



A BIUTIFUL. La Sagrada Familia en el hospital

Barcelona sale a escena

El uso de la ciudad como espacio fílmico

Maria Alejandra Villanova

Recibido 2018.06.14 :: Aceptado 2018.06.20
DOI: 10.5821/palimpsesto.18.5684

Cada ciudad es el recuerdo que tenemos de ella. Dice Wim Wenders (1994) en su película *Historias de Lisboa*, que “el mundo es una ilusión, lo único verdadero es la memoria, pero la memoria es una invención. En el cine la cámara puede capturar un momento, pero ese momento ya ha pasado. En el fondo lo que el cine hace es dibujar la sombra de ese momento”.

¿Cuántos recuerdos hay de Barcelona? ¿Cuántas ciudades caben dentro de ella? Según el informe de la actividad fílmica de la ciudad de Barcelona del 2016, se rodaron un total de 3127 producciones. ¿Cómo se construyen desde el cine las infinitas imágenes de la ciudad? ¿Qué se elige mostrar, y qué se oculta? ¿Cuáles son los mecanismos de transformación o de recorte? ¿Cómo son los límites de esos espacios fílmicos, cuáles las escenografías y las escalas de aparición de la ciudad en el rodaje?

Las películas que utilizan las ciudades como escenografía, sus calles, sus casas y su gente, montan una ciudad a partir de fragmentos. ¿Cómo se conectan en el espacio y en el tiempo esas imágenes-movimientos y cuáles son las ciudades que dan como resultado?

El guión describe las escenas y ese relato lleva el germen de esa nueva “ciudad” ficcionada, que con los años pasará a formar parte del imaginario colectivo. Pensemos al revés, ¿cómo serían las escenografías de las películas si en realidad tuviéramos que recrear la ciudad? Cuando se trabaja con escenarios “reales” es la ciudad que el director recorta para su película la que caracteriza o define a los personajes. Este recorte implica no solo trabajar con la “fachada” de la ciudad, sino que también se está trabajando con todas las capas latentes (recuerdos, anécdotas, historias, etc.) que ese fragmento de ciudad evoca en la memoria personal y colectiva de quienes observan. Esto es lo fantástico de la ficción.

Para desarrollar estas hipótesis se han seleccionado cuatro ficciones donde se retratan Barcelonas bajo diferentes caracterizaciones (personajes), todas ellas verosímiles, que van de la mano de guiones que han hallado sus historias en dichos escenarios. Se relatan como ciudad cosmopolita, íntima, barrial, anónima, popular, veloz, dispersa, estática, iconográfica, y/o fragmentada, que se vuelve un personaje influyente que condiciona a los protagonistas. Las tramas de las películas se volverán un trazado más en las cartografías palimpsésticas que describen Barcelona. Los filmes con los que se trabajará son: *Todo sobre mi madre* (1999), dirigida por Pedro Almodóvar, *En la ciudad y Una pistola en cada mano* (2003-2012) dirigidas por Cesc Gay y *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu.

Se indagará por un lado la manera en que el cine, a través de sus recursos, puede mostrar y construir espacialmente la relación simbiótica que existe entre la calle y el interior de las estancias (primera crujía) como un binomio inseparable e indispensable al momento de relatar una ciudad, y por el otro, cómo los recursos con los que se representan los mismos elementos urbanos, es decir, la misma ciudad, sirven para realizar infinitos registros, ficciones y, por lo tanto, percepciones de Barcelona. “(...)

De este modo, la ciudad forma parte de diversas historias que como en la vida real construyen, junto a lo edificado, la imagen de la ciudad.

Barcelona enmarcada. Rodar en la primera crujía

¿Por qué enmarcar? Dice Juhani Pallasmaa (2013, p.166) que “un mundo visto a través de una ventana es un mundo amansado, domesticado (...) mirar a través de una ventana, y conectar así el mundo interior con el exterior, transforma la imagen en una auténtica experiencia arquitectónica”.

Al enmarcar se escoge un fragmento de la realidad, se selecciona y se recorta. Un marco dentro de la arquitectura, como puede ser el vano de una puerta, de una ventana o de una vitrina, coloca un “delante” de la imagen que enmarca; se puede hablar de lo que está fuera o dentro del vano, por lo tanto, delante o detrás del plano que selecciona. Esto implica -en nuestra reconstrucción mental- la existencia de un espacio, de una distancia entre planos. Pero es interesante detenerse y reflexionar hasta qué punto la imagen que está “dentro” del marco forma parte también del plano que la encuadra, como complemento del vacío.

