Arquitecturas efímeras, decorados colosales. La *Intolerancia* de los hermanos Taviani y la identidad recuperada

Pedro Molina-Siles
Óscar Brox Santiago
Juan Carlos Piquer-Cases

La arquitectura y el cine mantienen una estrecha relación creativa. No en vano, la construcción de los decorados y la definición de la puesta en escena contribuyen a mostrar el proceso de elaboración de una película. En dicho proceso, el lenguaje de la arquitectura aporta unas claves y unas herramientas teóricas que nos permiten observar cómo se modula el cine a través de sus diferentes etapas. Así, una reflexión sobre el desarrollo de los decorados desde los pioneros cineastas experimentales hasta las primeras décadas del siglo XX arroja luz sobre la variada panoplia de recursos expresivos y técnicos que produjeron los incipientes avances cinematográficos.

Entre sus muchas facetas, la arquitectura ha alumbrado una categoría donde lo efímero es el parámetro principal. Un valor que no se adscribe únicamente a su duración temporal, sino también a la idea de transformación, adaptación o multiplicidad de lecturas y aplicaciones (Molina-Siles, García y Torres, 2013). Para el presente análisis acotaremos el concepto *efímero* en los siguientes términos: algunos decorados han pasado a la historia por su enorme fuerza visual, y esta monumentalidad ha impedido su utilización completa en otras producciones. Dicho de otra manera, su efecto era tan impactante que resultaba casi imposible volver a ponerlo en escena sin remitirnos a la película en que aparecía originalmente. Por eso su reutilización, salvo en aspectos parciales, no fue posible.

Si hay una obra que ejemplifica esta categoría, esa es *Intolerancia* (Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages, David Wark Griffith, 1916), donde su asombrosa revisión del periodo babilónico culmina con el colosal decorado del patio amurallado. Así, el film de Griffith nos servirá de apoyo para desglosar los elementos de ese decorado arquitectónico que señalábamos líneas arriba, sus rasgos propios y su evolución. Una vez analizado, será el momento de evaluar la posibilidad que manifiesta el cine de redefinir las claves de ese decorado de ficción. Nos referimos, pues, a aquello que la película *Good Morning Babilonia* (Good Morning, Babylon, Paolo y Vittorio Taviani, 1987) pone en escena. A saber: cómo la intervención de sus protagonistas, dos artistas toscanos emigrados a Estados Unidos, cuaja en un nuevo sentido para la construcción babilónica del film de Griffith.

A partir del análisis de ambas obras observaremos el comportamiento de dos modelos arquitectónicos antagónicos. En el primero, sin ir más lejos, la visión instrumentalista del decorado potenciará su exuberancia y monumentalidad. En la recreación de los Taviani, en cambio, el parámetro a considerar será la búsqueda de una identidad propia y el deseo de inscribirla en el interior del decorado. De esta forma, las dos películas mantendrán un pulso que, eventualmente, servirá a nuestros propósitos para mostrar cómo se puede redefinir la entidad de una arquitectura efímera en otra cuyo objetivo central es mantener estables a través del tiempo las raíces de sus creadores. He aquí, en definitiva, las bases de este análisis sobre la transformación de un decorado y sus posibilidades creativas.

Intolerancia, Babilonia. La construcción de un decorado cinematográfico

La fortuna crítica, siempre parcial y revisable, ha hecho del realizador David Wark Griffith el *padre del cine moderno*[1]. En efecto, creer a pie juntillas en esta etiqueta nos ocasionaría más de un problema con las diferentes tradiciones de estudios cinematográficos centradas en desenmarañar la paternidad del lenguaje y la narración visual. Sin embargo, la dimensión de esa cuestionable conquista —esto es, sentar las bases de la gran época del cine clásico— nos servirá para desarrollar un retrato de la obra que trataremos a continuación, *Intolerancia*. En 1916, Griffith contaba con una reputación cinematográfica sólida tras el éxito de *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, 1915), lo que le permitió abordar con mayor holgura presupuestaria su siguiente proyecto. Construida como un relato en cuatro tiempos, desde la Pasión de Cristo hasta la Norteamérica contemporánea, *Intolerancia* es un triunfo del montaje al servicio de la narración, con cuatro bloques que desmenuzan, hasta alcanzar el clímax, la evolución de la condición humana a través de la Historia. Ante esta ambición creativa, no resulta extraño que la mirada del espectador quede atrapada en el colosalismo del episodio ambientado durante la caída de Babilonia. No en vano, el decorado de ese fragmento será el perfecto ejemplo de la progresión técnica del cine y, asimismo, una singular muestra de arquitectura cinematográfica efímera.

