

27

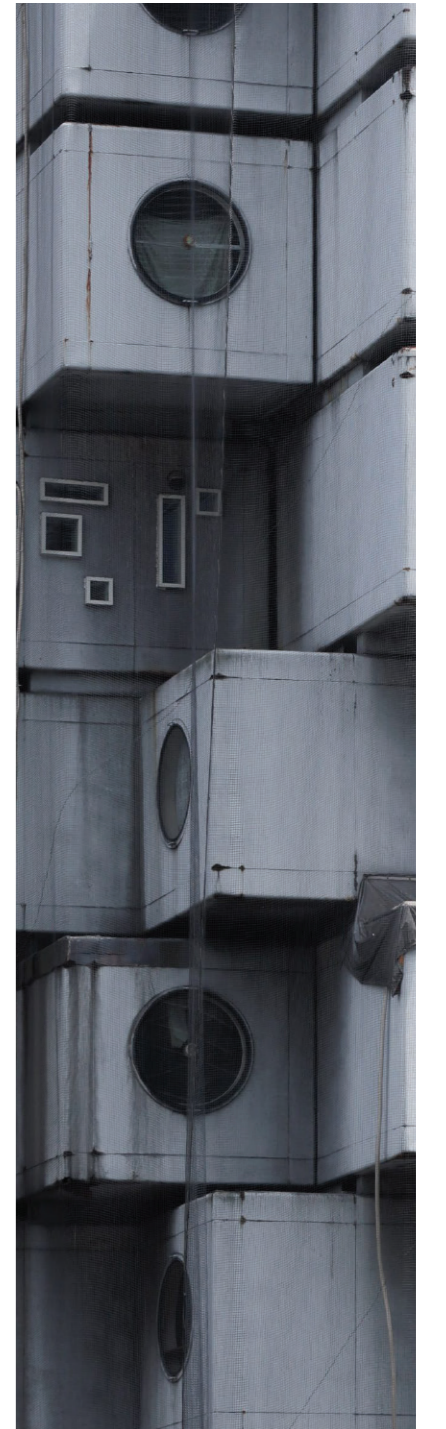
• **EDITORIAL** • ANOS SESENTA, UTOPIA E QUOTIDIANO: PROCESSOS DISRUPTIVOS / THE SIXTIES: UTOPIA, EVERYDAY LIFE AND DISRUPTIVE PROCESSES. Rute Figueiredo; Rui Seco • **ARTÍCULOS** • EL IMAGINARIO FÍLMICO SUBURBIAL DE LOS AÑOS 60. EL FIN DE LAS UTOPIAS MODERNAS / THE SUBURBAN FILM IMAGINARY OF THE SIXTIES. THE END OF MODERN UTOPIAS. Ignacio Grávalos Lacambra • L'UCRONIA COSTRUITA DI LEONARDO BENEVOLO. IL RUOLO DELL'URBANIZZAZIONE PUBBLICA NEL PROGETTO DI SAN POLO A BRESCIA / THE CONSTRUCTED UCHRONIA OF LEONARDO BENEVOLO. THE ROLE OF PUBLIC URBANISATION IN THE SAN POLO PROJECT IN BRESCIA. Jacopo Galli • **VALENCIA REBELDE: MOVIMIENTOS SOCIALES QUE DIERON FORMA A LA CIUDAD / REBELLIOUS VALENCIA: SOCIAL MOVEMENTS THAT SHAPED THE CITY.** Débora Domingo Calabuig; Javier Rivera Linares • **RESSONÂNCIA E REINVENÇÃO: DEBATE E PRÁTICA URBANA ANTES DA REVOLUÇÃO PORTUGUESA / RESONANCE AND REINVENTION: DEBATE AND URBAN PRACTICE BEFORE THE PORTUGUESE REVOLUTION OF 1974.** Rute Figueiredo; Rui Seco. • **A EXPERIÊNCIA WALDEN 7: A HABITAÇÃO COLETIVA COMO PLURALIZAÇÃO DO NÃO CONVENCIONAL / THE WALDEN 7 EXPERIENCE: HOUSING AS PLURALISATION OF THE NON-CONVENTIONAL.** Tiago Lopes Dias. • **ANARQUITECTURA FRENTE AL PASO DEL TIEMPO: REVISITANDO LA MÉMÉ DE LUCIEN KROLL / ANARCHITECTURE AND THE PASSAGE OF TIME: REVISITING LUCIEN KROLL'S LA MÉMÉ.** Marta Serra Permanyer; Jere Kuzmanić. • **HABITAÇÃO EM MASSA PARA A CLASSE MÉDIA ENTRE A CIDADE E O SUBÚRBIO: O CASO DA QUINTA DAS LAVADEIRAS / MIDDLE-CLASS MASS HOUSING BETWEEN CITY AND SUBURB: THE CASE OF QUINTA DAS LAVADEIRAS.** Mónica Pacheco. • **EDIFICIO EXPERIMENTAL EN MALECÓN Y F (LA HABANA, 1967). LA EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA DE TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA CUBA REVOLUCIONARIA / EXPERIMENTAL BUILDING AT MALECÓN AND F (HAVANA, 1967). THE ARCHITECTURAL EXPRESSION OF TRADITION AND MODERNITY IN REVOLUTIONARY CUBA.** Óscar Pedrós Fernández. • **LA ARQUITECTURA DE LO ESPECÍFICO. COOPERATIVA PIRINEOS EN ZARAGOZA / THE ARCHITECTURE OF THE SPECIFIC. THE PIRINEOS COOPERATIVE IN ZARAGOZA.** Juan Carlos Salas Ballestín; Raimundo Bambó Naya. • **TYPE MEETS INDUSTRY: XAVIER BUSQUETS ANTE EL POLÍGONO RESIDENCIAL DE BELLVITGE / TYPE MEETS INDUSTRY: XAVIER BUSQUETS FACED WITH THE BELLVITGE RESIDENTIAL ESTATE.** Rubén Navarro-González. • **LA FÁBRICA-CASA: HÁBITATS COLABORATIVOS Y PATRIMONIO INDUSTRIAL DESDE LOS 60 EN NYC / THE FACTORY-HOME: COLLABORATIVE HABITATS AND INDUSTRIAL HERITAGE IN NYC FROM THE 1960s.** María F. Carrascal Pérez; Silvana Rodrigues de Oliveira. • **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS** • **GAIA CARMELINO; STÉPHANIE DADOUR (a cura di): THE HOUSING PROJECT: DISCOURSES, IDEALS, MODELS, AND POLITICS IN 20TH-CENTURY EXHIBITIONS.** Alessandro Benetti • **GABRIEL BASCONES DE LA CRUZ: FRANCESCO VENEZIA, JOHN HEJDUK Y EL ARTE DE LA MEMORIA.** Carlos Barberá Pastor • **SARAH WILLIAMS GOLDHAGEN; RÉJEAN LEGAULT: ANXIOUS MODERNISMS. EXPERIMENTATION IN POSTWAR ARCHITECTURAL CULTURE.** Patricia de Diego Ruiz

PROCESOS DISRUPTIVOS:
ARQUITECTURAS DESDE LOS SESENTA

27

**PROCESOS DISRUPTIVOS:
ARQUITECTURAS DESDE LOS SESENTA**

27



REVISTA PROYECTO PROGRESO ARQUITECTURA

N27

procesos disruptivos: arquitecturas desde los sesenta



PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA. N27 MAYO 2022 (AÑO XIII)

procesos disruptivos: arquitecturas desde los sesenta

EDITA

Editorial Universidad de Sevilla. Sevilla

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA

E.T.S. de Arquitectura. Avda Reina Mercedes, nº 2 41012–Sevilla.

Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos.
e–mail: revistappa.direccion@gmail.com

EDICIÓN ON–LINE

Portal informático <https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa>

Portal informático Grupo de Investigación HUM–632

<http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

Portal informático Editorial Universidad de Sevilla

<http://www.editorial.us.es/>

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2019.

Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451

Fax 954487443. [eus4@us.es] [<http://www.editorial.us.es>]

© TEXTOS: SUS AUTORES,

© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES

DISEÑO PORTADA:

Rosa María Añón Abajas – Amadeo Ramos Carranza

En base a la fotografía: “lotes de parlantes grises y negros”

Roman Davydko en Unsplash

<https://unsplash.com/es/@jdavydko> Acceso libre.

DISEÑO PLANTILLA PORTADA–CONTRAPORTADA

Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde

DISEÑO PLANTILLA MAQUETACIÓN

Maripi Rodríguez

MAQUETACIÓN

Referencias Cruzadas

CORRECCION ORTOTIPOGRÁFICA

DECULTRURAS

ISSN (ed. impresa): 2171–6897

ISSN–e (ed. electrónica): 2173–1616

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa>

DEPÓSITO LEGAL: SE–2773–2010

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE

IMPRIME: PODIPRINT

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos..



GRUPO DE INVESTIGACION HUM–632
PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA
<http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>



COLABORA DPTO. PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.
<http://www.departamento.us.es/dpaetsas>

DIRECCIÓN

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España

SECRETARÍA

Dra. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España

EQUIPO EDITORIAL

Edición:

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dra. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Francisco Javier Montero Fernández. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dra. Esther Mayoral Campa. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Germán López Mena. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dra. Gloria Rivero Lamela. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Guillermo Pavón Torrejón. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Externos edición (asesores):

Dr. José Altés Bustelo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

Dr. Carlos Arturo Bell Lemus. Facultad de Arquitectura. Universidad del Atlántico. Colombia.

Dr. José de Coca Leicher. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.

Dra. Patricia de Diego Ruiz. Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Geodesia. Universidad Alcalá de Heranes. España.

Dr. Jaume J. Ferrer Fores. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. España.

Dra. Laura Martínez Guereñu. El School of Architecture & Design, IE University, Madrid; Segovia. España.

Dra. Clara Mejía Vallejo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia. España.

Dra. Luz Paz Agras. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidade da Coruña. España.

Dra. Marta Sequeira. CIAUD, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Portugal.

SECRETARÍA TÉCNICA

Dra. Gloria Rivero Lamela. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

EDITORES Y COORDINACIÓN CONTENIDOS

CIENTÍFICOS DEL NÚMERO

PhD Architect Rute Figueiredo Centro de Estudos Arnaldo Araújo (CEAA), Porto, Portugal.

Rui Seco, architect. Centro de Investigação em Território Arquitectura e Design (CITAD), Lisboa, Portugal.

COMITÉ CIÉNTIFICO

Dr. Carlo Azteni. DICAAR. Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura. University Of Cagliari. Italia.

Dra. Maristella Casciato. GETTY Research Institute, GETTY, Los Angeles. Estados Unidos.

Dra. Anne Marie Châtelet. École Nationale Supérieure D'Architecture de Strasbourg (ENSAS). Francia.

Dr. Jean Louis Cohen. Institute of Fine Arts, New York University. Estados Unidos.

Dra. Josefina González Cubero. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

Dr. José Manuel López Peláez. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.

Dra. Margarida Louro. Faculdade de Arquitetura. Universidade de Lisboa. Portugal.

Dra. Maite Méndez Baiges. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga. España.

Dr. Dietrich C. Neumann. Brown University In Providence, Ri (John Nicholas Brown Center For Public Humanities And Cultural Heritage). Estados Unidos.

Dr. Víctor Pérez Escolano. Catedrático Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Jorge Torres Cueco. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universitat Politècnica de València. España.

Dr. ir. Frank van der Hoeven, TU DELFT. Architecture and the Built Environment, Netherlands

CORRESPONSALES

Pablo de Sola Montiel. The Berlage Centre for Advanced Studies in Architecture and Urban Design. Países Bajos.

Dr. Plácido González Martínez. Tongji University Caup (College Of architecture & Urban Planing). Shanghai, China.

Patrícia Marins Farias. Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal da Bahia. Brasil.

