

Cuando las catedrales dejaron de ser blancas. Disquisiciones sobre la idea de muro en la filmografía contracultural

When the cathedrals stopped being white.

Disquisitions on the idea of the wall in countercultural filmography

Ignacio Grávalos Lacambra

Recibido: 2022.08.26

Aprobado: 2022.10.22

Ignacio Grávalos Lacambra

Universidad San Jorge

igravalos@usj.es

Arquitecto por la Universidad

Politécnica de Barcelona, Doctor por

la Universidad de Zaragoza. Profesor

en el grado de Arquitectura y en

el de Diseño Digital y Tecnologías

Creativas de la Universidad San Jorge.

Miembro del grupo de investigación

Arquitectura Open Source de la

USJ. Cofundador, junto con Patrizia

Di Monte, de gravalosdimonte

arquitectos. Mención al Premio de

Investigación de la XI Bienal Española

de Arquitectura y Urbanismo (2011)

por el programa "estonoesunsolar".

Resumen

El cambio de paradigma cultural que se estaba fraguando a finales de los años sesenta, va a contraponer dos modos diversos de entender la idea del muro, uno heredado de la ortodoxia moderna y otro desarrollado por la contracultura. Esa oscilación, de la esencia a la apariencia, coincidirá con la crisis del movimiento moderno. Es en este contexto en el que surge la propuesta contracultural norteamericana como reacción estética, que dotará a los espacios de una nueva sensualización, alterando la idea del límite.

El presente artículo indaga en la iconografía filmica que se produjo en torno a la descomposición del muro y, en consecuencia, del espacio. En ella se refleja la metamorfosis en la concepción superficial del cerramiento a través de procesos de textilización, biomorfización y disolución.

Palabras clave: Contracultura; camp; muro; psicodelia; cine.

Abstract

The cultural paradigm shift that was taking shape at the end of the 1960s was going to oppose two different ways of understanding the idea of the wall, one inherited from modern orthodoxy and the other developed by the counterculture. This oscillation, from essence to appearance, will coincide with the crisis of the modern movement. It is in this context that the North American countercultural proposal emerges as an aesthetic reaction, which will give spaces a new sensuality, altering the idea of the limit.

This article investigates the filmic iconography that was produced around the decomposition of the wall and, consequently, of space. It reflects the metamorphosis in the superficial conception of the enclosure through processes of textileization, biomorphization and dissolution.

Key words: Counterculture; camp; wall; psychedelia; cinema.

Por eso no hay ni bellos ni feos y, poniéndonos en el punto de vista del arte puro casi se podría establecer como axioma que no hay ninguno y que el estilo es por sí solo una manera absoluta de ver las cosas.¹

El muro como manifiesto

El cambio de paradigma cultural que se estaba fraguando a finales de los años sesenta va a contraponer dos modos diversos de entender la idea del límite, uno heredado del movimiento moderno y otro desarrollado por el movimiento contracultural. Estas continuas confrontaciones dialécticas tendrán un reflejo muy acusado en la iconografía arquitectónica, en la que la figura del muro va a asumir un protagonismo insoslayable, siendo objeto de múltiples interpretaciones.

El mito del muro blanco como símbolo del movimiento moderno ha sido cuestionado a través de diversos ensayos.² Mark Wigley subrayaba el carácter textil que adquirió la fina capa blanca que capitalizó en gran medida el imaginario moderno. El autor, apoyándose en las concepciones de Gottfried Semper, Adolf Loos o Le Corbusier, analizó las diversas aproximaciones de la modernidad en torno a la concepción de una visualidad propia. Wigley indagaba sobre el carácter simbólico del revestimiento en su condición de nueva capa superpuesta a una estructura existente, desglosando con sumo cuidado la representatividad de cada una de ellas.

Le Corbusier, en *El arte decorativo hoy*,³ asumía el rechazo que años antes había manifestado Adolf Loos⁴ hacia la decoración, asignándole el carácter de máscara, de engaño y en última instancia, de delito. El ornamento lo interpretaba como una cuestión cultural, como un impulso instintivo que debía ser superado. Anteriormente, el crítico de arte e historiador Adolf Behne le atribuyó una condición de clase, en la que la blancura estaba vinculada al refinamiento burgués mientras que el cromatismo venía asociado peyorativamente a las utopías socialistas.⁵

Por una parte, la blancura se consideró una metáfora perfecta para la doctrina higienista y tecnológica del movimiento moderno. Pero, como afirma Wigley, se trataba de un higienismo aparente ya que, muy inspirado en los ropajes blancos del siglo XVIII, la última capa no constituía una pulcritud esencial sino un enmascaramiento de suciedad consustancial al muro. Sin embargo, esta última capa, a pesar de su exterioridad, contenía la capacidad de caracterizar un nuevo tipo de espacio determinado por la ausencia de artificios ornamentales.