En su estudio sobre el decorado en el cine, Jean-Pierre Berthome explica cómo durante los primeros años del siglo pasado se empezó a comprender que este era un elemento capaz de seducir al público y asumir, así, su superioridad con respecto al teatro. Los primeros movimientos creativos se dirigieron «hacia una serie de reconstrucciones históricas que utilizaban la coartada de la antigüedad a fin de captar el gusto del público por la violencia y el erotismo» (2003: 35). De entre esas primeras películas destaca, fundamentalmente, el film italiano *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone. Una obra, dirá Berthome, cuyo decorado «inventará un realismo exótico cuya función principal será suscitar el asombro» (2003: 36). Probablemente fue ese asombro, también el espíritu competitivo, lo que sedujo a D.W. Griffith durante el visionado de *Cabiria*, película que supuso el espaldarazo definitivo para producir *Intolerancia*. La obra de Pastrone, con sus escenarios monumentales, tridimensionales y de gran presencia dramática, era tal vez la piedra de toque que el cineasta norteamericano necesitaba para imprimir una nueva revolución a su ya de por sí ambiciosa obra. De ahí que Griffith adquiriese una copia de la película italiana para estudiarla y tratar de llevar varios pasos más allá su impacto visual.

Sin duda, la génesis del decorado babilónico de *Intolerancia*, epicentro del esfuerzo creativo de su cineasta, es uno de los relatos más apasionantes de la época. Si atendemos a la explicación que proporciona Santiago Vila, Griffith aglutinó en un libro de recortes una serie de referencias estéticas que sirvieron como orientación para el desarrollo del decorado (1997: 211). En este punto conviene recordar la idea que, a propósito de la evolución del cine, dejaba patente Berthome: todo decorado tiene una función. De hecho, resulta significativo que la búsqueda exhaustiva de referentes y detalles cuaje, sin embargo, en una película que «prefiere el efecto espectacular antes que la fidelidad histórica» (2003: 38). Consecuencias de esa elección creativa son, por ejemplo, la sobrecarga ornamental constante, el inútil gigantismo de unas columnas diseñadas para soportar exclusivamente las voluminosas figuras de los elefantes, que testimonian el objetivo ulterior de Griffith. No en vano, como señala Javier Marzal, la esencia del cine de Griffith se encuentra en el melodrama del siglo XIX, donde la presencia estética del decorado ya jugaba un rol importante (1998: 51).

Tal y como afirmamos, el origen del patio babilónico de *Intolerancia* es diverso. Berthome consigna la ascendencia india de las columnas y los elefantes y el mimo en los detalles propio del arte mesopotámico; por su parte,

El grabado de John Martin *El banquete de Baltasar* (1821) como uno de los posibles puntos de partida de los decorados de *Intolerancia* (Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages, David Wark Griffith, 1916)

Juan Antonio Ramírez apunta al grabado de John Martin *El banquete de Baltasar* (1821)[2]. ¿Cómo puede convivir en un mismo plano el arte mesopotámico con un pintor del romanticismo inglés? He ahí, precisamente, uno de los mayores puntos de interés de la obra de Griffith. En lugar de construir una guía de lectura de la Historia, el realizador busca un instrumento que amplifique la monumentalidad y el drama de la historia que narra. En este sentido, no puede ser más pertinente la reflexión de Vila, que recuerda que tanto la pintura de Martin como la mayoría de referencias recogidas por Griffith vieron la luz antes de que se produjesen las primeras excavaciones arqueológicas, en 1848, en la antigua Mesopotamia (1997: 213). Por tanto, la ambición no se encuentra en la fidelidad, sino en la recreación. Así, de esta constatación surge otro rasgo del decorado de *Intolerancia*: su carácter transitorio.