Dr. Daniel Movilla Vega. Umeå School of Architecture. Umeå University. Suecia.

Dr. Pablo Sendra Fernández. The Bartlett School of Planning. University College London. Inglaterra.

Alba Zarza Arribas. Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Porto. Portugal.

Dra. María Elena Torres Pérez. Facultad de Arquitectura. Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida. México.

TEXTOS VIVOS

Dr. Francisco Javier Montero Fernández. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dra. Esther Mayoral Campa. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

CALIDAD EDITORIAL

La Editorial Universidad de Sevilla cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado por el mismo sea reconocido como “de impacto” (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº 282, de 22.11.08). La Editorial Universidad de Sevilla forma parte de la U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) ajustándose al sistema de control de calidad que garantiza el prestigio e internacionalidad de sus publicaciones.

PUBLICATION QUALITY

The Editorial University of Sevilla fulfils the criteria established by the National Commission for the Evaluation of Research Activity (CNEAI) so that its publications are recognised as “of impact” (Ministry of Science and Innovation, Resolution 18939 of 11 November 2008 on the Presidency of the CNEAI, Appendix I, BOE No 282, of 22.11.08).

The Editorial University of Sevilla operates a quality control system which ensures the prestige and international nature of its publications, and is a member of the U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas–Union of Spanish University Publishers).

Los contenidos de la revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA aparecen en:

bases de datos: indexación



SELLO DE CALIDAD EDITORIAL FECYT 2019. RENOVADO 2020-2021-2022 Nº certificado: 385-2021

WoS. Arts & Humanities Citation Index.

SCOPUS.

AVERY. Avery Index to Architectural Periodicals

REBID. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

EBSCO. Fuente Académica Premier

EBSCO. Art Source

DOAJ, Directory of Open Access Journals

PROQUEST (Arts & Humanities, full text)

DIALNET

ISOC (Producida por el CCHS del CSIC)

catalogaciones: criterios de calidad

RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades).

Catálogos CNEAI (16 criterios de 19). ANECA (18 criterios de 21). LATINDEX (35 criterios sobre 36).

DICE (CCHS del CSIC, ANECA).

MIAR, Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes. Campo ARQUITECTURA

CLASIFICACIÓN INTEGRADA DE REVISTAS CIENTÍFICAS (CIRC–CSIC): A

ERIHPLUS

SCIRUS, for Scientific Information.

ULRICH'S WEB, Global Serials Directory.

ACTUALIDAD IBEROAMERICANA.

CWTS Leiden Ranking (Journal indicators)

catálogos on–line bibliotecas notables de arquitectura:

CLIO. Catálogo on–line. Columbia University. New York

HOLLIS. Catálogo on–line. Harvard University. Cambridge. MA

SBD. Sistema Bibliotecario e Documentale. Instituto Universitario di Architettura di Venezia

OPAC. Servizi Bibliotecari di Ateneo. Biblioteca Centrale. Politecnico di Milano

COPAC. Catálogo colectivo (Reino Unido)

SUDOC. Catálogo colectivo (Francia)

ZBD. Catálogo colectivo (Alemania)

REBIUN. Catálogo colectivo (España)

OCLC. WorldCat (Mundial)

EVALUACIÓN EXTERNA POR PARES Y ANÓNIMA.

El Consejo Editorial remitirá el artículo a dos expertos revisores anónimos dentro del campo específico de investigación y crítica de arquitectura, según el modelo doble ciego.

El director de la revista comunicará a los autores el resultado motivado de la evaluación por correo electrónico, en la dirección que éstos hayan utilizado para enviar el artículo. El director comunicará al autor principal el resultado de la revisión (publicación sin cambios; publicación con correcciones menores; publicación con correcciones importantes; no aconsejable para su publicación), así como las observaciones y comentarios de los revisores.

Si el manuscrito ha sido aceptado con modificaciones, los autores deberán reenviar una nueva versión del artículo, atendiendo a las demandas y sugerencias de los evaluadores externos. Los artículos con correcciones importantes serán remitidos al Consejo Asesor para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el autor. Los autores pueden aportar también una carta al Consejo Editorial en la que indicarán el contenido de las modificaciones del artículo. Los artículos con correcciones importantes serán remitidos al Consejo Asesor para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el autor.

DECLARACIÓN ÉTICA SOBRE PUBLICACIÓN Y MALAS PRÁCTICAS

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA (PPA) está comprometida con la comunidad académica en garantizar la ética y calidad de los artículos publicados. Nuestra revista tiene como referencia el Código de Conducta y Buenas Prácticas que, para editores de revistas científicas, define el COMITÉ DE ÉTICA DE PUBLICACIONES (COPE).

Así nuestra revista garantiza la adecuada respuesta a las necesidades de los lectores y autores, asegurando la calidad de lo publicado, protegiendo y respetando el contenido de los artículos y la integridad de los mismo. El Consejo Editorial se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas cuando sea preciso.

En cumplimiento de estas buenas prácticas, la revista PPA tiene publicado el sistema de arbitraje que sigue para la selección de artículos así como los criterios de evaluación que deben aplicar los evaluadores externos –anónimos y por pares, ajenos al Consejo Editorial–. La revista PPA mantiene actualizados estos criterios, basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia del trabajo presentado.

Nuestra revista garantiza en todo momento la condifidencialidad del proceso de evaluación: el anonimato de los evaluadores y de los autores; el contenido evaluado; los informes razonados emitidos por los evaluadores y cualquier otra comunicación emitida por los consejos Editorial, Asesor y Científico si así procediese.

Igualmente quedan afectados de la máxima confidencialidad las posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un autor desee remitir a los comités de la revista o a los evaluadores del artículo.

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA (PPA) declara su compromiso por el respeto e integridad de los trabajos ya publicados. Por esta razón, el plagio está estrictamente prohibido y los textos que se identifiquen como plagio o su contenido sea fraudulento, serán eliminados o no publicados por la revista PPA. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad posible. Al aceptar los términos y acuerdos expresados por nuestra revista, los autores han de garantizar que el artículo y los materiales asociados a él son originales o no infringen derechos de autor. También los autores tienen que justificar que, en caso de una autoría compartida, hubo un consenso pleno de todos los autores afectados y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

EXTERNAL ANONYMOUS PEER REVIEW.

Editorial Board will be sent to two anonymous experts, within the specific field of architectural investigation and critique, for a double blind review.

The Director of the journal will communicate the result of the reviewers' evaluations to the authors by electronic mail, to the address used to send the article. The Director will communicate the result of the review (publication without changes; publication with minor corrections; publication with significant corrections; its publication is not advisable), as well as the observations and comments of the reviewers, to the main author.

If the manuscript has been accepted with modifications, the authors will have to resubmit a new version of the article, addressing the requirements and suggestions of the external reviewers. The articles with corrections will be sent to Advisory Board for verification of the validity of the modifications made by the author. The authors can also send a letter to the Editorial Board, in which they will indicate the content of the modifications of the article.

ETHICS STATEMENT ON PUBLICATION AND BAD PRACTICES

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) makes a commitment to the academic community by ensuring the ethics and quality of its published articles. As a benchmark, our journal uses the Code of Conduct and Good Practices which, for scientific journals, is defined for editors by the PUBLICATION ETHICS COMMITTEE (COPE).

Our journal thereby guarantees an appropriate response to the needs of readers and authors, ensuring the quality of the published work, protecting and respecting the content and integrity of the articles. The Editorial Board will publish corrections, clarifications, retractions and apologies when necessary.

In compliance with these best practices, PPA has published the arbitration system that is followed for the selection of articles as well as the evaluation criteria to be applied by the anonymous, external peer–reviewers. PPA keeps these criteria current, based solely on the scientific importance, the originality, clarity and relevance of the presented article.

Our journal guarantees the confidentiality of the evaluation process at all times: the anonymity of the reviewers and authors; the reviewed content; the reasoned report issued by the reviewers and any other communication issued by the editorial, advisory and scientific boards as required.

Equally, the strictest confidentiality applies to possible clarifications, claims or complaints that an author may wish to refer to the journal's committees or the article reviewers.

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) declares its commitment to the respect and integrity of work already published. For this reason, plagiarism is strictly prohibited and texts that are identified as being plagiarized, or having fraudulent content, will be eliminated or not published in PPA. The journal will act as quickly as possible in such cases. In accepting the terms and conditions expressed by our journal, authors must guarantee that the article and the materials associated with it are original and do not infringe copyright. The authors will also have to warrant that, in the case of joint authorship, there has been full consensus of all authors concerned and that the article has not been submitted to, or previously published in, any other media.

procesos disruptivos: arquitecturas desde los sesenta índice

editorial

- ANOS SESENTA, UTOPIA E QUOTIDIANO: PROCESSOS DISRUPTIVOS / THE SIXTIES, UTOPIA AND EVERYDAY LIFE: DISRUPTIVE PROCESSES**
Rute Figueiredo; Rui Seco - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2022.i27.15>) 14

artículos

- EL IMAGINARIO FÍLMICO SUBURBIAL DE LOS AÑOS 60. EL FIN DE LAS UTOPIÁS MODERNAS / THE SUBURBIAN FILM IMAGINARY OF THE SIXTIES. THE END OF MODERN UTOPIAS**
Ignacio Grávalos Lacambra - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2022.i27.01>) 16

- L'UCRONIA COSTRUITA DI LEONARDO BENEVOLO. IL RUOLO DELL'URBANIZZAZIONE PUBBLICA NEL PROGETTO DI SAN POLO A BRESCIA / THE CONSTRUCTED UCHRONIA OF LEONARDO BENEVOLO. THE ROLE OF PUBLIC URBANISATION IN THE SAN POLO PROJECT IN BRESCIA**
Jacopo Galli - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2022.i27.02>) 32

- VALENCIA REBELDE: MOVIMIENTOS SOCIALES QUE DIERON FORMA A LA CIUDAD / REBELLIOUS VALENCIA: SOCIAL MOVEMENTS THAT SHAPED THE CITY**
Débora Domingo Calabuig; Javier Rivera Linares - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2022.i27.03>) 48

- RESSONÂNCIA E REINVENÇÃO: DEBATE E PRÁTICA URBANA ANTES DA REVOLUÇÃO PORTUGUESA / RESONANCE AND REINVENTION: DEBATE AND URBAN PRACTICE BEFORE THE PORTUGUESE REVOLUTION OF 1974**
Rute Figueiredo; Rui Seco - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2022.i27.04>) 64

- A EXPERIÊNCIA WALDEN 7: A HABITAÇÃO COLETIVA COMO PLURALIZAÇÃO DO NÃO CONVENCIONAL / THE WALDEN 7 EXPERIENCE: HOUSING AS PLURALISATION OF THE NON-CONVENTIONAL**
Tiago Lopes Dias - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2022.i27.05>) 82

- ANARQUITECTURA FRENTE AL PASO DEL TIEMPO: REVISITANDO LA MÉMÉ DE LUCIEN KROLL / ANARCHITECTURE AND THE PASSAGE OF TIME: REVISITING LUCIEN KROLL'S LA MÉMÉ**
Marta Serra Permanyer; Jere Kuzmanić - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2022.i27.06>) 100

- HABITAÇÃO EM MASSA PARA A CLASSE MÉDIA ENTRE A CIDADE E O SUBÚRBIO: O CASO DA QUINTA DAS LAVADEIRAS / MIDDLE-CLASS MASS HOUSING BETWEEN CITY AND SUBURB: THE CASE OF QUINTA DAS LAVADEIRAS**
Mónica Pacheco - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2022.i27.07>) 114

- EDIFICIO EXPERIMENTAL EN MALECÓN Y F (LA HABANA, 1967). LA EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA DE TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA CUBA REVOLUCIONARIA / EXPERIMENTAL BUILDING AT MALECÓN AND F (HAVANA, 1967). THE ARCHITECTURAL EXPRESSION OF TRADITION AND MODERNITY IN REVOLUTIONARY CUBA**
Óscar Pedrós Fernández - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2022.i27.08>) 130