Por otra parte, el enmascaramiento no ocultaba cierta tendencia al borrado de la historia, una *tabula rasa* que será asumida sin complejos posteriormente por el Movimiento Moderno. Le Corbusier, en su búsqueda hacia una superficie libre de ornamento, pretendía liberar el camino hacia una estética específica de la modernidad. El autor hace una referencia expresa a la ley de Ripolin,⁶ que procuraba a través de la lechada de cal "la eliminación del equívoco".

La relación cuerpo-ropaje a la que aluden constantemente tanto Loos como Le Corbusier, había adquirido otra acepción muy diferente respecto a la consideración que tuvo en el siglo XIX.

- 1 Carta de Flaubert a Louise Colet (16 enero de 1852).
- 2 Véase: Ned Cramer, "It Was Never White, Anyway", *Architecture*, vol. 82, 2 (1999); Paolo De Marco, "Arquitectura blanca. Mito, poética, ciencia. El color blanco en la arquitectura contemporánea". Tesis doctoral. (Universidad Politécnica de Valencia, Universidad degli Studi di Palermo, 2020); Juan Serra Lluch, "El mito del colore bianco nel Movimento Moderno", *Disegnare Idee Immagine*, vol. 21, 41 (2010): 66-77; Mark Wigley, "La nueva pintura del emperador", *RA, Revista de Arquitectura* 13 (2011): 7-24; Massimo Zammerini, *Il mito del bianco in architettura* (Macerata: Quodlibet, 2014).
- 3 Le Corbusier, *El arte decorativo hoy* (Barañain: Ediciones Universidad de Navarra, 2013).
- 4 Adolf Loos, *Ornamento y delito* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980).
- 5 Paolo De Marco, "Arquitectura blanca. Mito, poética, ciencia. El color blanco en la arquitectura contemporánea" (Tesis doctoral, UPV/UNIPA, 2020), 63.
- 6 En *El arte decorativo de hoy*, Le Corbusier dedica un capítulo titulado "Una lechada de cal: la ley de Ripolin" (marca francesa de pintura) en el que aboga por la sustitución de la última capa de ornamento por la fina pintura blanca.

Semper otorgaba una relevancia arquitectónica a esta capa final, relegando a la estructura material a una dimensión secundaria. El autor, en ese sentido, recuperaba el sentido primigenio de la utilización de las telas tejidas como el elemento constituyente del verdadero espacio doméstico,⁷ mientras que los muros quedaban relegados a la función circunstancial de soporte.

7 Mark Wigley, "La nueva pintura del emperador", *RA 13* (2011): 12.

La supuesta banalidad atribuida a la ornamentación requiere una matización, dado que es precisamente a lo largo de los años sesenta cuando se redefine el concepto de superficie. El debate se había alimentado a lo largo de los años treinta, cuando ciertos sectores de la crítica cultural se habían posicionado frente al advenimiento del *kitsch* que, a través de su exacerbada tactilidad sensitiva, ponía en cuestión la autoridad de la esencia intelectual moderna. La introducción de las imágenes populares y la supuesta contaminación del panorama cultural va a generar un largo debate. En 1939 Clement Greenberg publica "Vanguardia y Kitsch",⁸ un polémico ensayo en el que el autor detectaba un estado de decadencia cultural producido por el abandono y alejamiento de los artistas respecto a la clase dirigente. Define este estilo como sucedáneo, superficial, fácil, irreflexivo o insensible, como un producto ideado por el capitalismo para satisfacer la mediocridad de las clases populares. Greenberg realizaba un ataque frontal al *kitsch*, que rehuía de la artificialidad intrínseca de toda obra de arte y anulaba cualquier tipo de discontinuidad o alejamiento entre la vida y el arte. Por tanto, el *kitsch* sería un mecanismo que en lugar de profundizar en la causa o en el proceso, establecería su mayor intensidad en el efecto. Sería la consecuencia, según el autor, del descenso del nivel cultural para cubrir, de un modo homogéneo, las nuevas demandas del mercado.

8 Clement Greenberg, "Vanguardia y kitsch", en *Arte y cultura: ensayos críticos* (Barcelona: Paidós, 2002), 15-35.

Esa oscilación cultural, de la esencia a la apariencia, se va a manifestar en el último período del movimiento moderno. Es en este contexto en el que surge la propuesta contracultural norteamericana como reacción estética, que dotará a los espacios de una nueva sensualización, manifestada principalmente en sus elementos envolventes. Esta transformación trascendió de los ámbitos teóricos o académicos y se trasladó a la producción cultural, teniendo una gran incidencia en la producción cinematográfica.

