límites entre la fantasía y la realidad. Junto con la ciudad, la arquitectura también sufre una transmutación. El habitar doméstico, el hogar, la casa de pensión, espacios de los afectos, de la seguridad, de la certidumbre y el amparo dados por los lazos familiares o de la amistad, se convierten en espacios de la incertidumbre; lo conocido se vuelve incierto, enajenante, siniestro, también en el espacio de la interioridad. El *endom* ya no es símbolo de la interioridad y la protección maternal, sino un espacio enrarecido y desorientador en su trama laberíntica.

En el caso de *La muerte camina en la lluvia*, el escenario del crimen y de la muerte no es el espacio interior, la habitación cerrada, como en gran parte de los relatos detectivescos o policiales —en Holmes, en el Poe de “La carta robada” o en *El misterio del cuarto amarillo*, de Leroux— en donde el misterio a desentrañar implica un espacio cerrado, limitado. En la película, el escenario es la ciudad, y con una ubicación y nominación precisa, ya que ocurren en los barrios de Belgrano y de Palermo. La ciudad aparece así caracterizada y reconocible, ya que se identifican lugares conocidos en donde existe un sentido de pertenencia, de identificación respecto de las características del tejido, de la calle, de las tipologías edilicias o de elementos como el colectivo. No se trata de lugares abstractos, indefinidos, en donde los hechos podrían acaecer en una ciudad cualquiera, sino que son precisados, como el Jardín Botánico o la calle Malabia. Por otra parte, y a diferencia de otros relatos, los lugares precisados son los de los sectores al norte, la ciudad elegante, en donde se circunscribe la trama a una relación entre espacio físico, espacio simbólico y sustratos sociales de pertenencia. No existe mención a los bajos fondos, a las áreas marginales de la ciudad, a sus arrabales o a los sectores del sur del trabajo y la producción. Esos espacios transmutados y rarificados cobran un carácter vinculado a los de la psiquis humana. El temor, la incertidumbre, el desamparo, la agresividad o lo inquietante

3. Narración en off de Roberto Escalada, relator en la película, con que da comienzo la misma.

El cine, como arte audiovisual y como medio de comunicación masivo, ha sido desde sus comienzos la expresión técnica y artística inherente a la modernidad, y es inseparable en cierta forma de la cultura y el despliegue de lo metropolitano.

contaminan y adjetivan a la construcción y a la expresión espacial. El espacio cobra una forma, una expresión o un clima opresivo, tortuoso y saturado dado por los juegos de luz, los efectos de las sombras, los encuadres, la acentuación de los rasgos expresivos o el tratamiento del plano, los cuales invocarían a las características psíquicas de los personajes. La exacerbación en los rasgos y en la expresión de los asesinos confabulados para la serie de crímenes —Guillermo Battaglia como el actor ruso, Nicolás Fregués como el doctor y Juan Corona como el relojero— o de las víctimas coincide con la exaltación de los rasgos formales y expresivos de la arquitectura o de la ciudad en sus atmósferas opresivas o inquietantes. Pero esta relación entre espacio y psiquis humana no es lineal, no se expone como una traslación directa o literal de lo psíquico a la forma, como podía suceder en el cine expresionista de *El gabinete del doctor Caligari*, de *La calle*, de *Fausto* o del *Doctor Mabuse*. En esa vinculación existe una traducción, una relación mediada, metafórica, entre espacio y psiquis. Se genera a través de la creación de una atmósfera, de un clima enrarecido, en donde lo inquietante no se encuentra en la deformación, la anomalía o la irregularidad formal, sino en los acontecimientos que suceden y contienen esos espacios *a priori* comunes o cotidianos.

El otro tópico presente en los films policiales en general, y en éste en particular, es la relación entre espacio y tiempo. Los crímenes de *La muerte camina en la lluvia* se producen por la noche o precisamente en los atardeceres lluviosos, momentos que favorecen o acrecientan la soledad, la inquietud o la inseguridad. Son momentos que se asocian a un incremento de la angustia y la tensión psicológica. La ciudad durante el día aparece como el momento de la investigación, de las especulaciones que intentan echar luz sobre el misterio, de la racionalidad o de la lógica policial, y los escenarios más presentes los constituyen el departamento de policía o el diario en donde trabaja uno de los protagonistas. Es por la noche o durante la inestabilidad fenomenológica y perceptiva de la lluvia

cuando emergen la amenaza, lo siniestro o lo inquietante.