- LA ARQUITECTURA DE LO ESPECÍFICO. COOPERATIVA PIRINEOS EN ZARAGOZA / THE ARCHITECTURE OF THE SPECIFIC. THE PIRINEOS COOPERATIVE IN ZARAGOZA**
Juan Carlos Salas Ballestín; Raimundo Bambó Naya - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2022.i27.09>) 148

- TYPE MEETS INDUSTRY: XAVIER BUSQUETS ANTE EL POLÍGONO RESIDENCIAL DE BELLVITGE / TYPE MEETS INDUSTRY: XAVIER BUSQUETS FACED WITH THE BELLVITGE RESIDENTIAL ESTATE**
Rubén Navarro-González - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2022.i27.10>) 166

- LA FÁBRICA-CASA: HÁBITATS COLABORATIVOS Y PATRIMONIO INDUSTRIAL DESDE LOS 60 EN NYC / THE FACTORY-HOME: COLLABORATIVE HABITATS AND INDUSTRIAL HERITAGE IN NYC FROM THE 1960S**
María F. Carrascal Pérez; Silvana Rodrigues de Oliveira - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2022.i27.11>) 184

reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

- GAIA CARMELINO; STÉPHANIE DADOUR (A CURA DI): THE HOUSING PROJECT: DISCOURSES, IDEALS, MODELS, AND POLITICS IN 20TH-CENTURY EXHIBITIONS**
Alessandro Benetti - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2022.i27.12>) 206

- GABRIEL BASCONES DE LA CRUZ: FRANCESCO VENEZIA, JOHN HEJDUK Y EL ARTE DE LA MEMORIA**
Carlos Barberá Pastor - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2022.i27.13>) 208

- SARAH WILLIAMS GOLDHAGEN; RÉJEAN LEGAULT: ANXIOUS MODERNISMS. EXPERIMENTATION IN POSTWAR ARCHITECTURAL CULTURE**
Patricia de Diego Ruiz - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2022.i27.14>) 210

EL IMAGINARIO FÍLMICO SUBURBIAL DE LOS AÑOS SESENTA. EL FIN DE LAS UTOPIAS MODERNAS

THE SUBURBIAN FILM IMAGINARY OF THE SIXTIES. THE END OF MODERN UTOPIAS

Ignacio Grávalos Lacambra  0000-0002-6185-9092

RESUMEN A partir de la segunda guerra mundial las ciudades experimentaron un acusado incremento de población, debiendo expandir sus límites y reconfigurando la relación centro-periferia. Aparecieron conjuntos suburbanos que, bajo los preceptos de la ciencia y las promesas del progreso, auspiciaban con gran optimismo un nuevo futuro. A mediados de los años sesenta la realidad era bien distinta. Estas actuaciones mostraron grandes niveles de conflictividad, situación que fue reflejada en la producción cinematográfica. El artículo indaga sobre la introducción de una crítica urbana en cierta filmografía de ese período a través de tres películas representativas de esta manera de relatar tanto los nuevos conjuntos suburbanos como las megaestructuras. En *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (Godard, 1967), *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971) o *Vinieron de dentro de...* (Cronenberg, 1975) las propuestas urbanas van a tener un protagonismo radical, relatándose los espacios del suburbio como los espacios de la soledad o de la violencia. Todas ellas contribuyeron en gran medida a la conformación de un imaginario urbano negativo que se iba a extender sobre el movimiento moderno, poniendo fin a las utopías que se habían formulado sobre la ciudad del futuro.

PALABRAS CLAVE Arquitectura y cine; ciudad satélite; megaestructura; suburbio; imaginario urbano.

SUMMARY After the Second World War, cities experienced a sharp increase in population, forcing them to expand their limits and reconfigure the relationship between the centre and the periphery. Suburban complexes appeared which, under the precepts of science and promises of progress, looked forward to a new future with great optimism. By the mid-1960s, the reality was quite different. These settings were highly conflictive, a situation that was reflected in film production. This article explores the introduction of an urban critique in a certain filmography of that period through three films that are representative of this way of showing both the new suburban complexes and the mega-structures. In *Two or Three Things I know About Her* (Godard, 1967), *A Clockwork Orange* (Kubrick, 1971) or *Shivers* (Cronenberg, 1975) urban proposals have a radical prominence, relating the spaces of the suburb as spaces of loneliness or violence. All of them contributed greatly to the formation of a negative urban imaginary that would spread across the modern movement, putting an end to the utopias that had been formulated concerning the city of the future.

KEYWORDS Architecture and cinema; satellite city; mega-structure; suburb; urban imaginary.

Persona de contacto / Corresponding author: igravalos@usj.es. Universidad San Jorge. España.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N27 Procesos disruptivos: arquitecturas desde los sesenta. Noviembre 2022. E. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSN 2173-1616 / 16-10-2022 recepción - aceptación 01-11-2022. DOI <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2022.i27.01>

INTRODUCCIÓN. EPÍLOGOS FÍLMICOS DE LA MODERNIDAD

A partir de la segunda guerra mundial las ciudades debieron dar respuesta al repentino aumento de población, reconfigurando las relaciones existentes entre el centro histórico y la periferia emergente. El centro, sometido a una gran presión inmobiliaria, expulsó a gran parte de sus antiguos residentes hacia una periferia que se convertiría en laboratorio de las nuevas concepciones urbanas. Esta migración a los márgenes introdujo dos concepciones muy condicionadas por cuestiones geopolíticas. Mientras que en el ámbito anglosajón la huida de la ciudad se justificaba por el impulso romántico hacia un contacto estrecho con la naturaleza, en el resto de Europa se entendió como una respuesta directa a la superpoblación a través de un sinfín de ciudades satélite y de conjuntos megaestructurales que escenificaban éxodos forzados.

Estas dos visiones, tanto la del sueño americano como la de la colmena comunitaria, no solo capitalizaron gran parte del discurso urbano, sino que se infiltraron en el imaginario fílmico a través de numerosas propuestas

cinematográficas. El protagonismo de los conjuntos urbanos en las narraciones fílmicas condicionó en gran medida la percepción de lo real. El examen detallado de cierta producción cinematográfica de finales de los años sesenta y principios de los setenta, permite dilucidar una secuencia en la interpretación simbólica de la periferia, que pasa de ser entendida como una experiencia exótica a ser representativa de la soledad humana. Tras esta línea argumental se esconde una creciente desconfianza en la modernidad y un no disimulado ataque a los preceptos de la Carta de Atenas, que es, sin duda, señalada como el origen de la mayoría de los conflictos urbanos.

El descontento o escepticismo hacia el futuro, que aumentará en la medida en que la generación *baby boom* adquiera un protagonismo representativo, marcará una bifurcación en la consideración de la utopía moderna. Surgirán así dos modos de interpretar la realidad¹: la corriente romántica, imbuida de un pensamiento neomarxista que mostraba un rechazo frontal a la ciudad racionalista de la Carta de Atenas y, en sus antípodas, la perspectiva tecnoutópica, todavía fascinada por la arquitectura moderna y su capacidad tecnológica. El debate

1 GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

fue efímero. En algún momento de mediados de los años sesenta, como afirman Harry Francis Mallgrave y David Goodman², se puso fin a dos décadas de optimismo incondicional.

Cierta filmografía, inspirada en el pensamiento romántico, construyó un relato visual de la transición simbólica de los márgenes urbanos, mostrando las diferentes declinaciones que adquirieron en el imaginario colectivo. Desde los inicios del siglo xx la percepción narrativa de la periferia va a ser muy cambiante. Como afirma Pierre Sorlin³ desde una perspectiva sociológica, a partir de 1920 la ciudad es mostrada como escenario de infinitas posibilidades, siendo captada fundamentalmente desde posiciones vanguardistas. A partir de 1930 se representa ya a través de la dialéctica centro-periferia, en la que esta última se relata como una realidad fragmentada, en cierto modo, ajena a la propia ciudad. En cualquier caso, la periferia todavía tiene un rol indefinido y la filmografía la explora como un territorio emergente, como un objeto de curiosidad. La cinematografía confía la condición narrativa habitualmente al centro de la ciudad y muestra a la periferia como un lugar sin estímulos e incapaz de contener un relato. Los espacios de socialización (pubs, restaurantes, bibliotecas, cines, etc.) raramente aparecen en localizaciones periféricas, mostrando una *civitas* desapegada de la *urbs*, alterando aquella “*manera de vivir*”⁴ que Henri Lefebvre relacionará específicamente con la sociedad urbana.

A partir de los años cincuenta, el suburbio se entiende como un espacio anómico y como expresión de una vida contemporánea alienada. La periferia pierde todo su exotismo y se relata a través de numerosas piezas abandonadas que subrayan su desconexión con la vida urbana. La problemática allí generada fue introducida en la cinematografía a través del neorrealismo de post-guerra, abordado principalmente desde producciones italianas. La filmografía italiana de ese período incide

seminalmente en la irrupción de la periferia, tanto desde el punto de vista de la destrucción en *Roma, città aperta*, (Rosellini, 1945), de la miseria en *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948) y *Rocco e i suoi Fratelli* (Visconti, 1960) como desde las nuevas perspectivas burguesas en la trilogía de la incomunicación de Antonioni (*L'avventura*, 1960; *La notte*, 1961 y *L'eclisse*, 1962). A lo largo de los años sesenta y setenta, esta crítica se transferirá a las películas de la *Nouvelle Vague* francesa y del *Free Cinema* británico, así como a casos puntuales de la filmografía norteamericana⁵. Se desencadenaba así un proceso en el que se iba cancelando el optimismo producido en los años cincuenta, dando lugar a numerosas producciones que relataban los procesos de deshumanización protagonizados por grandes conjuntos suburbanos.

A lo largo de la década de los años sesenta, la concepción de la ciudad en el cine muestra una transformación radical, resultando especialmente ilustrativo en el caso de Godard. Si en *À bout de souffle* (*Al final de la escapada*, 1960) la ciudad tiene un protagonismo narrativo lleno de matices, a mitad de la década, su perspectiva ha cambiado radicalmente. En este punto, se convierte en un espacio hostil del que se busca huir, como sucede en *Pierrot le fou* (*Pierrot el loco*, 1965) o *Weekend* (1967), ambas de Godard. Siete años después de *Al final de la escapada*, el director francosuizo vuelve a retomar el interés por la ciudad, pero lejos de volver a su centro simbólico, se inmiscuye en un contexto suburbano. En *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (*Dos o tres cosas que yo sé de ella*, 1967), el espacio urbano había perdido cualquier interés cinematográfico⁶. La banalización de la ciudad resulta indisoluble del hastío de su protagonista, que se funden en un mismo paisaje emocional. La crítica cinematográfica va a señalar la pérdida del sentido urbano como factor productor de anomia y soledad. Los nuevos escenarios urbanos, representados principalmente desde propuestas europeas, pasaron a estar protagonizados por *grands*

2 MALLGRAVE, Harry Francis; GOODMAN, David. *An Introduction to Architectural Design. 1968 to the Present*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011, p. 1.

3 SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas*. Barcelona: Paidós, 1996.

4 LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1978, p. 26.

5 RIVERA, David. *Tabula Rasa. El movimiento moderno y la ciudad maquinista en el cine (1960-2000)*. Madrid: Fundación Diego de Sagredo, 2005.

6 SORLIN, Pierre, op. cit. supra, nota 3.

ensembles, calles desiertas, *terrain vagues* o bloques de escala inhumana que conformaban los nuevos paisajes del aislamiento.