El presente artículo indaga en la iconografía fílmica que se produjo en torno a la descomposición del muro y, en consecuencia, del espacio. La mayoría de las películas consideradas comprenden un breve lapso que abarca desde 1967, coincidiendo con las primeras manifestaciones contraculturales, hasta 1970, momento en que, al igual que sucedió con la utopía hippie, empieza a decaer. La superficie del muro manifestó un proceso de textilización que se inició con una reinterpretación gráfica a través de motivos vegetales y que posteriormente trascendió, derivando en una topología contra-cartesiana para finalizar imbuida de un sentido místico. Como bien apuntaba Susan Sontag en *Notas sobre lo camp*, lo que se estaba produciendo era una reformulación de la experiencia estética que, al contrario de lo que sucedía en la modernidad,

*Encarna una victoria del estilo sobre el contenido, de la estética sobre la moralidad, de la ironía sobre la tragedia.*⁹

9 Susan Sontag, "Notas sobre lo camp", en *Contra la interpretación* (Madrid: Alfaguara, 1996), 370.

Textilización. El espacio *camp*

El primer proceso corresponde a la textilización y afrontaba directamente la problemática perceptiva del muro, al que se le quería dotar de una acusada tactilidad. Como había formulado Semper años atrás, el acabado exterior no fue considerado un simple cortinaje, sino que escenificaba la adopción de un estilo que, en términos sontagnianos,¹⁰ no hacía referencia a una voluntad decorativa, sino que pasaba a formar parte de una dimensión estética del ser. Esta concepción contenía en sí misma una intención de ruptura con la neutralidad y pureza exportada al imaginario del muro moderno.

10 Ibídem

Al igual que sucedió con la blancura del muro, pero en sentido opuesto, lo que se estaba produciendo era un modo de representar la ruptura con la modernidad. La hiperdensificación matérica, así como cierta tendencia a la turbiedad y la suciedad, establecía un distanciamiento frente al modelo obsesivamente higiénico de la arquitectura positivista y del mesurado estilo WAPS (*white anglo-saxon protestant*). Tal y como afirma Iñaki Ábalos detalles cotidianos como la limpieza o la vestimenta fueron utilizados para establecer una contestación a las falsas necesidades impuestas por la sociedad de consumo, así como el hacer frente al:

*Falso tabú de la suciedad.*¹¹

La imaginería contracultural estuvo en buena medida inspirada en la producción de visiones psicodélicas que proporcionaban geometrías fractales muy determinadas. Si el *art nouveau* construyó un imaginario vegetal inspirado en las ondas visuales producidas por los opiáceos,¹² el repertorio *hippie* introdujo su propio catálogo biomorfo repleto de motivos florales y de ramificaciones vegetales, esta vez condicionado por las visiones de las diferentes sustancias psicotrópicas.

11 Iñaki Ábalos, *La buena vida* (Barcelona: Gustavo Gili, 2000), 126.

12 Roberto Bartual, *Jack Kirby, Una odisea psicodélica* (Alcalá de Henares: La marmotilla, 2016), 83.

Las investigaciones realizadas por Gordon Wasson, Roger Heim y Albert Hofmann, químico que sintetizó por primera vez el LSD-25, descubrieron la relación existente entre la psilocibina de los hongos alucinógenos y el arte maya, con la consecuente aparición de ramificaciones entrecruzadas características de dicho estilo.¹³ Cada sustancia generaba unas formas geométricas concretas, mostrándose en el repertorio figurativo muy cambiantes, resultando más amorfas a finales de los años sesenta y más definidas a lo largo de los setenta.

13 Gordon Wasson, "Seeking the Magic Mushroom," *Life* (13 de mayo de 1957): 100-120. El artículo, fue "leído y releído de costa a costa", constituyendo una referencia canónica en la estética psicodélica. Véase: Roberto Bartual, *Jack Kirby. Una odisea psicodélica*, 164.

Una reinterpretación estilística del *Art Nouveau* se puede apreciar en películas tempranas como *Los paraguas de Cherburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*. Demy, 1964) en la que los forrados con motivos vegetales invaden las estancias bajo cierta influencia pop. (Fig.1)

Sin embargo, fue la imaginería hippie la que abanderó una transformación de la visualidad muraria. La irrupción de una serie de forrados textiles que ofrecían una cierta vegetalización junto con un amplio repertorio de geometrías mandálicas, remarcarán una condición *camp* del espacio, que encontrará su razón de ser tanto en la artificialidad y el bucolismo como en la exageración. Recuperaban en cierto modo la espacialidad de las telas tejidas a las que había aludido Semper, permitiendo un reencuentro con una naturaleza que había sido desactivada por la abstracción del movimiento moderno.



Figura 1. Fotograma de *Los paraguas de Cherburgo* (Jacques Demy, 1964).



Figura 2. Fotograma de *El viaje* (Roger Corman, 1967).