La Sagrada Familia en el hospital

La ciudad que ocupa todo el encuadre en la primera toma de la secuencia de *Biutiful* (1:00:36”) es una ciudad con nombre y apellido. La aparición en un segundo plano de la Sagrada Familia, y en un tercero -un tanto desenfocado- de la Torre Agbar, hacen automática su identificación: se está en Barcelona. Sin embargo, el director coloca en primer plano el tejido urbano que, gracias al recurso del uso del color y a su altura casi uniforme, conforman un conjunto de piezas que se leen como una masa variopinta. La aparición de estas dos torres en contraste con el cielo sitúa el punto de vista de la cámara y nos introduce en el próximo plano de la

secuencia. La cámara comienza a rotar en una toma panorámica horizontal y recién en el segundo siete de la secuencia aparece el marco de la ventana en un primerísimo plano, desenfocado; lentamente se lo enfoca para dejar a la ciudad fuera de foco, como una mancha gris detrás del cristal. Es aquí cuando el espectador comprende que la escena está rodada desde un interior.

Como un juego de complementarios, el reflejo del protagonista aparece fragmentado en los cerámicos que revisten el muro interior de la sala. Al colocar su reflejo en esta escena, lo coloca fuera antes que dentro. Lo único nítido es la ventana, que ya no muestra lo que enmarca sino que ha quedado como elemento de nexo entre los planos anteriores y los siguientes. El reflejo de Uxbal permanece hasta el último plano, en donde se lo ve con la mirada fija en la ciudad (que ha quedado como espacio en off, pero que nuestra memoria es capaz de recomponer y ligar). El espacio fílmico se ha constituido en una estructura circular, siendo el primer plano y el último (la mirada de Uxbal) los que cierran el círculo.

Jean Mitry apuntaba a una de las funciones de la complementariedad “campo-contracampo”: cuando coincide con la otra complementariedad, la de “observante-observado”. Primero se nos muestra a alguien que observa, y luego lo que ve. Pero ni siquiera se puede decir que la primera imagen sea objetiva y la segunda subjetiva, porque lo visto en la primera imagen es ya subjetivo, observante. Y en la segunda, lo observado puede ser presentado para sí, no menos que para el personaje (Deleuze, 1984, p.110).

Y aquí cabe hacer la pregunta ¿es la dispersa mirada de Uxbal la que vincula los planos, o lo es la potente presencia de la ciudad que lo observa?

En esta escena se da un campo-contracampo entre dos personajes: Barcelona y Uxbal, y en el medio, como elemento de inflexión entre ambos espacio continuos, la ventana, en tanto que vano, que permite la continuidad interior-exterior. Los personajes no intervienen con sus movimientos en la determinación de la continuidad del espacio escénico, pero son sus acciones (mirar en este caso) sumadas al movimiento de la cámara las que los construyen. La dirección del movimiento de la cámara no es decisiva; sí lo son los personajes que sitúa en los extremos de la trayectoria, los que quedan unidos por un vínculo visual. (...) En esta secuencia la ciudad es capaz de explicar con una imagen el estado de ánimo de Uxbal y de introducir al espectador en el dramatismo de las escenas siguientes que, sin embargo, suceden en un interior.

Barcelona peatonal

El ámbito del viandante es la calle, sus veredas y los muros que construyen sus límites. Estos muros que arman el límite de la “vivienda del flâneur” son de lo que los directores de cine se valen para armar sus escenografías y dar ruedo a la ficción. Los espacios interiores en planta baja que limitan con la calle están directamente relacionados y forman parte de las siguientes secuencias a analizar. Los personajes entran y salen en una continuidad espacial que implica el movimiento del cuerpo.

La ocupación del espacio no implica que el espacio sea un contenedor vacío (...). Es el cuerpo el que hace el espacio que ocupa, es la acción corporal, su energía corporal, la que desprende su propia territorialidad efímera (...). La ocupación del espacio es, entonces, despliegue del cuerpo en movimiento (Delgado, 2002. p. 128).

Barcelona, un día de lluvia

La secuencia a analizar es la que abre la película *Una pistola en cada mano*. Su primera escena muestra el ingreso de un edificio en calle Pasaje de la Paz Nº10, de adentro hacia afuera. Una mañana de lluvia.