El cine, como arte audiovisual y como medio de comunicación masivo, ha sido desde sus comienzos la expresión técnica y artística inherente a la modernidad, y es inseparable en cierta forma de la cultura y el despliegue de lo metropolitano. Principios o condiciones tales como el montaje, el dinamismo, la yuxtaposición y la superposición, la sucesión ininterrumpida y en movimiento de imágenes, o las relaciones entre ficción y realidad o entre abstracción y figuración han caracterizado tanto al cine como a la realidad y a los imaginarios metropolitanos. La ciudad de Christensen es la Buenos Aires que ya a mediados de los cuarenta se ha convertido en una metrópoli del siglo xx, con todas sus características expuestas de manera explícita: movimiento, concentración, saturación, dispersión, tensión, conflicto, heterogeneidad, multiplicidad, fragmentación, alienación, anonimato, masividad. Atributos todos estos que se formalizan en la dinámica y el entrecruzamiento de los diversos agentes y factores actuantes, en el mestizaje y las hibridaciones, en la intensificación de la vida nerviosa. Atributos que no solo impactan sino que también generan un conjunto de transformaciones en la psiquis humana —vinculadas a lo provisorio, lo efímero, lo vacío o la insatisfacción—, la alteración de las conductas y de los modos de comportamiento, la alienación, la paranoia y la psicosis, la desigualdad abrumadora y las patologías sociales. A lo largo de toda la historia del cine negro o policial, y *La muerte camina en la lluvia* no es la excepción, la presencia del mal o del delito de manera masiva, de los crímenes seriales, de la relación entre delito y marginalidad social o existencial, resultan inseparables del

En la ciudad moderna, la verdad no se encuentra en la apariencia de las cosas, en su supuesta realidad objetiva o visual, sino que debe ser despojada paulatinamente de sus velos —la misma veladura que empaña la mirada fenomenológica en la bruma metropolitana— en un recorrido que desdeña las meras relaciones de causa y efecto.

fenómeno de lo metropolitano. La ciudad tradicional desconocía este tipo de crímenes, ya que podría decirse que existe una relación entre el proceso de modernización social urbana y un desarrollo de la modernización en la noción del delito que la acompaña. Los crímenes de S. López sólo pueden cometerse en el contexto del anonimato, de la disolución del sujeto individual en la masa, de la desaparición de todo rastro en la viscosidad o en la amalgama urbana, del encubrimiento que produce la escala metropolitana y la ruptura de las formas de conocimiento intersubjetivo que existían en la ciudad tradicional. Lo metropolitano nos muestra así, en el cine policial, esa otra cara oculta de lo moderno.

Algunas de las características sustantivas de la metrópoli moderna van a ser la diversidad, la multiplicidad y la condición de mezcla y de mestizaje de la cultura urbana. Podríamos decir allí que no existe metrópoli sin mezcla. Ya desde el nombre de la casa de pensión en donde transcurre parte de la trama de la película y que oculta a los asesinos —“Pensión Babel”— se nos hace presente la idea de la mezcla. Una invocación que alude a la multiplicidad de voces, a la construcción polisémica, dada en este caso por la diversidad de orígenes o de procedencias de sus ocupantes en conformidad con la constitución aluvional de la cultura y la sociedad porteña —ruso, hindú, uruguayo, chileno, español, inglés o la raza negra— o dada también por la multiplicidad o la diversidad de oficios o profesiones: doctor, actor, relojero, mago, pintor, empleada, jubilado.