La marca de distinción de aquel periodo cinematográfico era su evolución constante, lo que hizo que numerosas producciones emprendiesen una carrera de obstáculos por ver quién era la primera en atravesar la meta volante. Como hemos visto, *Intolerancia* fue en buena medida una reacción al tremendo éxito de *Cabiria*. Tanto es así que Griffith no reparó en gastos a la hora de construir un decorado de cerca de cincuenta metros de longitud por cuarenta de altura, con una profundidad de treinta metros (Berthome, 2003: 38). Como consecuencia de este empeño, la industria no cejó en su empeño de encontrar un nuevo decorado que superase al de esta película. Así, Allan Dwan dirigió en 1922 una versión de *Robin Hood* que pretendía rivalizar con la grandiosidad del film de Griffith. Para ello contrató al hijo del arquitecto Frank Lloyd Wright para que diseñase el castillo del siglo xii y la ciudadela donde se desarrolla la acción. El resultado, si bien poco brillante y desde luego menos recordado que el patio babilónico, nos permite observar cuán hondo caló en la incipiente industria del cine esa manera de entender la función del decorado.

Tras este breve repaso de la génesis de *Intolerancia* podemos afirmar la conexión entre su funcionalidad dramática y su carácter efímero, donde su colosalismo y su fuerza visual eran tan personales que hacían casi imposible su reutilización en otros films. Son decorados tan únicos, que se representan a sí mismos con una función y un sentido determinados, que cuesta demasiado imaginar que formen parte de una nueva película. He ahí, también, el porqué de esa carrera de obstáculos que el cine emprendió para maximizar el impacto de sus producciones posteriores, una búsqueda que aún hoy sigue siendo la clave de estilo de buena parte del cine comercial. Sin embargo, la definición del decorado de *Intolerancia*, tan colosal y a la vez efímero, nos lanza un desafío de similares proporciones: ¿puede inscribirse en esa clase de arquitectura un sentido y una identidad que permanezcan estables a través del tiempo? La visión que ofrecen los cineastas italianos Paolo y Vittorio Taviani en *Good Morning Babilonia* nos servirá para aclarar esta cuestión.

Good Morning Babilonia. El decorado y la identidad recuperada

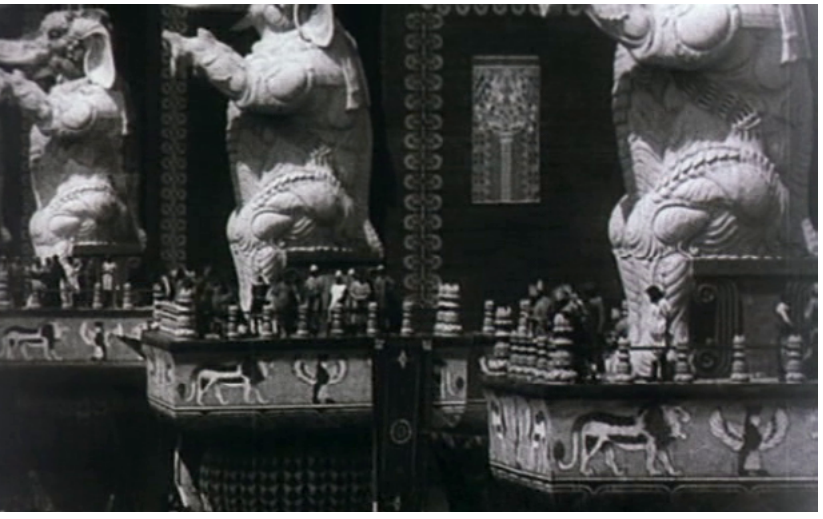
Paolo y Vittorio Taviani representan, junto a cineastas como Francesco Rosi, Elio Petri o Ermanno Olmi, a una generación en la que el cine italiano tomó plena conciencia de su perfil político. Tras una adolescencia marcada por la explosión de la Segunda Guerra Mundial y su adhesión al Partido Comunista, los Taviani observaron en el neorrealismo un estilo a través del cual modular una estética propia[3]. Así, los realizadores toscanos vertebraron su obra a partir de ejes temáticos tan reconocibles como el trabajo, la ideología y las raíces culturales —el hogar, la identidad, el paisaje familiar—. Este breve preámbulo nos servirá como una indicación para leer los intereses de ambos cineastas tras una película como *Good Morning Babilonia*. Ambientado en su Toscana natal, el film arranca con las peripecias de dos hermanos artesanos condenados a buscarse la vida tras el cierre del taller de arquitectos que regentaba su padre. Sus ansias de prosperar en el negocio de la construcción los conducirán hasta Estados Unidos donde, finalmente, formarán parte del equipo artístico que diseñó los decorados de *Intolerancia*, de D.W. Griffith.