El espacio público, desactivado y desprestigiado, se transfirió a esferas privadas, reconvertido en un espacio más reducido, exclusivo y endogámico. Los conjuntos megaestructurales, que inicialmente se presentaron como una nueva promesa de la modernidad, experimentaron nuevos modos de relación que el cine señalaría en clave distópica, teniendo a *Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*, Kubrick, 1971) como un arquetipo fílmico de su fracaso. La película *Shivers* (*Vinieron de dentro de...*, Cronenberg, 1975) retoma cuestiones abordadas por Kubrick, pero en este caso a través de una reducción absoluta de la esfera pública que provocaba una indisoluble reacción de deseo y violencia. Cronenberg especulaba con el carácter del edificio-ciudad y su conversión paulatina en edificio-prisión.

El artículo profundiza en la crítica urbana arrojada por cierta filmografía en este último período. Si *Dos o tres cosas que yo sé de ella* indagaba acerca del modo en que el espacio urbano condicionaba el comportamiento humano en clave de banalidad y aislamiento y *La naranja mecánica* concebía la periferia bajo un determinismo violento, en *Vinieron de dentro de...* se alude a la reducción del espacio público como factor desencadenante de enfermedad social. Todos estos casos exploraban los nuevos espacios de la modernidad y sus consecuencias nefastas en los modos de habitar.

LA CIUDAD SATÉLITE. PROGRESO Y ANOMIA

Las *new towns* británicas, las *banlieues* francesas o las *siedlung* alemanas irán adquiriendo una autonomía propia en forma de ciudades satélite. La ciudad relacional

(sociópolis) se había transformado en la ciudad motorizada (privatopía), en la que el ciudadano era confinado a los residuos derivados de la lógica automovilística. El sistema ganglionar de núcleos periféricos, tal y como afirma Carlos Sambricio⁷, pasó a formar parte de un conjunto de espacios de segundo orden, de núcleos dormitorios que no respondieron a la especificidad prometida sobre la que se había teorizado. Inmersa en tierra de nadie, la periferia no ofrecía ni el deseado contacto con la naturaleza ni la tensión urbana de la centralidad. Los espacios de la periferia pronto constataron sus carencias. En palabras de Lewis Mumford, “*A medida que la ciudad se movía hacia los suburbios, la nota rural se desvanecía; y llegó un momento en el que el suburbanita no tuvo las ventajas ni de la sociedad ni de la soledad*”⁸.

A finales de los años sesenta ya se había tomado conciencia de las nefastas consecuencias del hipertrofia suburbial. Las administraciones públicas, tanto europeas como norteamericanas, fueron conscientes de la enorme problemática que el desarrollismo había generado y se iniciaron acciones⁹ tendentes a limpiar o suprimir estos brotes de conflictividad. En este sentido, la demolición del conjunto residencial de Pruitt-Igoe se consideró el más emblemático debido a su repercusión mediática, constituyendo un punto de inflexión y, para autores como Charles Jencks¹⁰, la fecha exacta de la muerte del movimiento moderno.

La problemática de la ciudad satélite se infiltró en el imaginario fílmico principalmente a través de producciones europeas, teniendo a París como principal referencia geopolítica. Los paisajes de las HLM (*Habitation à loyer modéré*), producto de la política desarrollista del presidente De Gaulle, se convirtieron en un escenario recurrente en las películas de la *Nouvelle Vague*, en las que

7 SAMBRICIO, Carlos. De Metrópolis a Blade Runner: dos imágenes urbanas de futuro. En: *Revista de Occidente*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset, octubre 1996, n.º 185, pp. 45-63. ISSN 0034-8635.

8 MUMFORD, Lewis. *La ciudad en la historia*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2012, p. 818.

9 En Francia la circular ministerial *No tours ni barres*, publicada en 1973, puso el punto final a la construcción de las *villes nouvelles*. Citado en LIPPOLIS, Leonardo. *Viaje al fin de la ciudad. La metrópolis y las artes en el otoño posmoderno*. Madrid: Enclave, 2015.

10 La demolición del conjunto Pruitt-Igoe el 15 de julio de 1972 fue señalada por Jencks como “*el día en que murió la arquitectura moderna*”. Se trató de una de las primeras demoliciones de edificios de la arquitectura moderna. El fracaso de Pruitt-Igoe, diseñado por Minoru Yamasaki, es, según el autor, el fracaso de los preceptos que habían identificado las propuestas de la modernidad (la calle elevada, la separación del tráfico rodado, los servicios comunitarios, etc.) Véase JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 9.

1. Fotograma de *Playtime* (Tati, 1967).
2. Fotogramas de *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (Godard, 1967).



1

aparecen como contrapunto del hasta entonces fascinante centro urbano¹¹. A medida que el suburbio adquiría un nuevo protagonismo fílmico, el centro desaparecía de la escena, tanto icónica como narrativamente, ofreciendo lo que Sorlin denominó “la borrosa imagen de las ciudades”¹².

Buen ejemplo de ello son películas como *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (Godard, 1965) y *Playtime* (Tati, 1967), en las que la periferia parisina había suplantado al centro, redefiniendo unas nuevas coordenadas para la comprensión de la realidad metropolitana. La monotonía del espacio público, la repetición masiva de la arquitectura y la descontextualización urbana son

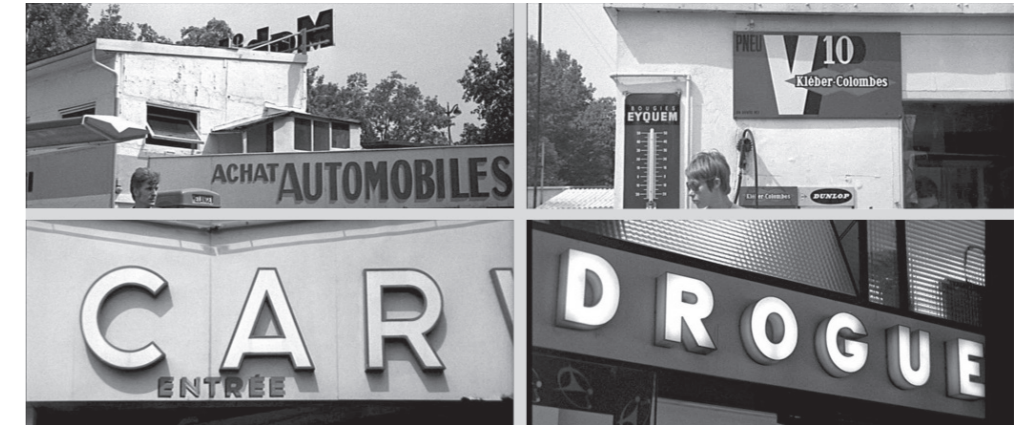
cuestiones transversales en la crítica social de la filmografía de este período. En *Playtime*, Tati concibe “Tatville” como una colección de *topos* que posteriormente serán conceptualizados como no-lugares¹³, una serie de edificios que ya no establecían ningún vínculo con el *genius loci* del territorio o del contexto (figura 1). No por casualidad, Tatville fue construida como un inmenso decorado a base de gigantescas maquetas que respondían a diversos arquetipos de la modernidad¹⁴, creando un escenario ficticio que suplantaba al París real. Los edificios móviles, reproducidos a una gran escala y montados sobre raíles, se deslizaban para generar los diversos encuadres. La ciudad de Tati, de ese modo, constituía en sí misma una

11 Véanse *Terrain vague* (El solar. Carné, 1960), *Les jeux de l'amour* (Los juegos del amor. De Broca, 1960), *La belle vie* (Enrico, 1963), *La bonheur* (La felicidad. Varda, 1965), *Une fille et des fusils* (Una chica y los fusiles. Lelouch, 1965), *La guerre est finie* (La guerra ha terminado. Resnais, 1966), *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (Godard, 1967).

12 SORLIN, Pierre, op. cit. supra, nota 3, p. 124.

13 AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2008.

14 La escenografía, ideada por Eugène Roman para la película, se levantó en las afueras de París. Para su construcción se utilizaron 50.000 m³ de hormigón, 3200 m² de carpinterías y 1200 m² de vidrio, abarcando una superficie de 15.000 m². El presupuesto destinado fue de 17.000.000 de francos. Los edificios de oficinas proyectados para Tatville estuvieron inspirados en el Esso Building, primer edificio de oficinas erigido en La Défense en 1963. Este a su vez estuvo inspirado en el Lever House de SOM, de 1952. Véase SAN NICOLÁS JUÁREZ, Helia de. Documentando Tatville: La ciudad moderna según Jacques Tati. En: *Teatro marittimo. Revista de cine+arquitectura*. La identidad de la ciudad. Madrid: Fundación Diego de Sagredo, junio 2016, n.º 5, pp. 102-113. ISSN 2174-6435.



2

metáfora recurrente sobre la ubicuidad y la despersonalización de la arquitectura moderna. En ese mismo sentido, la película muestra la globalización de la arquitectura como una hipérbola en la que los edificios icónicos de ciudades muy diversas, representados en promociones turísticas, resultan ser réplicas exactas, a modo de *doppelgängers*, del modelo corporativo americano.

Tanto Tati como Godard mostraban de un modo incuestionable el advenimiento de la ciudad genérica, de un urbanismo de franquicia que será asumido por el sector turístico como un objeto de deseo y por la sociedad tecnocrática como el inicio de un futuro prometedor avalado por la modernidad. Estos casos tempranos escenifican las primeras críticas fílmicas sobre el nuevo paisaje periférico parisino asociándolo a un nuevo estado emocional. Tal y como ha analizado Owen Vince¹⁵, ambos directores construyen un “*imaginario de la alienación*” a través del nuevo París, muy vinculado en estos casos con la creciente americanización de la ciudad europea¹⁶. Esta contaminación arquitectónica respondía a una voluntad

de estetización de la economía capitalista a través de la arquitectura corporativista, interpretándose como una contraprestación colateral del Plan Marshall¹⁷.

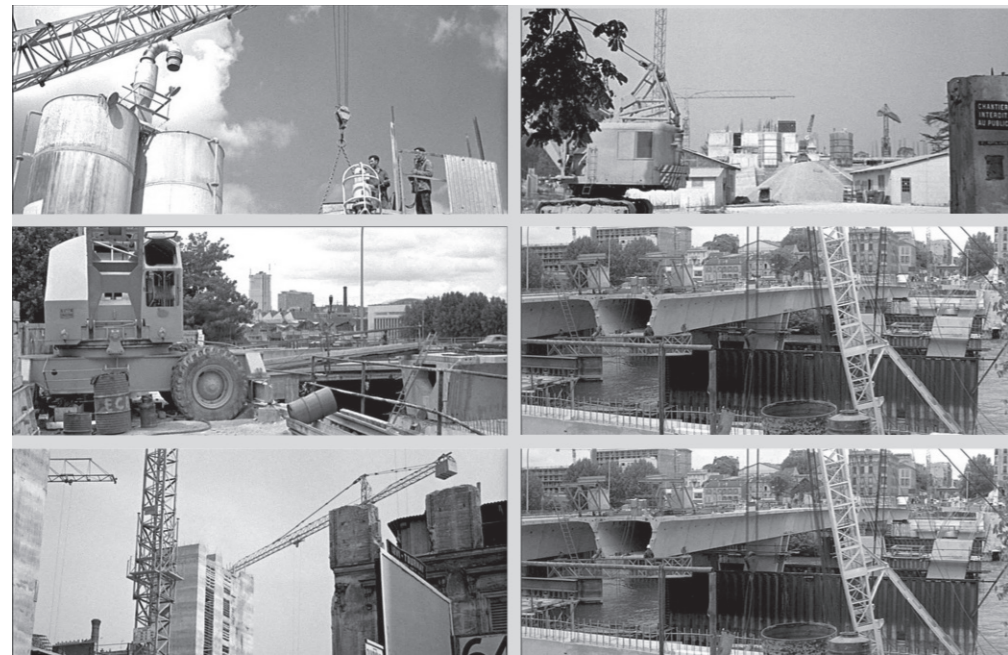
Seguramente la película que más incide en estas cuestiones sea *2 o 3 cosas que sé sobre ella*. Godard hereda la visión arrojada por Marcel Carné en *Terrain Vague*, en la que ya aparece el suburbio en una condición conflictiva y muy relacionada con un desencanto generacional. La crítica de Godard a la ciudad satélite ya no solo se dirige hacia el movimiento moderno sino también vierte su mirada hacia la incipiente “sociedad de consumo” (figura 2), anticipándose a las denuncias sociales que se iban a producir algunos meses después.