Buenos Aires, en su misma conformación física y cultural, es también una Babel,

expresada en sus mezclas y en el montaje, en la diversidad arquitectónica, en lo racial, lo social y lo religioso; la pura impura mezcla tematizada por Oliverio Girondo, la contaminación polisémica de la literatura de Borges a partir de la década del cuarenta, o la pintura de Xul Solar. Al observar *Club Atlético Nueva Chicago*, de Antonio Berni, de 1937, a primera vista se podría poner en evidencia el encuentro del suburbio con las afueras, la lógica de ese encuentro tematizado por Borges en sus primeras obras y su resistencia al empuje modernizador en términos físicos y simbólicos. También la fuerza hylética del paisaje pampeano, la presencia sublime del vértigo horizontal de su geografía. Pero más significativo resulta su registro de la mezcla, de la conformación heterogénea, plural y polisémica de nuestra identidad construida sobre la idea de diversidad que Berni recrea en las diferencias de los integrantes que buscan reunirse en la unidad del equipo. Para Berni, lo mismo que para Xul Solar, la ciudad y la cultura pueden ser el lugar —material y simbólico— en donde las diferencias se integren. Pero en la Pensión Babel, lo mismo que en la ciudad como lugar del misterio y de la muerte, la integración resulta en una ilusión, en una fantasmagoría. La Pensión Babel es metáfora de la Buenos Aires babélica, laberinto de confusión y de desorientación que nos acecha con la probabilidad del perderse. Como en “Los dos reyes y los dos laberintos”⁴ borgeano, la ciudad puede convertirse también en el laberinto de una trama abstracta, infinita e indiferenciada. El perderse, el dejarse llevar benjaminiano como una forma de conocimiento de la ciudad, pierde aquí toda su potencialidad y capacidad crítica para ser sustituido amenazadoramente por la caída en manos del asesino y de la muerte. Laberinto babélico que coincide con el laberinto de la ciudad que a su vez coincide con el laberinto de la trama criminal y la confabulación de los asesinos, que confunden y desorientan con sus pistas y coartadas falsas. El mismo histrionismo siniestro de uno de los asesinos, el actor ruso encarnado por Battaglia, se descompone en un laberinto de espejos que tal vez coincida

4. Estos cuentos están incluidos en Borges (1967).

con la descomposición polifacética de la Buenos Aires de la película. Laberinto y *mise en abyme* el de las coartadas y subterfugios interpuestos por los tres criminales asociados y por las diferencias de sus supuestos caracteres —el tímido y vacilante relojero, el torturado y mayestático doctor y el farsesco actor— que se corresponden con la puesta en abismo de la trama criminal y del espacio de la ciudad convertido ahora en inasible horror e inquietud.

Los laberintos de la trama criminal y la confabulación de los asesinos confunden a la policía, representación de la razón instrumental, la lógica y la racionalidad. En la ciudad del misterio, la amenaza y la muerte encontramos una primacía de lo oculto, lo velado o lo irracional, o lo que en realidad reconoce una otra racionalidad, inaccesible para el conocimiento racionalista del *logos* o la lógica pragmática. Crímenes o acciones que suponen una irracionalidad extrema o una imposibilidad de explicación, pero que encierran una lógica obsesiva y una racionalidad precisa, aunque velada. En la ciudad moderna, la verdad no se encuentra en la apariencia de las cosas, en su supuesta realidad objetiva o visual, sino que debe ser despojada paulatinamente de sus velos —la misma veladura que empaña la mirada fenomenológica en la bruma metropolitana— en un recorrido que desdeña las meras relaciones de causa y efecto.

Si bien el cine o la novela fantástica se distinguen del policial,⁵ ambos géneros comparten el espacio de la ciudad moderna como lugar de la irracionalidad, de lo inexplicable para la razón sustantiva, de la intuición o lo sensible. El rostro ya no es un espejo del alma ni revela el interior y la esencia del sujeto o de las cosas, como en San Agustín, sino que constituye una máscara que oculta.

El cine policial o de suspenso pone en entredicho una serie de instituciones que son propiamente urbanas en el sentido de que constituyen una expresión de los acuerdos y sistemas de legitimación de la cultura; entre esas instituciones cuestionadas aparecen la justicia, la ley, la policía, la política, el matrimonio o la familia, entre otras.

La autoridad policial, la institución —representada por el inspector— es torpe, ineficaz, superficial, equívoca; se halla siempre puesta en jaque por el criminal, por el misterio que la sobrepasa y la hace quedar expuesta al reclamo de la opinión pública. Por su parte, la autoridad política —el Secretario del Interior o el Ministro— es oportunista, hipócrita e infiel. La institución es así la figura en negativo del detective, o del periodista, y funciona como acción precipitada y falta de reflexión frente al intelecto. En *La muerte camina en la lluvia* son los personajes del periodista y su novia —habitantes de la Pensión Babel— los que descubren la trama de asesinatos y a los criminales, frente al desconcierto y la incapacidad de la institución policial. Estos protagonistas, que se encuentran por fuera de la institución como el detective o el periodista, marcan la diferencia que existe entre la ley y la verdad, o entre la ley y la justicia en las sociedades modernas. Ellos trabajan en pos de la justicia, de una reivindicación, y pueden llegar a quebrantar la ley en nombre de aquellas. En algunos casos, su marginalidad o corrimiento proponen una distancia que sirve para poner en crisis las relaciones incumplidas entre ley y verdad no resueltas por las instituciones. Utilizan también los medios masivos de la cultura urbana metropolitana como el periódico o la radio, y conviven con el sensacionalismo y la cultura de masas. Frecuentan los cafés, el pulso de la calle y la vida nocturna, y se introducen en esa espesura que es la ciudad y de la cual extraen su material. También suelen tener contactos con los bajos fondos o con personajes marginales o delincuentes menores, rateros o soplones —todos ellos también habitantes de la ciudad— como en el caso del “pianista” Barquinazo, carterista que en *La muerte camina en la lluvia* da la primera pista para la resolución del misterio.