No es muy frecuente que un film evoque, desde la ficción, los avatares de una producción anterior. El caso de *Good Morning Babilonia* llama la atención, precisamen-

te, por su episodio centrado en la creación del decorado babilónico de *Intolerancia*. El análisis de este proceso creativo por parte de los Taviani nos ayudará a observar de qué forma se reutiliza, redefine y modula el fastuoso decorado de la obra de Griffith, al pasar de un decorado arquitectónico de carácter efímero, donde el tiempo juega un papel protagonista, a otro donde el parámetro fundamental es la identidad de sus creadores. Tal y como señalábamos líneas arriba, los elementos constituyentes del cine de los Taviani son el trabajo y la importancia de las raíces culturales. En el primer caso, el trabajo delimita una manera de vivir, esto es, un conjunto de usos y costumbres que alumbran el paisaje donde tienen lugar sus obras. Sin embargo, el segundo punto adquiere un relieve especial. Como señala Hilario J. Rodríguez, «sus películas, más

LOS ELEMENTOS CONSTITUYENTES DEL CINE DE LOS TAVIANI SON EL TRABAJO Y LA IMPORTANCIA DE LAS RAÍCES CULTURALES

El elefante como pieza fundamental en el periplo vital de los hermanos Taviani



que reproducir cuadros concretos, denotan una manera especial de observar las cosas [...] que han heredado de los grandes maestros toscanos. Sus referencias pictóricas, por tanto, son siempre indirectas» (2007: 36).

Oriundos de la Toscana, los Taviani arrastran en cada una de sus películas el aire de sus raíces familiares. Así, la iglesia cuya rehabilitación concluye en los primeros compases de *Good Morning Babilonia* bebe del estilo románico de la basílica de San Miniato, en Pisa, lugar de nacimiento de los cineastas. Tal es el influjo de los paisajes de su infancia que esa misma construcción aparecerá en films tan dispares como *Padre patrón* (Padre padrone, 1977) o *Las afinidades electivas* (Le affinità elettive, 1996), como una señal del apego que ambos realizadores sienten por su tierra. Aunque su peso dramático sea apenas relevante, la iglesia marca una zona, una adscripción casi sentimental, que delimita el territorio en el que se mueven. Por tanto, esa manera especial de observar las cosas dotará de una función y un valor alternativos a los elementos decorativos de *Intolerancia*, que eventualmente perderán su monumentalidad para incidir en otros aspectos.