Como es habitual en la cinematografía de Godard, la narración adquiere un carácter fragmentado. Las fracturas introducidas entre los diferentes planos y espacios sonoros participan de la sucesión de escenas sacádicas que conforman la metrópolis. La transformación de la ciudad resulta coincidente con el modo en que se componía el relato, deconstruyendo la realidad a través de

15 VINCE, Owen. Anxious Metropolis: Alienation and the Cinema of 1960s Paris in *Alphaville and Playtime*. En: *Senses of Cinema* [en línea]. Melbourne, julio 2016, vol. 79 [consulta: 02-02-2022]. Disponible en: <https://www.sensesofcinema.com/2016/feature-articles/alienation-alphaville-playtime/>.

16 El debate sobre la americanización de Europa estaba plenamente vigente en esos momentos. El ensayo *El desafío americano*, publicado por el francés J.J. Servan-Sreiber en 1967 se convirtió en uno de los escritos políticos más influyentes de esa década. En el ámbito específico de la arquitectura, *Le Parisien Libéré*, en su portada del 15 de junio de 1965 alertaba sobre la neoyorquización de la nueva arquitectura parisienne.

17 OCKMAN, Joan. Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Jacques Tati's *Playtime*. En: LAMSTER, Mark (ed). *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.



3



4

3. Fotogramas de *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (Godard, 1967).
4. Fotogramas de *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (Godard, 1967).
5. Fotogramas de *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (Godard, 1967).



5

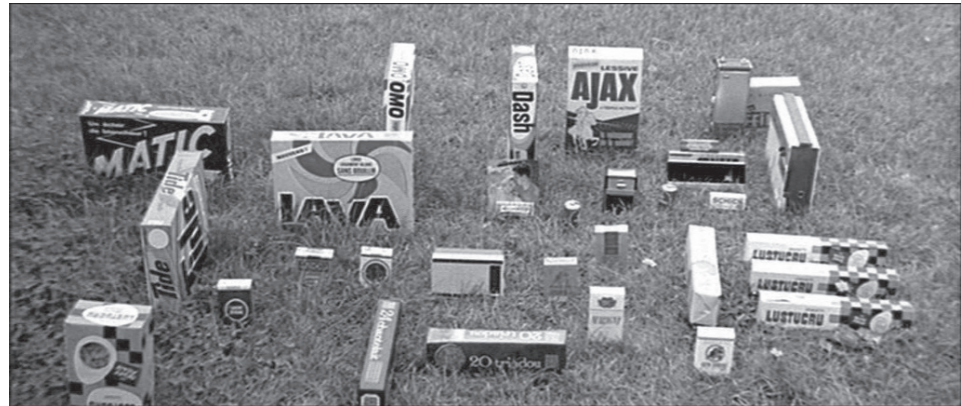
fragmentos que anulaban la comprensión de un argumento único. En un sentido macluhiano, el medio era el mensaje. Los mecanismos de composición cinematográficos se refieren indisolublemente a la formación proteica de la nueva estructura urbana. El director franco-suizo establece una narración a partir de cortes rápidos, tonos inconexos, alternancia de tomas soleadas y grises, música discontinua y un catálogo de imágenes prefabricadas formadas por señales, pinturas, carteles, tarjetas postales o posters¹⁸. Estas últimas, sin embargo, no son portadoras del optimismo del *pop*, sino que subrayan la esquizofrenia de la sociedad de consumo. Del mismo modo, la imaginaria urbana está formada por autopistas, grúas, talleres o gasolineras, elementos constitutivos de un nuevo paisaje en constante transformación y compuesto por escenas superpuestas (figura 3). La película centra su atención en una periferia en construcción en la que la auténtica protagonista paisajística es la *Autoroute du Nord A1* que va hilvanando una secuencia de inmensos no-lugares contemporáneos (figura 4).

La película está rodada en la *Cité des 4000*, principal ciudad de La Courneuve parisina que acogió la expansión residencial de 4000 viviendas gestionadas a través de las oficinas HLM de París, según el Plan realizado por los arquitectos Clément Tambuté y Henri Delacroix. El complejo fue iniciado en 1956 y desarrollado a lo largo de los siguientes diez años. En sus inicios, tal y como se recoge en los medios de comunicación¹⁹, se percibía como la configuración de un nuevo mundo realizado bajo los códigos de la modernidad. La realidad, como se verá años después, será muy diferente y el director, ya desde las primeras escenas de *2 o 3 cosas...*, no dudará en señalar explícitamente a Paul Delouvrier, prefecto de la Región de París, como el máximo artífice de estas prácticas. Es preciso recordar que Godard filma el barrio apenas finalizado, en el año 1966, cuando el conjunto residencial todavía ofrecía buenas condiciones (figura 5). A partir de los años setenta, muchas de sus zonas se habían convertido en áreas muy degradadas y, apoyado en un Plan Nacional

18 SONTAG, Susan. Godard. En: *Estilos radicales*. Barcelona: Muchnik, 1985.

19 CARDIN, Aurélie. Les 4000 logements de La Courneuve: réalités et imaginaires cinématographiques. En: *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*. Le logement social en région parisienne au XXe siècle. Paris, 2006, n.º 98, pp. 65-80. ISSN: 2102-5916. DOI: <https://doi.org/10.4000/chrhc.864>.

6. Fotograma de *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (Godard, 1967).



6

de Renovación Urbana, se plantea la eliminación de algunos de los edificios más problemáticos. Habrá que esperar a 1973 para que, a partir de una circular de Olivier Guichard, se inicie su demolición, poniendo fin a esta tipología desarrollista que se había erigido como el origen de crecientes conflictos²⁰. Tal y como sucedió en Pruitt-Igoe, se consideró necesario eliminar los *grands ensembles* que no habían dado respuesta al prometido nuevo mundo. A partir del año 2000, las demoliciones alcanzaron a la mayoría de los bloques²¹, eliminando así el fantasma de la utopía moderna.

Godard construye una visión crítica en la que el urbanismo se antoja contaminado por estrategias publicitarias. Así, la disposición de los *grands ensembles* de las HLM, como muestra la película a través de un giro prosopopéyico, adquieren la misma lógica y disposición

de los productos de supermercado²² en la escena que cierra la película (figura 6). El mundo urbano mercantilizado se presenta íntimamente ligado a la figura de Juliette, una joven de clase media, igualmente mercantilizada que desdobra su vida cotidiana, aparentemente banal, en un segundo rol en el que ejerce la prostitución²³. Esta condición, que está en el germen de la película, encarna y enfatiza la acusación de una ciudad transformista que se adecua a las exigencias del desarrollismo gaullista. Personaje y lugar se tratan como una misma cosa, a tal punto que, en el mismo título, “Ella” viene referida tanto a Juliette, la protagonista, como a la ciudad. Esta última, mostrada con un efecto determinista, transfiere sus propias características al ser humano que, preso de un escenario aislado y hostil, se ve abocado a una vida ordinaria y banal.

20 Ibidem.

21 El Barre Debussy fue demolido en 1986, el Renoir en el 2000, el Ravel y Présov en 2004, el Balzac en 2011, Le Petit Debussy en 2017, el Robespierre en 2020, el Fontenay lo hará en 2026.

22 UZAL, Marcos. Las paradojas de la Nouvelle Vague. En: *Cinema Comparat/ive Cinema* [en línea]. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2013, vol. 1, n.º 2, pp. 81-86. ISSN 2014-8933. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Comparativecinema/article/view/266773/411100>.

23 Gubern señala los estudios periodísticos *Vivre à Sarcelles* y *Grands ensembles. Banlieues nouvelles. Enquête démographique et psycho-sociologique* de Jean Duquesne y Paul Clerc como los documentos que inspiran y dan origen a la película. Véase GUBERN, Roman. *Godard polémico*. Barcelona: Tusquets, 1974, p. 93. Por otra parte, Taubin indica como punto de partida una carta publicada en *Le nouvel observateur* en respuesta a un artículo titulado “Étoiles filantes”, de Catherine Vimenet sobre mujeres que residen en las HLM parisinas ejerciendo la prostitución a tiempo parcial para poder mantener un nivel de vida básico de clase media, lo que Godard denomina irónicamente “una vida normal”. Véase TAUBIN, Amy. 2 or 3 Things I Know About Her: The Whole and Its Parts. En *The Criterion Collection* [en línea]. Essays, 21 de julio de 2009 [consulta: 22-07-2021]. Disponible en: <https://www.criterion.com/current/posts/1198-2-or-3-things-i-know-about-her-the-whole-and-its-parts>.

Las HLM, que Godard define en la película como la “Gestapo de las estructuras”, son entendidas ya no solo como prisión sino como espacios de la enfermedad humana²⁴. Anteriormente, en *Alphaville* (1965), el propio autor ya había utilizado las siglas HLM como acrónimo del *Hôpital de Longue Maladie* (Hospital de Larga Enfermedad)²⁵ en los que las personas disidentes al régimen eran sometidas a una cura mediante tratamientos mecánicos y propagandísticos. Se desprende aquí una lectura del suburbio como productor de sumisión, coerción y conformismo ideológico, argumento establecido por el sociólogo David Riesman²⁶ en *La muchedumbre solitaria* (1950), abordando en esa ocasión la problemática en el contexto americano.

LA MEGAESTRUCTURA. EL FIN DE LA UTOPIA MODERNA

El discurso megaestructural provocó tanto el entusiasmo de aquellos autores iluministas que todavía confiaban en la utopía moderna y en el desarrollo tecnológico, como una agria contestación proveniente desde la ortodoxia romántica, que lo utilizó como objeto permanente de sus ataques por su condición anti-urbana. La megaestructura protagonizó gran parte de la crítica urbana de finales de los sesenta, afianzándose en el imaginario fílmico como vestigios de un fracaso. Su decadencia viene recurrentemente aparejada al empobrecimiento de la misma condición humana. Autores como Truffaut, Godard, Kubrick o Cronenberg no dudan en recurrir a la arquitectura moderna para señalarla como “ruinas de la modernidad, como fósiles de un proyecto utópico transformado en distopía al poco de haber cristalizado”²⁷.

Las visiones cinematográficas, tremendamente moralistas, no estuvieron interesadas por el entusiasmo megaestructural; muy al contrario, fueron utilizadas para transmitir la dimensión alienante de las nuevas ciudades modernas, dando lugar a una nueva narrativa. Incluso propuestas pertenecientes a la ciencia ficción²⁸ abandonaron la exploración de los planetas y los viajes estelares para recrearse en las nuevas coordenadas de los márgenes suburbanos. Contrariamente a lo sucedido a lo largo de los años cincuenta, en que la invasión alienígena procedente de otros mundos se interpretó como una traducción velada de la amenaza comunista²⁹, ahora el riesgo relatado era el de la invasión tecnocrática y el escenario se encontraba en los nuevos conjuntos suburbanos.

El cuestionamiento de la idea del progreso a través del cine ha sido objeto de diversas aproximaciones en el ámbito de la teoría arquitectónica. Josep María Montaner³⁰, con cierta perspectiva temporal, ejemplificó el debate a través de la comparación de películas como *2001: A Space Odyssey* (2001: *Una odisea del espacio*, Kubrick, 1968) frente a *Alien* (*Alien, el octavo pasajero*, 1979) y *Blade Runner* (1982), ambas de Ridley Scott. El autor denotaba en dichas producciones un cambio en la consideración del futuro. La primera disfrutaba todavía de un optimismo desarrollista y una confianza en la racionalización, enmarcados en el relato de la modernidad, que el autor califica de “sospechosamente coherente”. Por el contrario, en las dos últimas, todo ello había cambiado y surgían una multitud de relatos imbricados en la vida cotidiana que desvelaban ciertas incongruencias de la modernidad.