Esta iconografía se puede observar en numerosas películas correspondientes al período de 1967-1970, como en *El viaje* (*The Trip*. Corman, 1967), *I love you, Alice B. Tocklas!* (Averback, 1968), *Pasaporte a la locura* (*Psych-Out*, Rush, 1968), *Skidoo* (Preminger, 1968), *El muro mágico* (*Wonderwall*. Massot, 1968), *El restaurante de Alicia* (*Alice's restaurant*. Penn, 1969) o *Performance* (Cammell, Roeg, 1970). En todas ellas se manifiesta una transición perceptiva, donde el espacio, contaminado pictóricamente, expresa una evocación de la experiencia alucinógena y adquiere una dimensión evasiva. (Fig.2 y 3)



Figura 3. Fotograma de *Performance* (Donald Cammell, Nicolas Roeg, 1970).

Hight Ashbury, barrio decadente de San Francisco, se erigió en el escenario privilegiado de la contracultura y así fue considerado en el imaginario fílmico, donde protagoniza innumerables películas y documentales como la ya citada *Pasaporte a la locura*, *Something is happening* (Beatty, 1967), *Petulia* (Lester, 1968), *Revolution* (O'Connell, 1968) o *Like it this* (Rotsler, 1968). Allí se instaló una gran mayoría de jóvenes hippies que, siguiendo la estela de la generación beat, intentaron reconfigurar la ciudad para escenificar una utopía posible. La explosión iconográfica fue profusamente documentada en *Pasaporte a la locura*. (Fig.4)



Figura 4. Fotograma de *Pasaporte a la locura* (Richard Rush, 1968).

La película ilustra la metamorfosis que se estaba produciendo en el apogeo *hippie*. Las comunas urbanas, los equipamientos psicodélicos o los locales *free*, repletos de texturas y de capas superpuestas, constituyen un manifiesto en sí mismos con un claro desapego respecto al canon moderno. El espacio interior, siempre imbuido por una estética *camp*, está caracterizado por la activación epidérmica, con un marcado carácter textil formado filtros por cuentas de vidrio de colores, alfombras, cortinas, posters y paredes pintadas.

Frente a la fluidez y la pureza de la concepción moderna lo que aquí se produce es una colmatación de las superficies, tanto de paredes, suelos y techos, que ofrecen una continua estimulación perceptiva. A ello contribuía en gran medida la presencia constante de carteles de inspiración psicodélica que se van a convertir en uno de los elementos más efectivos para el proselitismo contracultural. De un modo más o menos explícito, tendían a evocar los espacios del LSD, creando una atmósfera donde ya no importaba diferenciar lo real de lo alucinógeno, pues ambas, tal y como promulgaba Theodore Roszak,¹⁴ eran entendidas como dimensiones pertenecientes a una realidad superior.

Metabolización. El espacio biológico

A partir de 1967 se exploraron las posibilidades táctiles del muro trascendiendo de su propia planeidad. Se empezó a cuestionar la bidimensionalidad de la última capa del acabado a través de la incorporación de volumetrías que contrarrestaban su lectura continua.

El muro explicitaba la voluntad de espesor a través de texturas, escamas, burbujas, rejillas, etc. de modo que se anuló su percepción como elemento unitario para convertirse en un sistema aglutinador de pequeñas células autónomas. El efecto caleidoscópico del patrón, con evidentes referencias al viaje psicotrópico, recuerda a la sensación descrita por Aldous Huxley bajo los efectos del LSD:

*Vi que cada partícula se atenía a un efecto de patrón geométrico, con ángulos agudos, en cada uno de los cuales se reflejaba un brillante haz de luz, mientras que cada diminuto cristal brillaba como un arcoiris (...).*¹⁵

Esta reconversión compositiva de la superficie se manifestó principalmente en el género de la ciencia ficción, ampliando el catálogo de los interiores de las space-operas, que dejaban de identificarse bajo el canon del cubo blanco. Así sucede en *La nebulosa de Andrómeda* (*Tumannots Andromedy*. Sherstobitov, 1967), *El hombre ilustrado* (*The Illustrated Man*. Smight, 1969), *Yo maté a Einstein, caballeros* (*Zabil jsem Einsteina, panove*. Lipský, 1970) o *Eolomea* (Exchoche, 1972), evolucionando hacia un espacio hipnótico como el representado tardíamente en *La fuga de Logan* (*Logan's Run*. Anderson, 1976). (Fig.5)

Existió un deseo de activar biológicamente dicha membrana a través de materiales inéditos como la piel natural, el musgo o el polvo, generando una serie de entornos vivos y cambiantes. Se establecía así una simbiosis entre las especulaciones espaciales elaboradas por el cine y las aspiraciones latentes de inicios de siglo XX por generar arquitecturas a partir de organismos vivos.

14 Theodore Roszak, *El nacimiento de una contracultura* (Barcelona: Kairós, 1976).

15 Aldous Huxley, *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno* (Barcelona: Edhasa, 2012), 100.



Figura 5. Fotograma de *La nebulosa de Andrómeda* (Yevgeni Sherstobitov, 1967).