En foco, a la izquierda del encuadre, los buzones de los apartamentos indican que es el ingreso a un edificio colectivo. El espacio de la calle se continúa en el interior de un patio a partir de la aparición de un personaje E que con su movimiento vincula ambos espacios. La cámara se mantiene fija, con la fachada vecina de fondo, luego, una toma en ángulo picado muestra un patio interior en donde el vínculo con la calle se percibe como un rastro -ya ha quedado fuera de plano-: una mancha de agua ha registrado en el suelo el acto de “entrar y salir” de los habitantes del edificio (y de la calle). E espera el ascensor, elemento de conexión que aporta otro dato para la reconstrucción mental del espacio-edificio: hay un sitio donde subir. Es interesante observar cómo el espacio total se va recomponiendo a partir de los desplazamientos de los personajes. A medida que ellos se mueven la cámara va mostrando distintos “decorados” que en suma, reconstruyen la totalidad con sus bordes. (...)

“El edificio ya no se considera como un bloque, una unidad plástica en sí misma, sino como la pared de la calle; el espacio que interesa determinar ya no es el exterior, sino el interior urbano” (Vila, 1997, p.262-263). Siguiendo con este pensamiento, se considera

el patio de acceso-distribuidor como una extensión de la calle, y los muros que lo delimitan, fachadas interiores. Avanzando en la secuencia, en la escena 0:08:06, ambos personajes se sientan en la escalera, agregando con esta toma frontal de plano entero un espacio subsidiario, a modo de apéndice del sector de ingreso. Luego, se encuadra otra vez el vano del portal y el muro de la fachada vecina. Es una toma casi plana, el personaje J saluda a E que aún permanece dentro; la próxima toma es la que sitúa a la secuencia en la ciudad: construida utilizando recursos de la escenografía teatral, nos muestra la calle por la cual entran y salen los personajes. La cámara está fija, en el centro del cuadro y en eje con el arco del Pasaje de la Paz.

Teniendo en cuenta que el fotograma como elemento individual no tiene movimiento, se podría decir que es una representación espacial en perspectiva central, a un solo punto de fuga (ubicado en el vacío del pasaje). Pero como dice Deleuze (1984, p.125) “el fotograma es inseparable de la serie que lo hace vibrar, en relación con el movimiento resultante” (1984), por lo tanto, estas construcciones espaciales toman sentido al interpretarse incorporadas en la secuencia, sin por ello dejar pasar por alto que la escena del Pasaje hace un guiño de referencia a la construcción espacial lograda en el Teatro Olímpico de Andrea Palladio a través de los decorados fijos, o tal vez a alguna escena cómica de los grabados de Sebastián Serlio, donde el túnel central representa una ciudad “ideal” en falsa perspectiva creando una ilusión de profundidad mayor. Siempre y cuando la cámara tenga el lugar del príncipe.

La ciudad como collage

Los relatos fílmicos se desarrollan en un territorio determinado, por lo que, esas ciudades imaginarias se pueden construir a partir del dibujo de mapas. Mapas, que como estructuras narrativas, develan ciudades-archipiélagos: los ámbitos donde se da la acción aparecen encendidos como islas y las demás partes, apagadas como un mar, que separa y une a la vez. Precizando la aparición de líneas de vínculo, que como rutas de navegación, conectan dichas islas. Estas líneas construyen un itinerario que se desarrollará a lo largo del filme.

La ciudad lúdica y espontánea que proponían los situacionistas es aquí guionada por cada director, y son los relatos los que dictan las reglas de juego. La ciudad es descubierta como un soporte narrativo en sí mismo.

El juego planteado es el siguiente: unir con líneas las locaciones de los filmes como si de navegar se tratase, salir a la deriva hasta llegar a un trozo de tierra. Cada

“isla urbana” tendrá un número que designa su orden de aparición. Una vez allí, tirar el ancla y detenerse lo que el guión indique. Volver a zarpar. Detenerse. Y así sucesivamente hasta que se agote el tiempo de la ficción. La deriva es un dispositivo que no se opone al devenir, sino que deja que suceda y que se despliegue, acompañándolo hacia sus propios fines: atravesar el mar, un territorio fluido y en constante movimiento -y por tanto un territorio del “aquí y ahora”, como suelen ser todos los fenómenos urbanos-, obteniendo potencia y acompañando la energía del viento, de esta fuerza inmaterial pura que cuando se detiene deja de existir (Careri, 2016, p.34).