De forma similar, el cambio de paradigma urbano producido en estos años se puede constatar específicamente

24 Las diversas patologías psicológicas originadas por los *grands ensembles* en el contexto de la película han sido estudiadas en MAURER, Jaqueline. *Cadre de vie*. Jean-Luc Godard's *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), French TV and Architectural Discourse. En: *Kwartalnik Filmowy*. Polska Akademia Nauk, 2020, n.º. 109, pp. 68-85. DOI: <https://doi.org/10.5167/uzh-199818>.

25 VALLE CORPAS, Irene. Memento Vivere o como escapar de Alphaville. Algunas notas sobre Godard y el situacionismo. En: *Escritura e imagen*. Madrid: Universidad Complutense, diciembre 2018, n.º 14, pp. 9-27. ISSN: 1885-5687. DOI: <https://doi.org/10.5209/ESIM.62758>.

26 RIESMAN, David. *La muchedumbre solitaria*. Barcelona: Paidós, 1981.

27 JACKSON MARTÍN, Rafael. Futuro en pretérito. Apropiaciones visuales del pasado en la ciencia ficción distópica. En: *Secuencias. Revista de historia del cine*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013, n.º 38, pp. 15-46. ISSN: 1134-6795. Disponible en: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5862/6313>.

28 Véanse *Alphaville* (Godard, 1965), *La decima vittima* (Petri, 1965), *Fahrenheit 451* (Truffaut, 1966) o *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971).

29 KUHN, Annette. Reflections. En: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London; New York: Verso, 1990.

30 MONTANER, Josep María. Escena postmoderna y arquitecturas paradójicas. En: *El Croquis*. Madrid: El Croquis Editorial, 1985, n.º 19, pp. 4-10.

7. Fotograma de *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971).



7

en la propia evolución de la obra de Kubrick. En *2001: Una odisea del espacio*, el futuro se escenificaba en el espacio interestelar, los códigos de interpretación eran científicos y la iconografía del mañana era blanca y abstracta. Tan solo tres años después, en 1971, el mismo autor estrena *La naranja mecánica*. Aquí, el futuro se había aproximado acusando la inmediatez del momento, el brutalismo ponía en duda la asepsia del movimiento moderno y la ciudad del futuro se encarnaba en el mismo presente, en el suburbio londinense. El debate arquitectónico se establecía en torno al conjunto megaestructural de Thamesmead, inaugurado ese mismo año, viniendo señalado como un fracaso de la utopía moderna. Sus particulares circunstancias, así como su interpretación fílmica, han sido profusamente estudiadas³¹ desde diferentes ópticas. Todo el conjunto de Thamesmead, formado por pasadizos, escaleras, callejones y plazas, proyectado para acoger una amplia variedad de relaciones derivó en un sistema inductor de inseguridad y violencia. Incluso aquellos elementos proyectados específicamente

para el bienestar y la reducción del vandalismo³², como el lago artificial, acaba interpretándose como espacio de la conflictividad (figura 7). Tal y como afirmaba Malcolm McDowell, actor que encarna al violento Alex, no se trataba de una maldad innata, sino de un producto de su medio³³. De nuevo aquí, tal y como sucedía en los ejemplos precedentes, el debate que se establece es el del conflicto inevitable entre las fórmulas del supuesto progreso y sus consecuencias en la condición humana.

Thamesmead, al igual que muchos otros conjuntos megaestructurales, pretendieron humanizar la abstracción del movimiento moderno, principalmente a través de las propuestas del Team X. Sin embargo, tanto los nuevos elementos que articulan sus espacios, la macroescala o la nueva materialidad confluían en consecuencias muy diversas a las previstas, derivando en situaciones de alta conflictividad y delincuencia. La filmografía referida se hace eco de aquellas inquietudes sociales que denunciaban cada vez más los desequilibrios sociales que estas intervenciones procuraban³⁴.

31 Véase CIMENT, Michel. *Kubrick*. Madrid: Akal, 2000; McDOUGAL, Stuart Y. ed. *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*. Minnesota: Cambridge University Press, 2003; MARZAL FELICI, José Javier; RUBIO MARCO, Salvador. *Guía para ver La naranja mecánica (Stanley Kubrick, 1971)*. Valencia-Barcelona: Nau Llibres-Octaedro, 1999; RIVERA, David. Paraísos melancólicos. La utopía de los conjuntos megaestructurales. En: *Teatro Marittimo. Revista de cine+arquitectura*. Madrid: Fundación Diego de Sagredo, septiembre 2011, n.º 1, pp. 67-99. ISSN: 2174-6435.

32 GARCÍA GÓMEZ, Francisco. ¿Futuro imperfecto? Distopía y arquitectura moderna en *La Naranja Mecánica* de Stanley Kubrick. En: *Anales de Historia del Arte*. Madrid: Universidad Complutense, 2015, vol. 25, pp. 255-281. ISSN: 0214-6452. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2015.v25.50858.

33 CIMENT, Michel, op. cit. supra, nota 31.

34 HALL, Peter. *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo del siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

Como afirmaba Reyner Banham³⁵, Kubrick tendrá una gran parte de responsabilidad en la formación del arquetipo violento de Thamesmead en particular y de la megaestructura en general, que permanece grabado aún hoy en el imaginario colectivo. *La naranja mecánica* ilustra la metamorfosis de los "paraísos melancólicos"³⁶ en espacios de ultraviolencia y alienación. Kubrick, en este sentido, se anticipó a construir un sustrato psicológico sobre la conflictividad de estos lugares antes de que se manifestara de un modo tangible en la opinión pública. Thamesmead, al igual que había sucedido con Cumberland, había dejado de constituir una referencia del futuro a inicios de los años setenta.

Pero no solo se trataba de una cuestión narrativa, sino que desde el mismo pensamiento teórico aparecía la figura del conjunto megaestructural como espacio de encierro contemporáneo. Paolo Portoghesi, confrontando las supuestas bondades científicas con las miserias que la realidad mostraba, afirmaba:

*"Este barrio, a pesar del verde público, las zonas peatonales, los servicios colectivos, es decir, el respeto a los estándares prescritos por la moderna ciencia urbana, en virtud de sus edificios-colmena de once plantas, de interminables hileras de ventanas todas iguales, de pasillos sin fin, de su estructura espacial desmesurada y repetitiva, se había convertido para sus habitantes en una especie de prisión y al mismo tiempo en un símbolo materializado desde su condición de explotados. Esta identificación entre arquitectura y calidad de vida urbana produjo en sus habitantes, en su mayoría gente de color, una reacción conflictiva manifestada en una serie de actos de violencia y vandalismo. La hipótesis de la restauración o de la readaptación fue invalidada por el juicio negativo de psicólogos y sociólogos, que imputaron a las elecciones arquitectónicas buena parte de la responsabilidad de este fenómeno patológico"*³⁷.

35 BANHAM, Reyner. *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 192.

36 RIVERA, David, op. cit. supra, nota 31.

37 PORTOGHESI, Paolo. *Después de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, pp. 32-33.

38 Véanse *Stereo* (1969) y *Crimes of the future (Crímenes del futuro)*, 1970).

39 LIPPOLIS, Leonardo, op. cit. supra, nota 9, p. 41.

40 GIÉDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madrid: Dossat, 1982, pp. 564-565.

Cuatro años después de *La naranja mecánica* se estrenó *Vinieron de dentro de...*, película que certificaba el fracaso del edificio-ciudad. Cronenberg, al igual que Kubrick, ya había recurrido al brutalismo en sus primeras películas³⁸ para escenificar una condición enfermiza de la sociedad que se mostraba indisociable a los atributos arquitectónicos. En *Vinieron de dentro de...*, el "Stareliner", un conjunto residencial de altas prestaciones, es promocionado a través de las virtudes de la autosuficiencia y del aislamiento. El edificio-fortaleza, no en vano situado en una isla, se postula como una opción de alejarse de la condición decadente de la ciudad moderna mediante un exilio voluntario (figura 8). En palabras de Lippolis:

*"(...) el complejo Stareliner representa la posibilidad de salvarse del derrumbe social de la metrópolis -vista en aquellos años setenta como un organismo irremediadamente enfermo- mediante la opción de negación de la dimensión relacional y de autorreclusión en una comunidad autosuficiente, burguesa, herméticamente cerrada al exterior"*³⁹.

En *Vinieron de dentro de...* subyace como referencia ineludible la *Unité d'Habitation*. Recordemos que la *Unité*, con una aspiración de máquina total, incluía en su programa equipamientos deportivos, áreas verdes, calles comerciales con droguerías, supermercado, lavanderías, talleres de planchado, peluquerías e institutos de belleza, puestos de periódicos, oficinas de correos, cafeterías, albergues, guardería para 150 niños, piscina, juegos infantiles, centro social para adultos y gimnasio⁴⁰. El complejo residencial *Stareliner* que protagoniza *Vinieron de dentro de...* participa de la misma ambición, simulando todos aquellos espacios públicos que el edificio había sustraído a la ciudad. Son esos espacios los que van relatando la vida cotidiana de los residentes. Tanto el comercio (boutique, bazar, charcutería), el ocio (restaurante), limpieza (lavandería), sanidad (farmacia y clínica) o el deporte



8

8. Fotograma de *Vinieron de dentro de...* (Cronenberg, 1975).
9. Fotogramas de *Vinieron de dentro de...* (Cronenberg, 1975).

(campo de golf, piscina olímpica, pistas de tenis) son absorbidos por el propio complejo en su aspiración de constituir una ciudad completa (figura 9).

La película relata la transformación de los espacios privados, convertidos en una simulación sustitutiva del espacio público. Ya no existe la figura de la calle, de la plaza o del porche. Entre la ciudad y el edificio no se consideran espacios intermedios, los límites del conjunto residencial ejercen de frontera en su sentido más coercitivo. Aquí, los espacios de relación se encuentran muy distanciados conceptualmente de las aspiraciones antropológicas de la calle-corredor smithsoniana. Opcionalmente, existen ámbitos de relación restringida como la piscina, el campo de golf o las pistas de tenis, pero siempre "... con la seguridad de saber que solo les pertenece a usted y a sus convecinos"⁴¹. La negación del espacio público y el hermetismo del conjunto, devorado por su propia autosuficiencia, queda manifestado en las escenas finales, donde a los protagonistas les resulta imposible huir del complejo, resurgiendo de nuevo la imagen flotante del edificio como prisión, laberinto y trampa. Cronenberg transmuta la condición aislada como protección frente al exterior en situaciones de máxima violencia.

CONCLUSIONES

El imaginario fílmico conformado a mediados de los años sesenta fue portador de un pensamiento urbano funda-

mentalmente negativo. Gran parte de las propuestas contenían un acusado sentido crítico, denunciando la progresiva deshumanización del ser derivada de la devaluación y desprestigio del espacio público. Si en un inicio la ciudad era relatada en el cine como una captación vibrante de la nueva *ánima* urbana, en este período las películas adquieren un carácter acusador, en el que la fascinación inicial por la vida metropolitana deriva en un pensamiento unidimensional generado por la tecnocracia. Así, el relato de la pérdida de sentido de muchos de los espacios, tanto públicos como privados, afectaba de modo directo a la narración de la vida cotidiana y, en última instancia, a la condición humana, que viene representada en un estado banal y decadente.