El entusiasmo despertado sobre la posibilidad de una arquitectura biológica se extendió en el ámbito profesional, como muestra la posición de Louis Armand, ingeniero y presidente de la Comunidad Europea de la Energía Atómica, que le llevaba a afirmar que

*Los arquitectos trabajarán a partir de las leyes biológicas. Los números de oro nos serán ya geométricos sino biológicos.*¹⁶

16 Discurso realizado en el discurso de recepción de la Academia de Arquitectura (no consta fecha). Citado en Michel Ragon, *Las ciudades del futuro* (Barcelona: Plaza&Janes, 1970), 173.

Es precisamente en 1968 cuando a partir de dos producciones cinematográficas, *Barbarella* (Vadim) y *2001: Una odisea del espacio* (2001: *A Space Odyssey*. Kubrick), surge un debate sobre dos maneras antagónicas de entender el espacio. *Barbarella* mostraba el interior de la nave completamente forrada de piel animal, continua, con un pelaje flexible y amoldable, que privilegiaba la tactilidad, mientras que *2001: una odisea del espacio* sublimaba la máquina de habitar moderna, escenificando la evolución del universo mecánico, prefabricado y articulado.

17 Reyner Banham, "Triumph of Software", en *Design by Choice* (London: Academy Editions, 1981), 133-136. Publicado originalmente en la revista *New Society* en octubre de 1968.

Este motivo despertó el interés de Reyner Banham, quien en el artículo "Triumph of Software"¹⁷ interpretaba el futuro de la arquitectura a través de la comparación de estas dos películas. El autor propuso una dialéctica entre el mundo *hardware*, ilustrado por *2001: Una odisea del espacio* y el mundo *software*, especulado por *Barbarella*. Esta última introducía el concepto *soft*, una manera suave, personalizada y no estandarizada; una concepción blanda de los elementos constructivos, en la que se mostraba lo "curvo, flexible, continuo, respirable y adaptable"¹⁸ como configuradores de un nuevo entorno sensible. La piel se entendía como un material amable que reconciliaba el artefacto con el ser humano y que, adicionalmente, otorgaba condiciones como el amortiguamiento de golpes, el aislamiento térmico, la absorción acústica, así como la respuesta selectiva a la reflexión lumínica. (Fig.6)

18 Reyner Banham, "Triumph of Software", 134.



Figura 6. Fotograma de *Barbarella* (Vadim, 1968).

Barbarella representaba la fascinación por la piel como elemento regulador y transpirador que permitía reaccionar y establecer un control ambiental según las interacciones del exterior, en contraste con el imperturbable muro moderno.¹⁹

19 Véase: Silvia Blanco Agüeira; Nuria Prieto González; Pablo Rodríguez Rodríguez; Alberto Pérez Rodríguez, "Arquitectura y sexo: La relación no reprimida de la modernidad", *Ábaco*, 95-96 (2018): 150-160.

La película tuvo una inmensa influencia en otras obras. También estrenada en 1968, *Te quiero, te quiero* (*Je t'aime, je t'aime*. Resnais) presentaba una escenografía similar, como si de una metáfora uterina se tratara, de geometrías no euclidianas, forrado con una piel continua que envolvían al protagonista y se amoldaba a él. El cine checo propuso, de nuevo en una película de ciencia ficción, un espacio absolutamente pelificado.

La película *Yo maté a Einstein, caballeros* escenificaba una topología variable que se había extendido sin solución de continuidad a todos los límites espaciales, muy alejada de la concepción tradicionalmente cartesiana. (Fig.7)



Figura 7. Fotograma de *Yo maté a Einstein, caballeros* (Oldrich Lipský, 1970).

Disolución. El espacio psicológico

La tercera etapa, caracterizada por la disolución de los soportes, expresa el agotamiento de los recursos anteriores para reproducir de un modo más explícito los ansiados espacios psicológicos del LSD,²⁰ la mezcalina y la psilocibina. Para ello, inicialmente se incorporaron nuevos materiales a la superficie que a través de los brillos y reflejos anulaban su opacidad. Aparecieron de ese modo una serie de pinturas fluorescentes, como la como la *Day-Glow*, elementos vidriados, sintéticos como el plástico o el nailon, metálicos como el papel de aluminio o el *mylar*, una lámina de poliéster reflectante que permitía el forrado completo de los paramentos. (Fig. 8)

20 La psicodelia se puso de moda a partir de un artículo publicado por Timothy Leary en *Playboy* (septiembre, 1966) sobre las ventajas sexuales de las drogas psicodélicas.



Figura 8. Fotograma de *Zeta One* (Michael Cort, 1969).

La puesta en crisis del sentido de estabilidad, ensayado tanto por la supergráfica y el op art como por la experiencia psicodélica, condujo a la búsqueda de recursos que ya no se podían plasmar a través de la simple intervención física.²¹ La percepción de los límites, cada vez más difusos, se alejaba cada vez más de la austeridad de la ley de Ripolin y se introducía paulatinamente en el universo etéreo de las sensaciones.