En el anterior epígrafe señalábamos la deuda estética contraída por Griffith en la creación del decorado babilónico, un gigantesco mecano multirreferencial construido para exaltar su poderío visual. En efecto, uno de sus préstamos consistía en la apropiación de los elefantes de *Cabiria*, aquí también elementos ornamentales diseñados para elevar el carácter monumental del patio babilónico. Sin embargo, en *Good Morning Babilonia* los Taviani deciden modificar la función de ese elemento decorativo para otorgarle un valor propio. Así, el elefante se convierte en una pieza que comunica cada uno de los pasos de los dos hermanos protagonistas en su periplo vital. En un primer momento, los Taviani presentan a sus personajes mientras llevan a cabo los últimos retoques de un relieve con forma de elefante que preside el centro de la iglesia rehabilitada. Más adelante, otro elefante, este fabricado con cartón piedra, introducirá a los hermanos artesanos en la producción de *Intolerancia*. Finalmente, los protagonistas convencerán a Griffith para crear los majestuosos elefantes que formarán parte de las columnas del decorado. La clave de esta figura, como detecta Rodríguez (2007: 129) en su estudio, es el papel que los Taviani confieren al elefante como portador de una memoria, de una herencia y un lugar. Por mucho que la imagen de la Toscana familiar acabe devorada por las bambalinas de Hollywood, ambos cineastas refuerzan el sentimiento de origen e identidad en cada una de las etapas de la aventura de sus personajes.

Más que una recreación, *Good Morning Babilonia* apuesta por reinterpretar las claves del decorado babilónico de Griffith. No en vano, para los Taviani su película versa sobre el trabajo y, a tal efecto, el film comparte el punto de vista de sus creadores hasta negar en sus esce-

nas cualquier visión espectacular del patio babilónico. Si afirmamos la entidad de *Intolerancia* bajo unos parámetros instrumentalistas, esto es, como una suma de múltiples fuentes cuyo objetivo final es subrayar la fastuosidad del decorado, en la obra de los Taviani encontramos una vinculación de ese escenario con la tradición cultural y sentimental que le pertenece a sus constructores. De ahí la preocupación de ambos realizadores por mostrar cómo la intervención de sus protagonistas determina ulteriormente el sentido del decorado. Mientras en el film original Griffith componía un escenario extraordinario a partir de un choque de fuentes visuales, los Taviani optan por rebajar la escala y dimensiones del decorado, reducir su catálogo ornamental y concentrar la fuerza del conjunto en la participación decisiva de los hermanos Bonnano. Donde el primero invocaba el signo de lo efímero, de la agrupación de detalles destinados a conseguir un efecto y, como en otras muchas producciones, desaparecer reconvertidos en bloques reutilizables, los segundos evocan una identidad firme, coherente, que resiste al envite del tiempo e invita a pensar más en la rehabilitación de un edificio, como la iglesia de la escena inicial, que en la creación de un decorado cinematográfico.

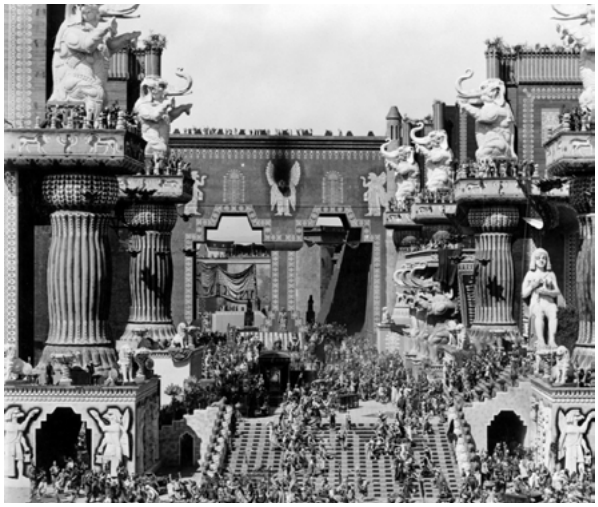
Para los Taviani, la Historia ejerce un influjo capital en nuestra evolución personal y nos acompaña allí donde vamos, pues forma parte de nosotros. De esta manera, no resulta extraño que su visión de Hollywood apueste, contra cualquier pronóstico, por vincular ese poso familiar en la creación de artefactos más afines a la cultura capitalista destinados a desaparecer tras su consumo masivo. Por eso conviene entender *Good Morning Babilonia* como una vindicación de la identidad artística y, también, emocional, cuyos fundamentos afectarán a la visión que ofrecerán de *Intolerancia*. Si, como advertíamos, la paternidad del decorado babilónico pertenece a los recortes que Griffith aglutinó durante la gestación del film —no olvidemos que en aquella época Hollywood aún no destacaba la importancia de técnicos y asistentes de rodaje—; en la película italiana serán los dos artesanos quienes inscriban sus propios rasgos en ese decorado monumental. En definitiva, quienes desdibujen sus trazos efímeros para buscar una memoria en lo perecedero; una identidad recuperada.