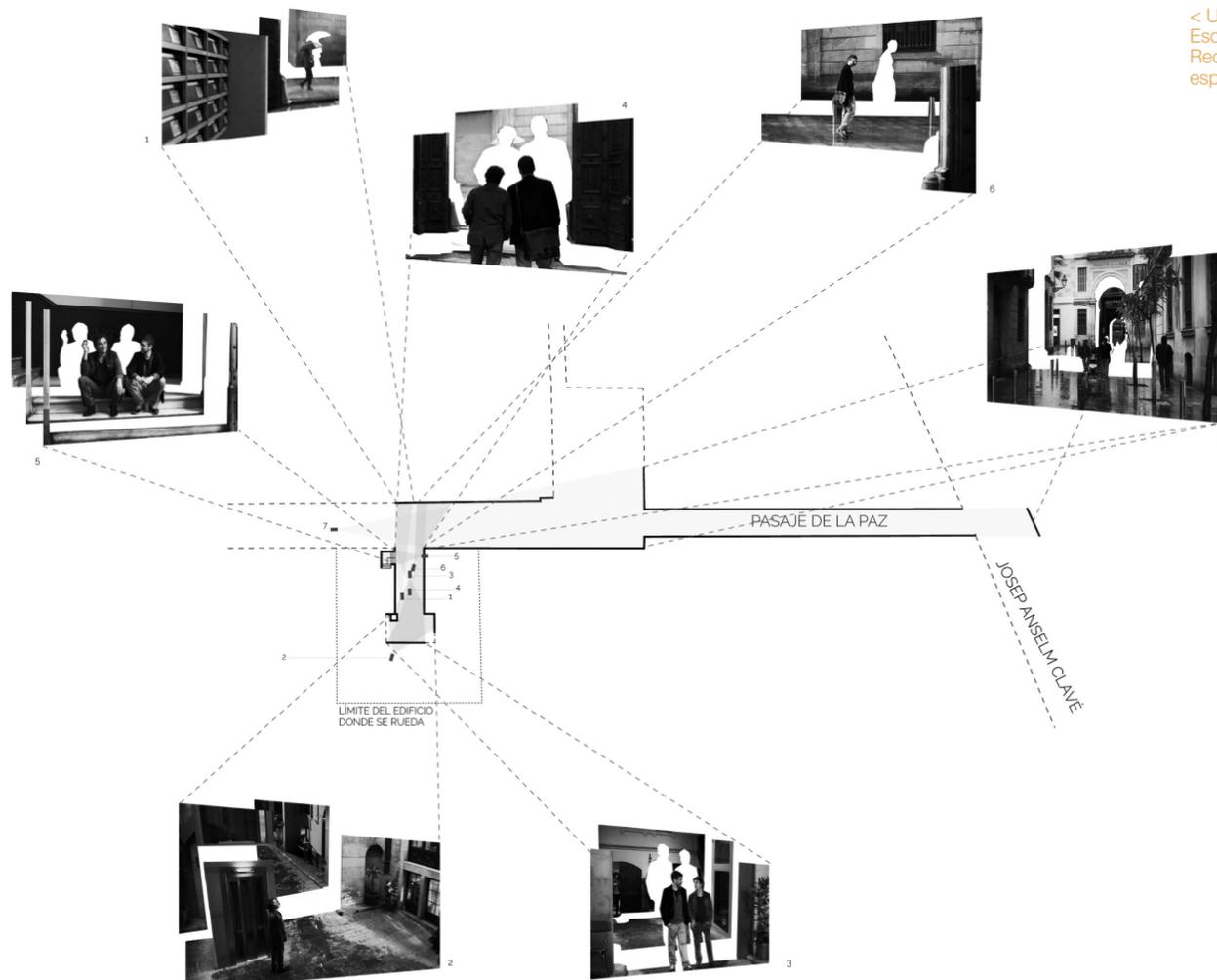
Una vez terminado el cabotaje entre las islas de los cuatro archipiélagos que Barcelona-ficción nos brinda, se habrán atravesado territorios alterados por la visión y los recortes de quienes han elegido a esta ciudad como escenario para dar vida a sus narraciones.