Timothy Leary, uno de los autores más influyentes de los estudios sobre el ácido lisérgico, recogió en su autobiografía la hipótesis formulada por el filósofo y psicólogo William James sobre el modo en que se forjan las propias realidades a partir de la "continuidad sin juntas del espacio".²²

21 Ignacio Grávalos Lacambra, "Nuevas interpretaciones del espacio a través de la supergráfica a mediados de los años 60. Espacios fílmicos vs. espacios arquitectónicos", *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*; vol. 27 45 (2022): 232-243.

22 Timothy Leary, *LSD Flashbacks. Una autobiografía* (Barcelona: Alpha Decay, 2004), 27.

Esta idea se convirtió en el principio subyacente de la cultura de las drogas en la década de 1960 y así se escenifica en las diversas producciones psicodélicas. Bajo esa perspectiva, se privilegiaba la concepción del espacio como onda o flujo, como un continuum. El sentido perspectivo acusó esta disolución, derivando hacia una condición líquida y evanescente, como sucede en *Plan diabólico* (*Seconds*. Frankenheimer, 1966), en el que la arquitectura, al igual que la memoria humana, se muestra en una dimensión maleable y dúctil.

La producción cinematográfica estuvo tremendamente influenciada por estas experiencias que permitían acceder a otros universos perceptivos. Los ensayos de Huxley, Roszak o Leary, tuvieron una traducción visual en las múltiples escenificaciones del viaje lisérgico recreadas por la filmografía de finales de los años sesenta. El catálogo de las nuevas percepciones caracterizó la formación de una visualidad específica en la gran pantalla a través de experimentos lumínicos y cromáticos. Buen ejemplo de ello son películas como la ya mencionada *El viaje, Privilegio* (*Privilege*. Watkins, 1967), *Diabolik* (Bava, 1968), *El terrón de azúcar* (*The Big Cube*. Green, 1969), *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*. Schlesinger, 1969), *Zeta One* (Cort, 1969), *The Curious Female* (Rapp, 1970), *La amenaza de Andrómeda* (*The Andromeda Strain*. Wise, 1971) o *Godspell* (Green, 1973). (Fig.9)



Figura 9. Fotograma de *Diabolik* (Mario Bava, 1968).

La filmografía de la contracultura incorporó gran parte del repertorio alucinógeno: disolución de las formas, geometrías ameboides, composiciones fractales, patrones caleidoscópicos, espirales ópticas, deslumbramientos cromáticos, unificación cuerpo-entorno, etc. Todos ellos relataban la experiencia de espacios imposibles en la percepción cotidiana, muy limitada, tal y como afirmaba Huxley, por un funcionalismo vital, una válvula reductora que imponía el cerebro e impedía disipar la energía hacia otros mundos. (Fig.10)

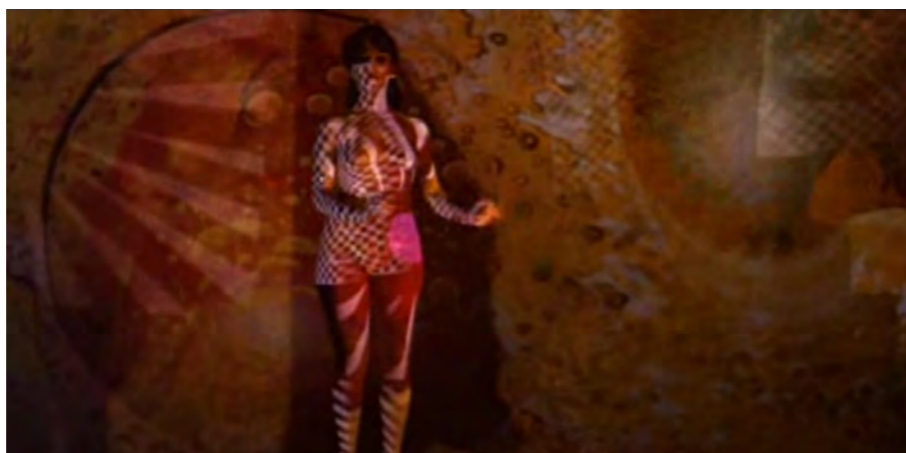


Figura 10. Fotograma de *El terrón de azúcar* (Tito Davison, 1969).