La redefinición del decorado cinematográfico

El análisis llevado a cabo en los dos anteriores epígrafes nos ha servido para mostrar cómo tras *Intolerancia* y *Good Morning Babilonia* laten dos personalidades creativas opuestas. Si en Griffith el pulso monumentalista expresa las características del decorado, en los Taviani, por el contrario, lo hace la búsqueda incansable de unas raíces artísticas propias. A través de las imágenes del film italiano veremos, a continuación, de qué forma opera esa transformación que redefine el sentido del decorado cinematográfico del patio babilónico.

Nuestro punto de partida arranca en la manera de ver —y filmar— el decorado en ambas películas. Como señala Santiago Vila, en *Intolerancia* se privilegia «la movilización del punto de vista —o punto de fuga— en y entre composiciones perspectivas, para dotar de ubicuidad a la *visión del príncipe* [...] desde donde adquiere sentido narrativo el montaje de los diversos cuadros escénicos» (1997: 213). Esa visión panóptica, esto es, donde toda la parte interior se puede ver desde un solo punto, es similar a la que John Martin utilizara en su cuadro *El banquete de Baltasar*. En cambio, los Taviani establecen su propio modo de ver nada más comenzar el film. El relato arranca con la rehabilitación de la fachada de una iglesia toscana. A punto de concluir el trabajo, el patriarca de los Bonnano pide una silla para sentarse y contemplar el resultado de la empresa. Frente al exterior de la basílica, el padre

Pequeñas porciones del decorado colosal de Griffith en *Good Morning Babilonia* (Good Morning, Babylon, Paolo y Vittorio Taviani, 1987)



afirma: «Estoy seguro de que después de construirla se pusieron a mirarla desde aquí». Contra el punto de vista omnisciente que maneja Griffith, donde la imagen predica el colosalismo de su creación, queda el modesto lugar que los Taviani reservan al artesano, al jefe de obra que observa a ras de suelo satisfecho por el final del trabajo.

Bajo esta perspectiva, los Taviani alteran completamente la escala del decorado. Para empezar, las escenas muestran pequeñas porciones de este, desde la escalinata hasta la puerta de acceso del interior del patio. Los cineastas italianos las contextualizan a partir de momentos de distensión, carentes de cualquier ápice de monumentalidad. Así, solo observamos fragmentos del decorado durante alguna pausa de rodaje o en la escena en la que tiene lugar el banquete de boda de los dos protagonistas. De esta manera, cámara y planificación adaptan los elementos del decorado a una escala modesta, casi minúscula. Tanto es así que el efecto que produce en el espectador al visionar, durante el estreno de *Intolerancia*, las imágenes originales es más que significativo de la intencionalidad que los realizadores confieren a su decorado. Lo que importa para los Taviani es el trabajo que se ha producido para construirlo, no el resultado final. De ahí que su empeño resida en inscribir la identidad de sus personajes en el patio babilónico, en lugar de exaltar su colosalismo. El decorado, pues, puntúa los rasgos de sus creadores.

EL CARÁCTER EFÍMERO DE ESTE TIPO DE CONSTRUCCIONES TIENE UN SENTIDO Y UNA IDENTIDAD ESTABLES, AJENOS A CUALQUIER VECTOR INSTRUMENTALISTA

Los profesores Charles y Mirella Affron (1995) advierten una serie de características según el tipo de decorado que estudiamos. En el caso de *Intolerancia* hablaríamos del decorado como adorno, puesto que se trata de una construcción colosal, cuyo resultado se apoya en la imitación de otras artes y en el que sus rasgos alcanzan en el adorno un peso mayor. Cambiemos la imagen por la de *Good Morning Babilonia*. En ella, el único elemento arquitectónico que presenta un relieve significativo es el elefante, que juega el rol de conductor de la memoria familiar de sus protagonistas. Ese rasgo individual, entonces, carga, junto a la puesta en espacio de los Taviani, con el sentido del decorado. Si en el primer caso hablamos de adorno, en este ni siquiera podemos adscribir una determinada categoría. En un sentido estricto, el film nunca llega a mostrar el resultado final, salvo en el metraje de archivo tomado de la película original, por lo que todo parece indicar que la intencionalidad de sus directores se encuentra en señalar, en primera instancia, a las personas que lo han creado, no a su creación.