Cuatro Barcelonas, una ciudad

Se dice que “Hitchcock muestra el alma de las ciudades, ese aliento espiritual que toda verdadera ciudad posee, esa oscura fuerza capaz de marcar los diseños de sus habitantes” (García Roig y Martí Arís 2008, p.68). Se podría agregar que cada “alma” urbana tiene varias facetas y recovecos, tantas como personas dispuestas a recrearlas.

Es importante no perder de vista que los cuatro espacios escénicos relatados en estas ficciones conviven y conforman el soporte de lo urbano en la Barcelona real, están allí, superpuestos, desordenados, sin guión. A ellos se les agregarán estos espacios narrados, que se han hecho visibles en la ciudad ficcionada.

De lo que no se duda en ninguno de los mapas, es que Barcelona es una ciudad con montaña y mar; la mayor densidad de locaciones se encuentra en el eje que, como una columna vertebral, vincula el mar a la altura de la Barceloneta con la montaña a la altura del parque del Tibidabo. Ese trazo de siete u ocho manzanas del ensanche se va ensanchando al acercarse al mar y colorea casi en su totalidad el casco antiguo. De allí van saliendo apéndices tales como Montjuïc, o la misma Barceloneta hasta el Hospital del Mar. En el medio de la columna y dibujando una cruz, la avenida Diagonal agrega dos extremidades: el Parque Turó y el cementerio de Sants (más alejado), y la zona de Glorias en el 22@. Como últimos trazados se destacan Hospitalet de Llobregat y cruzando el Besós, Santa Coloma de Gramenet y Sant Adrià del Besós.



< UNA PISTOLA EN CADA MANO.
Escena Pasaje de la Paz.
Reconstrucción del sentido del espacio a través de la secuencia

Moderno mundano

Raúl Castellanos Gómez

Recibido 2018.05.21 :: Aceptado 2018.05.28
DOI: 10.5821/palimpsesto.18.5522

En el mapa de *Biutiful*, el territorio y su topografía son fundamentales, así como el sitio que ocupa cada fragmento de ciudad y sus distancias. Hay un énfasis puesto en demostrar la lejanía. Desde las tomas interiores donde la ciudad por la ventana se muestra lejana y desenfocada, hasta las exteriores que enfatizan las fugas y la velocidad, Barcelona parece ser una ciudad fugaz. Las escenas de corridas, de autopista, de metro, de bus, de tren, y las largas caminatas, implican una duración de trayecto, una velocidad y una distancia. La ciudad representada es de escala metropolitana.

Esta ciudad difiere de la construida por Almodóvar que la muestra accesible, de locaciones cercanas entre sí, fácil de recorrer a pie, como si se tratase de un gran barrio. Un barrio colorido, con sus interiores y sus fachadas adornadas con esgrafiados y trencadís.

Por su parte Cesc Gay se da el gusto de hacer dos versiones de la misma ciudad. Dos Barcelonas corales y anónimas. La primera tiene tantos islotes cercanos que entre ellos se interrelacionan entre idas y vueltas. A lo largo de un día cada personaje vincula varios islotes con su itinerario. Pero en la versión del 2012, el mecanismo se minimiza y las voces del coro urbano hacen "duetos", dejando para el cierre el canto colectivo. Estas dos maneras de componer el guión trazan dos mapas distintos. En nueve años, la ciudad de Gay se aglutinó en puntos focales donde la historia del personaje comienza y termina, como una partícula urbana. Tal vez esta ciudad-individuo encapsulada en sus localizaciones sea la más contemporánea de las versiones.

El espacio se construye más allá de sus limitaciones físicas, pues se habita también en espacios imaginarios y virtuales, y el sentido que se le da como soporte físico estará influenciado por dichas construcciones mentales que se proyectan sobre él, transformándolo en tanto sea ocupado. Y es allí realmente donde y cuando se habita. Muchas Barcelonas más caben dentro de esta ciudad que no termina ni en el mar ni en las montañas, tampoco en el río Besós o en el Llobregat, sino que se expande y multiplica dentro de los cuerpos atentos a dotar de sentido el espacio construido, y a hacer con él una nueva ficción de la ciudad.

¹ Walter Benjamin describía el *flâneur* como la figura esencial del moderno espectador urbano, un detective aficionado y un investigador de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

ALMODÓVAR, P. *Todo sobre mi madre*. Guión Original. Madrid: El deseo ediciones.

BENJAMIN, W. (1972). El París del segundo imperio en Baudelaire. En *Poesía y capitalismo*. Iluminaciones II. Madrid: Taurus.