No se trataba tan solo de una cuestión relativa a la forma urbana. El suburbio asistió a una transformación del tejido social. Si originalmente fue considerado como un espacio destinado a clases trabajadoras o inmigrantes, a partir de los años cincuenta aparece como un nuevo destino que protagoniza el éxodo de la clase media. De ese modo empezó a mostrarse como un espacio inesperado para gran parte de la población, como un lugar de reclusión forzosa que establecía relaciones de odio y hostilidad. El imaginario fílmico denunciaba así una situación que estaba siendo silenciada desde posiciones oficiales, visibilizando tanto las condiciones infrahumanas



9

de sectores desfavorecidos como los temores de una fluctuante clase media⁴².

La arquitectura moderna, cuestionada desde finales de los años sesenta, se interpretó bajo una perspectiva enfermiza, tanto psicológica como somática. En 2 o 3 cosas... se incide en las consecuencias psicológicas del aislamiento; *La naranja mecánica* muestra el espacio

megaestructural como productor de vandalismo y violencia mientras que *Vinieron de dentro de...* apunta directamente a una transmutación corporal que provoca el edificio-cárcel. El mito de la asepsia y el control científico es cuestionado a través de una visualidad de la decadencia, reflejando las contradicciones de la tecnología y el progreso.

41 Mensaje publicitario del complejo Stareliner que protagoniza el inicio de la película a través de una voz en off.

42 RIVERA, David, op. cit. supra, nota 5.

Como creadora de significados, la producción cinematográfica considerada fue asignando a las experiencias urbanas ciertas correspondencias semánticas. Las asociaciones suburbio-anomia, megaestructura-reclusión, ciencia-opresión, etc., ilustran el espíritu de la época en la que básicamente los espacios del movimiento moderno estaban vinculados con el estado psicológico de la alienación, y la ciencia ya no se consideraba una utopía sino un

instrumento de represión. Muy concretamente, los *grands ensembles* y las megaestructuras pasaron a formar parte de una serie de nuevas iconologías modernas muy relacionadas con el aislamiento, el anonimato y la depresión. Todo ello permite interpretar la filmografía abordada desde un punto de vista semiológico, como un campo de creación de signos que, operando en la memoria colectiva, escenificaban el fin de las “mitologías” modernas.■

Bibliografía citada

AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2008. ISBN 9788474324594.

BANHAM, Reyner. *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001 [orig. 1976]. ISBN 9788425218514.

CARDIN, Aurélie. Les 4000 logements de La Courneuve: réalités et imaginaires cinématographiques. En: *Cahiers d'histoire critique. Revue d'histoire critique*. Le logement social en région parisienne au XXe siècle. Paris, 2006, n.º 98, pp. 65-80. ISSN 2102-5916. DOI: <https://doi.org/10.4000/chrhc.864>.

CIMENT, Michel. *Kubrick*. Madrid: Akal, 2000.

GARCÍA GÓMEZ, Francisco. ¿Futuro imperfecto? Distopía y arquitectura moderna en *La Naranja Mecánica* de Stanley Kubrick. En: *Anales de Historia del Arte*. Madrid: Universidad Complutense, 2015, vol. 25, 2015, pp. 255-281. ISSN: 0214-6452. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2015.v25.50858.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016. ISBN 9788425228742.

GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madrid: Dossat, 1982 [orig. 1941]. ISBN 9788429121179.

GUBERN, Roman. *Godard polémico*. Barcelona: Tusquets, 1974. ISBN 9788472235045.

HALL, Peter. *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo del siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. ISBN 9788476281901.

JACKSON MARTÍN, Rafael. Futuro en pretérito. Apropiaciones visuales del pasado en la ciencia ficción distópica. En: *Secuencias. Revista de historia del cine*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013, n.º 38, 2013, pp. 15-46. ISSN 1134-6795. Disponible en: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5862/6313>.

JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980 [orig. 1977].

KUHN, Annette. Reflections. En: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London-New York: Verso, 1990. ISBN 9780860919933.

LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1978.

LIPPOLIS, Leonardo. *Viaje al fin de la ciudad. La metrópolis y las artes en el otoño posmoderno*. Madrid: Enclave, 2015. ISBN 9788494270840.

MALLGRAVE, Harry Francis; GOODMAN, David. *An Introduction to Architectural Design. 1968 to the Present*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. ISBN 978-1-405-18062-7.

MARZAL FELICI, José Javier; RUBIO MARCO, Salvador. *Guía para ver La naranja mecánica (Stanley Kubrick, 1971)*. Valencia-Barcelona: Nau Llibres-Octaedro, 1999.

MAURER, Jacqueline. Questions d'échelle et de justesse entre cinéma, architecture et urbanisme, Deux ou trois choses que je sais d'elle (1967) de Jean-Luc Godard et le débat des grands ensembles. En: *Images seconds* [en línea]. Paris: Association Images secondes, 2020, n.º 2 [consulta: 14-01-2022]. ISSN: 2649-3381. DOI: <https://doi.org/10.5167/uzh-182042>.

MAURER, Jaqueline. Cadre de vie. Jean-Luc Godard's *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), French TV and Architectural Discourse. En: *Kwartalnik Filmowy*. Polska Akademia Nauk, 2020, n.º 109, pp. 68-85. DOI: <https://doi.org/10.5167/uzh-199818>.

McDOUGAL, Stuart Y., ed. *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*. Minnesota: Cambridge University Press, 2003. ISBN 9780521574884.

MONTANER, Josep María. Escena postmoderna y arquitecturas paradójicas. En: *El Croquis*. Madrid: El Croquis Editorial. 1985, n.º 19, pp. 4-10.

MUMFORD, Lewis. *La ciudad en la historia*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2012 [orig. 1961].

OCKMAN, Joan. Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Jacques Tati's Playtime. En: Mark LAMSTER, ed. *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.

PORTOGHESI, Paolo. *Después de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981. ISBN 8425210798.

RIESMAN, David. *La muchedumbre solitaria*. Barcelona: Paidós, 1981. ISBN 9788475091198

RIVERA, David. “Paraísos melancólicos. La utopía de los conjuntos megaestructurales”. En *Teatro Marittimo: Revista de cine+arquitectura*. Madrid: Fundación Diego de Sagredo, septiembre 2011, n.º 1, pp. 67-99. ISSN: 2174-6435.

RIVERA, David. *Tabula Rasa. El movimiento moderno y la ciudad maquinista en el cine (1960-2000)*. Madrid: Fundación Diego de Sagredo, 2005. ISBN 84-933985-2-7.

SAMBRICIO, Carlos. “De Metrópolis a Blade Runner: dos imágenes urbanas de futuro”. En *Revista de Occidente*, nº185, octubre 1996, pp. 45-63. ISSN: 0034-8635. Disponible en: https://oa.upm.es/1554/1/SAMBRICIO_ART_1996_02.pdf.

SAN NICOLÁS JUÁREZ, Helia de. Documentando Tatville: La ciudad moderna según Jacques Tati. En: *Teatro marittimo*. La identidad de la ciudad. Madrid: Fundación Diego de Sagredo, junio 2016, n.º 5, pp. 102-113.. ISSN: 2174-6435.

SONTAG, Susan. Godard. En: *Estilos radicales*. Barcelona: Muchnik, 1985. ISBN 9788483464984.

SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas*. Barcelona: Paidós, 1996 [orig. 1991]. ISBN 9788449302251.

TAUBIN, Amy. 2 or 3 Things I Know About Her: The Whole and Its Parts. En: *The Criterion Collection. Essays* [en línea]. Criterion Channel, 21 de julio de 2009 [consulta: 22-07-2021]. Disponible en: <https://www.criterion.com/current/posts/1198-2-or-3-things-i-know-about-her-the-whole-and-its-parts>.

UZAL, Marcos. Las paradojas de la Nouvelle Vague. En: *Cinema Comparat/ive Cinema*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2013, vol. 1, n.º 2, pp. 81-86. ISSN: 2014-8933.

VALLE CORPAS, Irene. “Memento Vivere” o como escapar de “Alphaville”. Algunas notas sobre Godard y el situacionismo. En: *Escritura e imagen*. Madrid: Universidad Complutense, diciembre 2018, n.º 14, pp. 9-27. ISSN: 1885-5687. DOI: <https://doi.org/10.5209/ESIM.62758>.

VINCE, Owen. Anxious Metropolis: Alienation and the Cinema of 1960s Paris in Alphaville and Playtime. En *Senses of Cinema*[en línea]. Melbourne, julio 2016, vol. 79 [consulta: 02-02-2022]. Disponible en: <https://www.sensesofcinema.com/2016/feature-articles/alienation-alphaville-playtime/>

Ignacio Grávalos Lacambra (Zaragoza, 1968). Arquitecto por la ETSAB (1994) y doctor arquitecto por UNIZAR (2020). Profesor de Expresión Gráfica Arquitectónica y de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad San Jorge. Máster en Investigación y Formación Avanzada en Arquitectura (USJ, 2014). Miembro del grupo de investigación “Arquitectura Open Source” de la USJ. Ha publicado en revistas como Boletín Académico, Ciudad y Territorio, EGA, Dearq o Urbs. Junto con Patrizia Di Monte, ha recibido una Mención de Investigación en la XI Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo. Ha recibido el 1º premio Eurocities 2011 “Planning for People”, 1º Premio Innovazione e Qualità Urbana 2010, 1º Premio SAIE Selection 12 Awards, ganador de la Best Urban Solution de la LLGA awards 2013 “Cities Pilot the Future”, ganador de la II Biennale Spazio Pubblico 2013, 3º premio Smart Future Minds 2013. Ha sido finalista de los premios FAD (2011), Arquitectura Plus (2011), City to City FAD Awards 2012, Future Cities Celeste Prize 2012 y RIUSO awards 2013. Su obra ha sido seleccionada en la Bienal Europea de Paisaje (2010, 2012, 2016) y ha expuesto en la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2016 y 2018.

EL IMAGINARIO FÍLMICO SUBURBIAL DE LOS AÑOS SESENTA. EL FIN DE LAS UTOPIAS MODERNAS THE SUBURBAN FILM IMAGINARY OF THE SIXTIES. THE END OF MODERN UTOPIAS

Ignacio Grávalos Lacambra  0000-0002-6185-9092

p.17 INTRODUCTION. FILM EPILOGUES OF MODERNITY

After the Second World War, cities had to respond to a sudden increase in population, reconfiguring the relationship that existed between the historic centre and the emerging periphery. The centre, subjected to great real estate pressure, pushed many of its former residents to a periphery that would become a laboratory of new urban conceptions. This migration to the margins introduced two conceptions heavily conditioned by geopolitical issues. While in the Anglo-Saxon sphere the flight from cities was justified by a romantic impulse towards a close contact with nature, in the rest of Europe it was understood as a direct response to overpopulation through an endless number of satellite cities and mega-structural complexes that were stages for forced exodus.

These two visions, both that of the American dream and that of the community beehive, not only capitalized on much of the urban discourse, but also infiltrated the film imaginary through numerous film offerings. The prominence of urban complexes in film narratives greatly conditioned the perception of the real. A detailed examination of certain film productions of the late sixties and early seventies makes it possible to elucidate a sequence in the symbolic interpretation of the periphery, which goes from being understood as an exotic experience to being representative of human loneliness. Behind this line of argument lies a growing distrust of modernity and an undisguised attack on the precepts of the Athens Charter, which is undoubtedly the origin of most urban conflicts.

The discontent or scepticism towards the future, which would increase as the baby boom generation acquired a representative prominence, marks a fork in the thinking concerning the modern utopia. As such two ways of interpreting reality emerged¹: a romantic current, imbued with neo-Marxist thought that showed a complete rejection of the rationalist city of the Athens Charter and, opposite to it, a techno-utopian perspective, still fascinated by modern architecture and its technological capacity. The debate was brief. Sometime in the mid-1960s, as Harry Francis Mallgrave and David Goodman claim², two decades of unconditional optimism came to an end.

p.18

A certain filmography, inspired by romantic thought, constructed a visual account of the symbolic transition of the urban margins, showing the different forms they acquired in the collective imagination. From the beginning of the twentieth century, the narrative perception of the periphery varies a great deal. As Pierre Sorlin affirms³ from a sociological perspective, from 1920 onwards the city is shown as a stage of infinite possibilities, being captured fundamentally from avant-garde viewpoints. From 1930 it is represented through the centre-periphery dialectic, in which the periphery is seen as a fragmented reality, in a way, alien to the city itself. In any case, the periphery still has an indefinite role and the filmography explores it as an emerging territory, as an object of curiosity. Film usually entrusts the narrative condition to the centre of the city and shows the periphery as a place without incentive and unable to contain a story. Spaces for socializing (pubs, restaurants, libraries, cinemas, etc.) rarely appear in peripheral locations, showing a *civitas* detached from the *urbs*, altering that "way of life"⁴ that Henri Lefebvre relates specifically to urban society.