Aquella década del cine no se distinguía por reconocer el esfuerzo de los técnicos implicados en los rodajes. De hecho, Vila explica (1997: 211) que no fue hasta 1973 cuando se reveló la identidad del director artístico Walter Hall como parte implicada, junto al carpintero Huck Wortman, en el diseño de la muralla. Esa información contrasta con el tono que los Taviani imponen a su recreación del film, donde incluso durante su estreno no escatiman en señalar a los hermanos Bonnano como artífices del grandioso decorado para la obra de Griffith. Téngase en cuenta, una vez más, el punto de partida de la película: el relato se desarrolla desde la posición de sus creadores, donde el auténtico colosalismo nace de sus manos.

Visto así, no resulta extraño preguntarnos si efectivamente el decorado de *Intolerancia* opera una redefinición en manos de Paolo y Vittorio Taviani. En el primer epígrafe distinguíamos el valor de lo efímero que ponía en liza el decorado, a saber, aquel tan único que se representa a sí mismo con una función y un sentido determinados, que cuesta demasiado imaginar que forme parte de una nueva película. Incluso en las imágenes de archivo que aparecen en *Good Morning Babilonia*, el patio babilónico exhibe una enormidad casi imposible de acoplar en una nueva producción, construida para exaltar hasta el último instante la grandeza artística de Griffith. Frente a esa ambición, los Taviani oponen el saber hacer de los técnicos, que se traduce en el trabajo paciente y las piezas que, entre escena y escena, nos dejan ver desperdigadas por el lugar de rodaje. En otras palabras, la suya es una quimera por inscribir en una tradición y una identidad opacadas por la finalidad práctica del decorado. Podemos expresar que *Good Morning Babilonia* redefine el sentido de *Intolerancia* porque toda ella, desde su guion hasta su puesta en escena, está explicada a través de la visión de sus trabajadores. Por eso, aunque el rodaje ocupe una mínima porción de la película, los Taviani vinculan ese decorado construido a mayor gloria del cine estadounidense con el trayecto vital que sus personajes emprendieron nada más comenzar el relato. De ahí, pues, la sensación de que, a diferencia del film de Griffith, el carácter efímero de este tipo de construcciones tiene un sentido y una identidad estables, ajenos a cualquier vector instrumentalista, inscritos en una cadena que comunica esa obra con el lugar de nacimiento de sus constructores.

El cine, decíamos, no es ajeno a la revisión histórica. Tenemos el ejemplo de Martin Scorsese y *La invención de Hugo* (Hugo, 2011), donde el realizador norteamericano representa uno de los rodajes de Georges Méliès. O *Chaplin* (1992), de Richard Attenborough, que bajo su esqueleto biográfico fijaba su interés en los primeros movimientos del cine silente, el cual llegaba a recrear en diversas ocasiones. Renuentes a la coartada nostálgica, los Taviani conciben *Good Morning Babilonia* como un film donde el impulso artístico denota una manera especial de observar las cosas. Tras la construcción del patio y la muralla de *Intolerancia* late, así, un único objetivo: continuar la tradición

de los grandes maestros, evitar su desaparición en el tiempo. Ahí es donde lo efímero hinca la rodilla para abrazar a la identidad que se ha inscrito en el interior de la obra. ■

Notas

* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por los autores del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del copyright. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

1 A este respecto, vale la pena revisar el capítulo que Àngel Quintana dedica en su libro *Fábulas de lo visible* a las relaciones entre la novela realista y la narración cinematográfica. Por otra parte, el mejor resumen de toda esa coagulación que formó el llamado cine clásico se encuentra en Bordwell, David; Staiger, Janet y Thompson, Kristin (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.