Días de odio

Días de odio, película del año 1953, es la versión cinematográfica del cuento de Borges “Emma Zunz”,⁶ con adaptación del libro del

5. En ese sentido pueden consultarse el prólogo a los trabajos de Borges, Ocampo y Bioy Casares (1965), Calvino (1992); Ceserani (1999) y Todorov (1980).

6. Incluido en Borges (1967).

propio Borges y del director de la misma, Leopoldo Torre Nilsson.

La trama del relato es sustancialmente diferente a la de *La muerte camina en la lluvia*. En ella no se trata de la confabulación de tres asesinos para cometer una serie de crímenes, sino de la venganza en busca de justicia —la que no le han dado las instituciones— urdida como una conjura personal e íntima por parte de una hija y en contra de quien ha llevado a su padre a la muerte. La ciudad es así el escenario de un juramento y un propósito secreto, pero en donde el misterio, la amenaza y la muerte son la expresión de la necesidad personal de justicia. Justicia por mano propia, porque la metrópoli moderna es también el lugar de la inequidad, la injusticia, el cinismo y la trampa. En este caso, asistimos también a una transmutación y resemantización de la ciudad y del espacio arquitectónico. El espacio urbano y el arquitectónico son el escenario de las pasiones, las miserias, la venganza, la tristeza, el horror, los planes secretos, la angustia o la existencia atormentada. La ciudad se transforma bajo la mirada de Emma, el personaje femenino, y en sus diferentes localizaciones cobra una atmósfera opresiva.

También, como en el ejemplo anterior, Buenos Aires es caracterizada bajo el señalamiento de una serie de lugares o de sectores específicos de la ciudad, y a los que se puede reconocer o con los que identificarse: la zona sur de la ciudad, Barracas, el Parque Lezama. Es la ciudad del trabajo, de la industrialidad y la producción,

y coincide justamente, a mediados de los años cincuenta, con el proceso de industrialización y modernización societal y de la producción que ha comenzado a darse en la ciudad y el país desde diez o quince años antes. Dentro de ese proceso de modernización social y productiva y de posibilidades de progreso para los sectores medios y bajos, el acceder a la casa propia hubo de constituirse en todo un valor socio-cultural. Con una mención a esta realidad social y posibilidad concreta comienza la película, la familia de Emma pronta a acceder a su propia casa, “nuestra casa”. En el caso de la película, la imagen de esa vivienda coincide con los imaginarios y con la realidad de la época, y está representada por la imagen de la casa suburbana, del chalet en el tejido abierto del suburbio.

Hasta allí una visión benéfica de lo moderno, a través de la industrialidad, el progreso y el ascenso social y la dimensión sanadora de la ciudad y la arquitectura. Pero en el fenómeno de lo metropolitano esta realidad y este ideal, contrastan con otro tipo de realidad y de imaginarios. Son las imágenes de los barrios marginales, humildes, de esas calles vacías y desoladas de casas antiguas sin mantenimiento o de nuevas sin terminar. O el escenario de la casa abandonada en la que aparece el cadáver del prestamista. En la novela o el cine policial o de suspenso, el tema de la casa abandonada constituye toda una tipología en sí misma. En ella es donde aparece frecuentemente un cadáver y el espacio doméstico transmuta en el espacio de lo siniestro, lo tétrico o lo sórdido. Y es en la pérdida de la afectividad dentro de lo doméstico o familiar o del abandono de las posibilidades de apropiación, en que esos espacios cotidianos o aprehensibles se convierten en espacios extrañados, siniestros, como podría ser, metáfora mediante, el encontrar un sofá a la vera de una ruta solitaria.