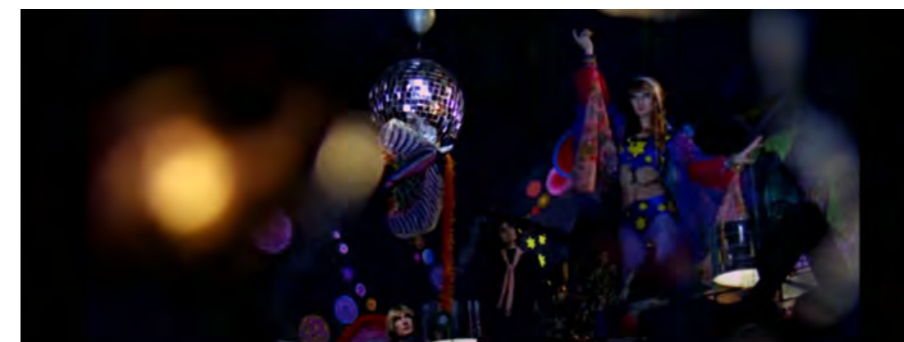
El intento de reproducir otros mundos adquirirá una mayor consistencia con el desarrollo de los medios electrónicos emergentes capaces recrear los viajes lisérgicos. Estas prácticas no solo se ensayaron en la cinematografía, sino que se infiltraron en la realidad, experimentándose principalmente en los locales de ocio multimedia, en los que los conciertos de música electrónica se combinaban con espectáculos de luces y sonidos, transformando el espacio en un nuevo entorno mediante una sobrecarga sensorial. La tecnología de raíz electrónica se mostraba así como el elemento identitario con mayor capacidad de transformación espacial de todos los ensayados en ese período.

Así sucede en *Pasaporte a la locura, Diabolik, El viaje, El terrón de azúcar o Gas-s-s-s* (Corman, 1970), en la que la sala multimedia se presenta como un universo alucinógeno desmaterializado, conformado por paisajes oníricos, programados con luces estroboscópicas y dinámicas de colores cromosaturados que se van reflejando tanto en las paredes metálicas de la sala como en los cuerpos en movimiento de los jóvenes. Muchos de los paramentos están forrados con materiales reflectantes, produciendo innumerables espacios ficticios, efímeros e inaccesibles. La inmaterialidad de los muros y la desaparición de los límites será uno de los temas con los que se ensayará continuamente en este tipo de locales, llevando al límite la condición matérica a través de su descomposición. La incursión de la psicodelia en el ámbito electrónico cerraba un ciclo misticismo-tecnología, en una especie de tribalismo electrónico tendente a ampliar las relaciones del espectador con el espacio.²³

La narrativa fílmica construyó un imaginario de la espacialidad contracultural, compartiendo una voluntad experimental en la disciplina arquitectónica. A finales de la década de los sesenta se aprecia un esfuerzo por ampliar los límites disciplinares incorporando las herramientas lisérgicas para introducir nuevas posibilidades espaciales. Hans Hollein, en ese sentido, cuestionó la vigencia de las definiciones y los recursos tradicionales de la arquitectura. En su célebre artículo "Todo es arquitectura", publicado en 1968, denunciaba la limitación de la praxis arquitectónica, que no permitía "la expansión física y psíquica" de hombre, haciendo una mención explícita al:

*Uso de fármacos y sustancias químicas para controlar la temperatura y las funciones corporales y para crear entornos artificiales (...).*²⁴

La psicodelia llevó la percepción del espacio a la máxima abstracción. Emergieron así paisajes que tenían que ver más con estados psicológicos y con estados de conciencia que con cuestiones físicas o tectónicas. (Fig.11)



23 Véase: Manuel Collado Arpia, "De la Psicodelia a las Cortinas del Siglo XXI", Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2013.

24 Hans Hollein, "Todo es arquitectura", *Oeste. Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura*, 17 (2004): 1 (orig. 1968).

Figura 11. Fotograma de *El muro mágico* (Joe Massot, 1968).

Conclusiones

El proceso de transformación que se produjo en la superficialidad del muro expresaba una dinámica cultural más profunda. La producción cinematográfica explicitará una dualidad aparentemente irreconciliable entre una democratización artística y un todavía presente elitismo estético. La irrupción del kitsch y del camp recodificaba un lenguaje artístico que se mostraba cada vez más permeable a puntos de vista marginales. A través de ellos, se ofrecía una respuesta sensorial a la excesiva racionalización de la sociedad tecnocrática. Lo que se estaba produciendo durante estos años, a la sombra de la discusión sobre la alta y la baja cultura, era en realidad una apertura del repertorio artístico, antes reservado a las clases privilegiadas y que eran fruto de una larga tradición, de una educación selectiva y de unos cánones establecidos que funcionaban a modo de patrones de calidad.²⁵ Este proceso, acelerado por las incipientes inquietudes de la generación sesentayochesca, reconfigurarán los cánones clásicos de la belleza.

La fascinación por la superficialidad constituirá el inicio de una sensualización de la arquitectura. El muro se convirtió en el elemento protagonista de la nueva espacialidad, transformándose a lo largo de los años sesenta y setenta para ofrecer diversas percepciones espaciales que transitaban desde la explicitación de su materialidad hasta su abstracción y disolución total. En un estudio detallado de la filmografía realizada en ese período, se puede colegir una serie de procesos de “textilización —biomorfización— disolución”, que concluye con la descomposición perceptiva del muro. Si en un principio el exceso y la materialidad pretendieron alejarse voluntariamente de la abstracción del muro moderno como elemento representativo de un planteamiento científico, el muro de la contracultura va a sufrir una transformación hacia su disolución, facilitando una comprensión psicológica o mística del espacio.