BURCH, N. (2008). *La Praxis del cine*. Madrid: Fndamentos.

CARERI, F. (2014) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. (2016). *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili.

DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

DELGADO, M. (2002). *Disoluciones urbanas*. Medellín: Universidad de Antioquia

GARCÍA ROIG, Manuel y MARTÍ ARÍS, Carlos. (2008). Capítulo 2. En *La Arquitectura del cine, Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu* (pág. 51). Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

GAY, C. (2005). *En la ciudad*. Guión cinematográfico. En T. ARAGAY. Madrid: Colección Espiral.

PALLASMAA, J. (2013). *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

WENDERS, W. (2005). La verdad de las imágenes. En *El acto de ver*. Barcelona: Paidós.

VILA, S. (1997). En *La escenografía. Cine y arquitectura* (pág. 148). Madrid: Cátedra.

ABSTRACT

Las películas que utilizan las ciudades como escenografía, sus calles, sus casas y su gente, montan una ciudad a partir de fragmentos. ¿Cómo se conectan en el espacio y en el tiempo esas imágenes-movimientos y cuáles son las ciudades que dan como resultado?

Para investigar sobre ello se han seleccionado cuatro ficciones donde se retratan Barcelonas bajo diferentes caracterizaciones (personajes), todas ellas verosímiles, que van de la mano de guiones que han hallado sus historias en dichos escenarios.

PALABRAS CLAVE: Barcelona, cine, escenografía, cartografía.

MARIA ALEJANDRA VILLANOVA es arquitecta y responsable de trabajos prácticos en la asignatura Expresión Gráfica de la FAPyD Universidad Nacional de Rosario.

Este texto es una extracto de su tesina, leída en el máster MArch de la ETSAB línea PPP y dirigida por Pere Fuertes.

La historiografía de la arquitectura moderna ha construido el mito de una modernidad heroica, anunciada en la Europa de los años de entreguerras, encarnada en la generación de los *maestros* —que sucederían a los *pioneros*—, y consagrada prioritariamente al programa de la vivienda social. Pero es sabido que, tras la Segunda Guerra Mundial, tal idea de modernidad quedaría atemperada —los efectos de la contienda contribuirían sin duda a mitigar su mesianismo y su promesa de redención—, al tiempo que, quizá por ello, sus manifestaciones se generalizaban y alcanzaban una difusión, ahora sí, *internacional*, varias décadas después de ser proclamado el nuevo *estilo*.

Tras un periodo de aislamiento y autarquía, España accede entonces, paulatinamente, a una modernidad arquitectónica que en lo sucesivo dejará su huella en las nuevas poblaciones y barriadas destinadas a las clases populares, así como en las dotaciones para un incipiente estado del bienestar, e incluso en los edificios públicos más representativos —algunos, de hecho, representarían al país más allá de sus fronteras—. La historia aquí reseñada se enmarca en este contexto de apertura. En palabras de su autora, Carla Sentieri, *Jaime Roig. Historia de una calle* lo es en un triple sentido: en tanto que construcción del pasado; como narración de un suceso; y como registro sistemático de datos. Es ésta una historia de vanguardias y provincias.

El texto nos sitúa a finales de los años cincuenta en una de las zonas de expansión de la ciudad de Valencia compuesta por un tejido residencial burgués, lugar de alojamiento para una clase acomodada de profesionales liberales que abandonan progresivamente el ensanche de la ciudad. Así, uno de los objetivos de la investigación consiste en arrojar luz sobre la evolución desde la vivienda burguesa entre medianeras, característica del ensanche, hacia la edificación abierta que el planeamiento de principios de los cincuenta preveía en el área comprendida entre el Paseo Valencia al Mar y el Camino de Tránsitos. (No en vano sus pares serán el barrio barcelonés de La Bonanova o el romano de Monti Parioli, donde dominaría el tipo residencial de la *palazzina*).