“Esa tarde era como las otras, salíamos de la fábrica cansadas, solo queriendo reír, bailar...o dormir”. En las primeras secuencias del film, esta frase de Emma da cuenta del estado de monotonía, de enajenación y de necesidad de evasión que también anida en

En la novela o el cine policial o de suspenso, el tema de la casa abandonada constituye toda una tipología en sí misma. En ella es donde aparece frecuentemente un cadáver y el espacio doméstico transmuta en el espacio de lo siniestro, lo tétrico o lo sórdido.

lo metropolitano. El trabajo entonces no sólo es expresión de la posibilidad de ascenso, de seguridad, certidumbre o contención, sino también de la explotación, la alienación y la apatía.

Aparecen lugares o espacios arquetípicos de la metrópoli moderna: junto —y enfrentado— con el chalet suburbano encontramos la casa de pensión humilde en donde vive Emma luego de la muerte trágica de sus padres; la fábrica, el bar marginal o de la zona portuaria; el parque, el cine o el interior del departamento moderno. Algunos de ellos ya podían estar presentes en la ciudad decimonónica, pero otros son nuevos, como el cine, o se encuentran reformulados. Todos ellos espacios que se convierten en lugares porque son apropiados y semantizados bajo diferentes miradas. El espacio tiene, bajo ciertas interpretaciones teóricas y filosóficas, una condición de abstracción y de generalidad que se convierte en lugar cuando es apropiado, cuando es cualificado. Lugares que sufren la transmutación que los convierte en otra cosa. La fábrica —la fábrica de hilados en la que trabaja Emma y en la que era contador su padre— puede ser el lugar del trabajo, del progreso y el desarrollo, pero en este caso es también el lugar del ultraje, de la explotación, del chantaje humano, de la extorsión, del delito, del cinismo y las miserias. El parque, Lezama en este caso, puede convertirse en el lugar de coexistencia de las soledades subjetivas de seres que no se integran entre sí, o en el lugar de encuentro de angustias similares que oscilan entre la necesidad de un reconocimiento y la imposibilidad del mismo. El interior del departamento moderno como lugar para la expansión o la recreación, pero también para la evasión y hasta la incomunicación. Otros sitios arquetípicos aparecen como lugares de la *oscuridad*, en donde lo arquetípico se convierte entonces en lo heterotópico foucaultiano. El cambio resulta sustancial. Si lo arquetípico se caracteriza por lo modélico, lo original, lo paradigmático o los principios ordenadores, lo heterotópico es la condición de los márgenes, de lo interdicto, de lo anómalo que existe en la ciudad y en la mirada de sus habitantes. Bajo la angustia, bajo el plan de venganza justiciera

Si lo arquetípico se caracteriza por lo modélico, lo original, lo paradigmático o los principios ordenadores, lo heterotópico es la condición de los márgenes, de lo interdicto, de lo anómalo que existe en la ciudad y en la mirada de sus habitantes.

de Emma, la ciudad se ha vuelto, posiblemente ya sin retorno, en ominosa.

Estas relaciones o tramas de lo espacial y la psiquis humana vuelven a entretenerse. La ciudad nuevamente es el lugar de la soledad, de la angustia existencial y del trauma, pero ahora, a diferencia de lo que ocurre en *La muerte camina en la lluvia*, en este caso están centradas en la psiquis del personaje principal. Angustia y soledad que se representan en esos espacios del parque, el barrio o en las escenas nocturnas que aparecen desapacibles, vacíos, faltos de vida, a partir del tratamiento de los encuadres y de la iluminación.

“Caminé dejándome llevar sin rumbo...”,

“Gente indiferente, o feliz...”. La ciudad como una sombra coincide con el temperamento sombrío de la protagonista en esa relación entre espacio y construcción psicológica.

—“¿Qué te pasa Emma?” —“Nada, aquí adentro está un poco cerrado”. El clima claustrofóbico, asfixiante, se corresponde con la geometría laberíntica y cerrada del plan de Emma.

Y respecto del bar portuario y del prostíbulo que le van a servir a la protagonista para instrumentar su plan de justicia contra quien arruinó a su padre, ella misma dice: “Ese lugar me daba horror, tal vez porque ya sabía que iba a volver...”. ¿A qué se refería con esta sentencia? ¿Cuál era el destino que ella misma prefiguraba para sí una vez que cumpliera con su acto de justicia?