Todo ello dará lugar al mismo tiempo a cierta sexualización de la arquitectura que será interpretada desde diferentes ámbitos bajo la perspectiva de una feminización.²⁶ Siempre bajo la metáfora de la moda, aquellos atributos como el rigor y la austeridad industrial, que tanto Loos como Le Corbusier asociaban a la figura heroica del hombre moderno,²⁷ mostrarán una deriva hacia unas prácticas ornamentales antes denostadas, muy vinculadas al imaginario femenino que caracterizará, en gran medida, la arquitectura que estaba por venir. La filmografía lo escenificará a través de una serie de protagonistas femeninas que encarnarán las diversas transformaciones emergentes, tanto desde la ciencia ficción bajo la sombra de Barbarella, como desde producciones inspiradas en el nuevo panorama universitario y juvenil.

Tanto desde la contracultura como desde posiciones pop, cada uno con su propia visualidad, el muro adquirió un carácter sustancialmente diverso al de la modernidad, acusando las contradicciones inherentes de dos visiones del mundo antitéticas.

El fin del movimiento moderno daba paso a una condición más inclusiva y flexible mostrando una transformación en los atributos arquitectónicos que no hacían otra cosa que escenificar una revolución estructural y profunda de la sociedad.

25 Jordi Busquets, *Lo sublime y lo vulgar. La “cultura de masas” o la pervivencia de un mito* (Barcelona: UOC, 2008).

26 “Esta arquitectura femenina de las curvas, de las espirales, de la cáscara, de la continuidad que marca actualmente la reacción contra el ángulo recto y la caja (...)”. Ragon, *Las ciudades del futuro*, 87.

27 Beatriz Colomina, *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas* (Murcia: COAMU/Cendeac/Obs, 2010), 44.



Figura 12. Fotograma de 2001: Una odisea del espacio (Kubrick, 1968)

Bibliografía

- Ábalos, Iñaki. *La buena vida*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- Banham, Reyner. "Triumph of Software", en *Design by Choice* (London: Academy Editions, 1981), 133-136.
- Bartual, Roberto. *Jack Kirby: Una aventura psicodélica*. Alcalá de Henares: La marmotilla, 2016.
- Blanco Agüeira, Silvia; Prieto González, Nuria; Rodríguez Rodríguez, Pablo; Pérez Rodríguez, Alberto. "Arquitectura y sexo: La relación no reprimida de la modernidad", *Ábaco*, 95-96 (2018): 150-160.
- Busquets, Jordi. *Lo sublime y lo vulgar. La "cultura de masas" o la pervivencia de un mito*. Barcelona: UOC, 2008.
- Collado Arpia, Manuel. "De la Psicodelia a las Cortinas del Siglo XXI". Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2013.
<https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.22606>.
- Colomina, Beatriz. *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: COAMU/Cendeac/Obs, 2010.
- Cramer, Ned. "It Was Never White, Anyway". *Architecture*, vol. 82, 2 (1999).
- De Marco, Paolo. "Arquitectura blanca. Mito, Poética, Ciencia. El color blanco en la arquitectura contemporánea". Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Universidad degli Studi di Palermo, 2020.
- Gordon, Alastair. "LSD Design: Architects Turn On", *Volume*, 24 (2010).
- Greenberg, Clement. "Vanguardia y kitsch", en *Arte y cultura: ensayos críticos*, 15-5. Barcelona: Paidós, 2002.
- Hans Hollein. "Todo es arquitectura". *Oeste. Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura*, 17 (2004): 1-19.
- Huxley, Aldous. *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*. Barcelona: Edhasa, 2012 (1956).
- Leary, Timothy. *LSD Flashbacks. Una autobiografía*. Barcelona: Alpha Decay, 2004 (1983).
- Loos, Adolf. *Ornamento y delito*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980 (1913).
- Parga, Marcos. "Experimentación radical italiana en torno al night-club. Warhol-McLuhan-Price y la arquitectura eléctrica de los años 60". *Rita, Revista indexada de textos académicos* 3 (2015): 112-119.
- Ragon, Michel. *Las ciudades del futuro*. Barcelona: Plaza&Janes, 1970 (1966).
- Roszak, Theodore. *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós, 1976 (1968).
- Serra Lluch, Juan. "El mito del colore bianco nel Movimento Moderno". *Disegnare Idee Immagine*, vol. 21, 41 (2010): 66-77.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996 (1966).
- Wigley, Mark. "La nueva pintura del emperador". *RA, Revista de Arquitectura*, 13, (2011): 7-24.
- Zammerini, Massimo. *Il mito del bianco in architettura*. Macerata: Quodlibet, 2014.

*Si puede ser escrito o pensado,
puede ser filmado.*

Stanley Kubrick