Jaime Roig es pues la ocasión para una empresa constructiva en la que intervendrán los principales actores de la arquitectura valenciana del momento: Julio Trullenque Sanjuán y Pablo Navarro Alvargonzález; Vicente Valls Abad y Joaquín García Sanz; Cayetano Borso González y Rafael Contel Comenge; Luis Marés Feliu; o el equipo GO.DB. (Fernando Martínez García-Ordóñez y Juan María Dexeus Beatty). Viajes y publicaciones periódicas completarán la formación de estos arquitectos en materia de vivienda burguesa —sus dispositivos espaciales y sus ambigüedades distributivas—, tal y como pusiera de manifiesto la investigación doctoral de la autora ("Historia y Proyecto de una calle: Jaime Roig, Valencia. De la casa urbana a la vivienda de la ciudad abierta", Universitat Politècnica de València, 2013). Significativa es asimismo la participación del arquitecto madrileño Luis Gutiérrez Soto, cuya trayectoria en el tema de la vivienda burguesa contribuiría a la definición del tipo, caracterizado por la ubicación estratégica de las comunicaciones, la consabida tripartición interior (zona de recepción, zona de familia y zona de servicio), y el protagonismo concedido a la gran terraza ajardinada.

En vano buscaríamos en Jaime Roig un modelo, siendo como es su principal interés la desviación del ideal cuando éste ha de medirse con unas circunstancias concretas, con una realidad urbana. Sentieri se detiene en los casos híbridos, impuros —quizá más comprensibles hoy desde una visión desapasionada de la modernidad—: torres que

confunden su raíz tipológica y carecen de una estructura general; bloques que comprometen su esbeltez en la conquista de una profundidad que emana del vasto programa doméstico y de la difícil geometría de las parcelas. Dentro de éstas, la orientación de los edificios titubea entre los criterios heliotérmicos y la alineación de las calles, según un planeamiento que se negocia *ad hoc* y que da lugar a un conjunto azaroso y, no obstante, consistente desde el punto de vista perceptivo y vivencial.

La calle es para Sentieri no sólo un instrumento de planificación sino el lugar de la experiencia. Los espacios libres entre las edificaciones —que hemos aprendido a mirar como la otra *forma* de la ciudad— se extienden en los generosos zaguanes de las plantas bajas, configurados (incluso amueblados) como si de auténticas viviendas se tratase. Una intimidad traicionada por el paso del tiempo, pues, qué duda cabe de que la sociedad y sus reglas de uso y costumbre han evolucionado de tal manera que, en efecto, uno no puede por menos de sentir hoy cierto pudor ante estas escenas domésticas descontextualizadas. Allí comparece en ocasiones y, por añadidura, el arte en forma de murales y bajorrelieves que, junto al buen hacer de los oficios, configuran una suerte de obra total —uno más de los ideales de aquella primera modernidad, aquí aludidos—.

Tratándose de una exposición ordenada de obras (y sus autores), sometidas a unos mismos criterios de análisis y presentadas mediante una información gráfica exhaustiva y contrastable, el libro de Carla Sentieri adquiere finalmente la forma de un catálogo —la *exposición* es permanente y puede visitarse a lo largo de la calle Jaime Roig de la ciudad de Valencia—. Pero, ¿acaso deba ser considerado, por encima de todo, un *proyecto*? Éste permanecería latente tras la lectura del espacio urbano y el análisis de las edificaciones, y, en especial, tras el cuidadoso estudio de sus plantas bajas que diera origen a la investigación —para el arquitecto, la ocasión de volver a proyectar—. Cómo fuera o cómo haya llegado a ser este fragmento de ciudad no serían entonces sino el prólogo de un texto que se omite: cómo podría haber sido.

Valencia: vivienda y ciudad abierta. Jaime Roig. Historia de una calle
Carla Sentieri Omarremertería
Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2017

ABSTRACT

Con motivo de la publicación del libro de Carla Sentieri, *Valencia: vivienda y ciudad abierta. Jaime Roig. Historia de una calle*, este artículo contextualiza sus aportaciones en el marco de la arquitectura española de los años sesenta, y, en especial, de la vivienda burguesa en la ciudad de Valencia. Su evolución desde la construcción entre medianeras característica del ensanche hacia la edificación abierta en los nuevos barrios, los modelos impuros derivados de la torre o el bloque modernos, las ambigüedades distributivas de las viviendas y su tripartición interior, la apertura y la domesticidad de las plantas bajas, son algunos de los temas tratados en el libro que aquí se presentan sintéticamente.

PALABRAS CLAVE: Calle Jaime Roig, Valencia, arquitectura moderna, vivienda burguesa, edificación abierta, cota cero.

RAÚL CASTELLANOS GÓMEZ es Doctor arquitecto por la UPV, donde es profesor del departamento de Proyectos Arquitectónicos.