2 Y no solo a Martin. Vila, citando a Ramírez, señala influencias tan variadas como los grabados fantásticos de Gustave Doré, los trabajos del naturalista Paul-Émile Botta, las ilustraciones del pintor y explorador británico William Ellis o el decorado del palacio neoegipcio del pintor y arquitecto Karl Friedrich Schinkel para la producción de 1815 de *La flauta mágica* (1997: 212). Por su parte, Berthome señala al pintor y retratista inglés Edwin Long y su cuadro *Marriage Market in Babylon* (1875) como una influencia decisiva (2003: 41). Por último, varias fuentes consultadas en Internet señalan al pintor holandés Lawrence Alma-Tadema como otra referencia para entender el proceso creativo de *Intolerancia*, en especial para su puesta en espacio.

3 Uno de los mejores recorridos por aquella generación de cineastas italianos, sus herencias estéticas, hallazgos estilísticos y relieve artístico, lo encontramos en Monterde, José Enrique (ed.) (2005). *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Bibliografía

Affron, Charles y Mirella (1995). *Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative*. New Jersey: Rutgers University Press.

Berthome, Jean-Pierre (2003). *Le décor au cinéma*. París: Editions de l'Étoile. Cahiers du cinéma.

Marzal, Javier (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.

Molina-Siles, Pedro; García Codoñer, Ángeles y Torres Barchino, Ana (2013). La frontera diluida. Arquitecturas efímeras en el medio cinematográfico. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 17.

Quintana, Àngel (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado.

Ramírez, Juan Antonio (2010). *La arquitectura en el cine*. Madrid: Alianza.

Rodríguez, Hilario J. (2007). *Después de la revolución*. El cine de los hermanos Taviani. Madrid: Calamar.

Vila, Santiago (1997). *La escenografía. Arquitectura y cine*. Madrid: Cátedra.

Pedro Molina-Siles es arquitecto técnico y doctor arquitecto con máster en Producción Artística por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia y profesor del departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universitat Politècnica de València donde desarrolla su docencia. Su tesis doctoral *La frontera diluida. Arquitecturas efímeras en el cine. De Europa a Hollywood* versa sobre la importancia del carácter efímero en los decorados arquitectónicos del cine en los cuarenta primeros años del siglo xx, en Europa y Hollywood. Actualmente combina su labor profesional de arquitecto con la docencia y la investigación sobre las relaciones entre cine y arquitectura.

Óscar Brox Santiago (Valencia, 1983) es crítico y escritor cinematográfico. Editor de la revista *Détour* y redactor jefe de la publicación *Miradas de cine*, ha impartido clases y seminarios en la escuela barcelonesa *La casa del cine*, redactado libretos críticos para las ediciones en DVD de Avalon y la Filmoteca Fnac, colaborado con el diario del Festival de cine de Gijón o participado en libros colectivos como *El cine de animación japonés* (IVAC/Donostia Kultura). Entre 2007 y 2010 formó parte del equipo de gestión del Aula de cinema de la Universitat de València.

Juan Carlos Piquer-Cases es doctor arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia y profesor titular del departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universitat Politècnica de València donde desarrolla su docencia. Su tesis doctoral *Los modelos digitales en la arquitectura: desarrollo del proyecto e investigación patrimonial. Palacio Real de Valencia: análisis y reconstrucción virtual sobre la planta de Vicente Gascó de 1761* fue premiada en el año 2007 en el área de Arquitectura, premio otorgado por el Consejo Social de la UPV en su VIII edición de 2008. Es también investigador perteneciente al Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la misma universidad, en la línea de *Reconstrucción Virtual del Patrimonio Desaparecido*. Autor de varios artículos y libros referentes a arquitectura, patrimonio desaparecido y nuevas tecnologías, entre los que destacan *Forum Unesco. Proyectos y actividades* (Forum Unesco/Universidad y patrimonio) y *Miguel Colomina. Arquitecto* (Ícaro/CTAV).