Una vez cumplido su cometido, y habiendo burlado a la justicia —tal como ella dice— de los hombres, Emma parece encaminarse hacia un destino incierto. Hay, en las últimas imágenes, la escena de un barrilete que se

remonta y mueve al compás del viento, incapaz de guiarse a sí mismo, como la existencia solitaria de las personas llevadas por la vida, por un torbellino de fuerzas que no dominamos. En la ciudad de *Días de odio* no hay reconciliación, armonía existencial ni posibilidades de redención. Es el lugar de la condena, aún para los justos. De la infelicidad, del sino trágico, de la inevitable angustia, de la certidumbre de un abandono convencido.

En la gran ciudad, tal como sentenciara Benjamin y compartiera Emma, era necesario “borrar todas las huellas”.

Conclusión

Tanto en *La muerte camina en la lluvia* como en *Días de odio*, se verifican entonces gran parte de las postulaciones de lo moderno así como también de sus contrastaciones internas y de sus aporías. Impresiones de la modernidad y de lo urbano efectuadas sobre el material de lo fílmico, como también puede ocurrir en otros soportes o en otras disciplinas. Impresiones también de una mirada, de un parpadeo, de la modernidad como parpadeo que por momentos requiere aclarar esa misma mirada y allí se encuentra también con sus propias limitaciones, sus perplejidades, sus aporías. La constitución de un material crítico que ha de funcionar como componente necesario y deseable de nuestra disciplina, alejándonos de las miradas más inmediatas y de las soluciones dadas. La postulación del proyecto como una forma de conocimiento y como una acción crítica requiere de una mirada crítica la cual puede ser alimentada por los diversos imaginarios que otras disciplinas son capaces de configurar, como sedimentación de sustratos, como evocaciones o invocaciones ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Jorge Luis. 1967. *El Aleph*
(Buenos Aires: Emecé).

**BORGES, Jorge Luis, Silvina OCAMPO
y Adolfo BIOY CASARES. 1965.** *Antología
de la literatura fantástica* (Buenos Aires:
Sudamericana).

CALVINO, Ítalo. 1992. "Introducción", en
*Cuentos fantásticos del *xx** (Madrid: Siruela).

CESERANI, Remo. 1999. *Lo fantástico*
(Madrid: La Balsa de la Medusa).

DEL VALLE, Luis. 2007. *La mala vida
en la construcción de los imaginarios
porteños. Imaginarios de la marginalidad en
la metrópolis de los siglos *xx* y *xx** (Buenos
Aires: cehcau).

DEL VALLE, Luis. 2010. "Imaginarios
Urbanos. El lado oscuro de lo moderno",
AREA 16, 73-85.

FREUD, Sigmund. 1974. *Obras completas.*
Vol. viii (Madrid: Biblioteca Nueva).

SCHORSKE, Carl. 1981. *Fin de siglo*
(Barcelona: Gustavo Gili).

TODOROV, Tzvan. 1980. *Introducción a la
literatura fantástica* (México: Premia).

RECIBIDO: 6 enero 2015.

ACEPTADO: 9 mayo 2015.

CURRÍCULUM

LUIS ANDRÉS DEL VALLE es arquitecto egresado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA) en 1989, y es especialista en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo (CEHCAU) en la misma institución, donde también es doctorando. Es allí profesor adjunto de las materias Teoría de la arquitectura, Historia de la arquitectura y Arquitectura. También es profesor en la Maestría sobre Patrimonio Artístico en Suramérica en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y profesor adjunto de Teoría y crítica en la Universidad de Belgrano. Asimismo es integrante del Centro Grupo de Estudios Amancio Williams y secretario de la Subcomisión de Patrimonio de la Sociedad Central de Arquitectos y asiste en temas patrimoniales al Ministerio de Cultura de la Nación. Ha participado en gran número de jornadas, congresos y seminarios con presentaciones y ponencias vinculadas a los temas de la teoría y la crítica y a las relaciones entre proyecto y cultura. Ha publicado numerosos artículos sobre temas de arquitectura, teoría, historia y diseño.

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Universidad de Buenos Aires |
Dirección particular: Roque Sáenz Peña 1635. Olivos.
Buenos Aires, Argentina

E-mail: luisdelvalle03@hotmail.com

Tel.: (011) 4790 9608