Beginning in the 1950s, the suburb is understood as an anomic space and as an expression of an alienated contemporary life. The periphery loses all its exoticism and is seen through numerous abandoned pieces that underline its disconnection from urban life. The problems generated there were introduced into filmmaking through post-war neorealism, which was mainly dealt with in Italian productions. The Italian filmography of that period put a focus on the emergence of the periphery, both from the point of view of the destruction in *Rome, Open City*, (*Roma città aperta*, Rosellini, 1945), of the misery in *The Bicycle Thief* (*Ladri di biciclette*, De Sica, 1948) and *Rocco and his Brothers* (*Rocco e i suoi fratelli*, Visconti, 1960) and from the new bourgeois perspectives in Antonioni's trilogy of solitary life (*The Adventure* (*L'Avventura*), 1960; *The Night* (*La Notte*), 1961 and *The Eclipse* (*L'Eclisse*), 1962). Throughout the sixties and seventies, this criticism would be transferred to the films of the French *Nouvelle Vague* and the British *Free Cinema* movements, as well as to specific cases of American filmography⁵. This triggered a process in which the optimism produced in the fifties was cancelled, giving rise to numerous productions that related the dehumanizing processes caused by large suburban complexes.

Throughout the sixties, the conception of the city in cinema showed a radical transformation, with the case of Godard being especially illustrative. If in *Breathless* (*À bout de souffle*, 1960) the city has a narrative role full of nuances, by the middle of the decade, its perspective had changed radically. At this point, it became a hostile space from which to flee, as happens in *Weekend* (1967) or *Pierrot le Fou* (1965), both by Godard. Seven years after *Breathless*, Godard became interested in the city again, but far from returning to its symbolic centre, he thrust himself into a suburban context. In *Two or Three Things I Know About Her* (1967), urban space had lost all filmic interest⁶. The trivialization of the city is inseparable from the tedium of its protagonist, merging into the same emotional landscape. Film criticism would point to the loss of urban sense as a factor producing anomie and loneliness. The new urban scenarios, represented mainly by European offerings, began to feature *grands ensembles*, deserted streets, *terrain vagues* or blocks of inhuman scale that made up a new landscape of isolation.

p.19

The deactivated and discredited public space was transferred to private spheres and converted into a smaller, exclusive and inbred space. The mega-structural complexes, which initially presented themselves as a new promise of modernity, experienced new modes of relationship that cinema would point to in a dystopian way, with *A Clockwork Orange* (Kubrick, 1971) as an archetypal film showing their failure. The film *Shivers* (Cronenberg, 1975) takes up issues addressed by Kubrick, but in this case through an absolute reduction of the public sphere that provokes an inseparable reaction of desire and violence. Cronenberg speculated on the character of the building-city and its gradual conversion into a building-prison.

This article delves into the daring urban critique of a certain filmography in this last period. If *Two or Three Things I Know About Her* inquired about the way in which urban space conditioned human behaviour in terms of banality and isolation and *A Clockwork Orange* conceived the periphery under a violent determinism, *Shivers* alludes to the reduction of public space as a triggering factor of social disease. All these examples explored the new spaces of modernity and their nefarious consequences on ways of living.

THE SATELLITE CITY. PROGRESS AND ANOMIE

British *new towns*, French *banlieues* or German *Siedlung* would gradually acquire their own autonomy in the form of satellite cities. The relational city (sociopolis) had become the motorized city (privatopia), in which citizens were confined to what was left over from automotive logic. The nodal system of peripheral nuclei, as stated by Carlos Sambricio⁷, became part of a set of spaces of second order, dormant nuclei that did not respond to the promised specificity on which they had been theorized. Immersed in no man's land, the periphery offered neither the desired contact with nature nor the urban tension of centrality. The spaces on the periphery soon became aware of their shortcomings. In the words of Lewis Mumford, "As the city moved towards the suburbs, the rural note faded; and there came a time when the suburbanite had neither the advantages of society nor of solitude."⁸

By the end of the 1960s, the dire consequences of suburban hypertrophism could be seen. The public administrations, both European and American, were aware of the enormous problems that the development policy had generated and began⁹ actions to clean up or suppress these outbreaks of conflict. In this sense, the demolition of the residential complex of Pruitt-Igoe was considered the most emblematic of these actions due to its media impact, being a turning point and, for authors such as Charles Jencks¹⁰, the exact date of the death of the modern movement.

The problems of the satellite city infiltrated the film imaginary mainly through European productions, with Paris as the main geopolitical reference. The landscapes of the HLM (*habitation à loyer modéré*), a product of the development policy of President De Gaulle, became a recurring stage in the films of the *Nouvelle Vague*, in which they appear as a counterpoint to the hitherto fascinating urban centre¹¹. As the suburb acquired a new filmic prominence, the centre disappeared from the scene, both in an iconic and narrative way, offering what Sorlin called "the blurred image of cities."¹²

A good example of this are films such as *Alphaville* (*Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution*, Godard, 1965) and *Playtime* (Tati, 1967), in which the Parisian periphery had supplanted the centre, defining new points for the understanding of metropolitan reality. The monotony of public space, the massive repetition of architecture and urban decontextualization are transversal issues in the social critique of the filmography of this period. In *Playtime*, Tati conceives "Tatville" as a collection of *topos* that will later be conceptualized as non-places¹³, a series of buildings that no longer establish any link with the *genius loci* of the territory or context (Figure 1). Not by chance, Tatville was built as an immense set based on gigantic models that responded to various archetypes of modernity¹⁴, creating a fictional stage that supplanted the real Paris. The mobile buildings, reproduced on a large scale and mounted on rails, slid to generate the various scenes. The city of Tati thus constituted in itself a recurring metaphor for the ubiquity and depersonalization of modern architecture. In the same sense, the film shows the globalization of architecture as a hyperbole in which the iconic buildings of very diverse cities, represented in tourist promotions, turn out to be exact replicas, like *doppelgängers*, of the American corporate model.

Both Tati and Godard unquestionably showed the advent of the generic city, of a franchise urbanism that will be assumed by the tourism sector as an object of desire and by technocratic society as the beginning of a promising future guaranteed by modernity. These early cases staged the first filmic critiques of the new Parisian peripheral landscape, associating it with a new emotional state. As Owen Vince has analysed¹⁵, both directors build an "imaginary of alienation" through the new Paris, closely linked in these cases with the growing Americanization of the European city¹⁶. This architectural contamination responded to a desire to aestheticize the capitalist economy through corporatist architecture, interpreted as a collateral consideration of the Marshall Plan¹⁷.

Surely the film that most has a bearing on these questions is *Two or Three Things I Know About Her*. Godard inherits the daring vision of Marcel Carné in *Wasteland* (*Terrain vague*, 1960), in which the suburb already appears in a state of conflict, closely related to a generational disenchantment. Godard's criticism of the satellite city is no

p.20

p.21

longer only directed towards the modern movement but also turns its gaze towards the nascent “consumer society” (Figure 2), anticipating the social complaints that were to occur a few months later.

p.23 As is customary in Godard's filmmaking, the narrative acquires a fragmented character. The fractures introduced between the different shots and sound spaces participate in the succession of saccadic scenes that make up the metropolis. The transformation of the city coincides with the way the story was composed, deconstructing reality through fragments that stopped the understanding of a single argument. In a McLuhan sense, the medium was the message. The mechanisms of film composition inextricably refer to the protean formation of the new urban structure. Godard establishes a narrative based on quick cuts, disconnected tones, alternating sunny and grey shots, discontinuous music and a catalogue of prefabricated images made up of signs, paintings, adverts, postcards or posters¹⁸. The latter, however, do not show pop optimism, but emphasize the schizophrenia of the consumer society. In the same way, the urban imaginary is formed by highways, cranes, workshops or gas stations, elements constituting a new landscape in constant transformation and composed of superimposed scenes (Figure 3). The film focuses its attention on a periphery under construction in which the authentic protagonist of the landscape is the *Autoroute du Nord A1* that is spinning a sequence of immense contemporary non-places (Figure 4).

p.24 The film is shot at the *Cité des 4000*, the main city of La Courneuve in Paris that hosted the residential expansion of 4000 homes managed through the HLM offices in Paris, according to the Plan made by the architects Clément Tambuté and Henri Delacroix. The complex was started in 1956 and developed over the next ten years. In the beginning, as reported in the media¹⁹, it was perceived as the configuration of a new world realized under the codes of modernity. The reality, as was seen years later, would be very different and the director, straight from the first scenes of *Two or Three Things I Know About Her*, does not hesitate to explicitly point out Paul Delouvrier, prefect of the Paris Region, as the ultimate architect of these practices. It should be remembered that Godard filmed the neighbourhood just completed, in 1966, when the residential complex was still in good condition (Figure 5). From the 1970s onwards, large areas of it became very degraded and, as part of a National Urban Renovation Plan, some of the most problematic buildings would likely be eliminated. It would be necessary to wait until 1973 so that, starting from a circular by Olivier Guichard, its demolition could begin, putting an end to this type of development that had been found to be the origin of growing conflicts²⁰. As happened in Pruitt-Igoe, it was deemed necessary to eliminate the *grands ensembles* that had not responded to the promised new world. As of the year 2000, most of the buildings had been demolished²¹, thus eliminating the ghost of modern utopia.

Godard constructs a critical vision in which urbanism seems contaminated by advertising strategies. Thus, the arrangement of the HLM *grands ensembles*, as shown in the film through a twist of personification, acquire the same logic and arrangement as supermarket products²² in the scene that closes the film (Figure 6). The commodified urban world is intimately linked to the figure of Juliette, a middle-class, equally commodified young woman who unfolds her daily life, apparently banal, in a second role in which she engages in prostitution²³. This condition, which is at the heart of the film, embodies and emphasizes the accusation of a transformist city that adapts to the demands of Gaullist development policy. Character and place are treated as the same thing, to the point that, in the title, “*Her*” refers to both Juliette, the protagonist, and the city. This city, shown with a deterministic effect, transfers its own characteristics to the human being who, imprisoned in an isolated and hostile situation, is destined to an ordinary and banal life.

p.25 The HLMs, which Godard defines in the film as the “Gestapo of Structures,” are already understood not only as a prison but also as spaces of human disease²⁴. Earlier, in *Alphaville*, the author himself had already used the acronym HLM as an acronym for the *Hospital de Longue Maladie* (Long Sickness Hospital)²⁵ in which dissidents of the regime were subjected to a cure through mechanical treatments and propaganda. A reading of the suburb as creating submission, coercion and ideological conformism emerges here, an argument established by the sociologist David Riesman²⁶ in *The Lonely Crowd* (1950), addressing on that occasion the problem in the American context.

THE MEGA-STRUCTURE. THE END OF THE MODERN UTOPIA

The mega-structural discourse provoked both the enthusiasm of those enlightened authors who still trusted the modern utopia and technological development, and a sour reply from the romantic orthodoxy, who used it as a permanent object for their attacks due to its anti-urban condition. The mega-structure was the protagonist of much of the urban critique of the late 1960s, anchoring itself in the filmic imaginary as the remains of failure. Its decline is repeatedly coupled with the impoverishment of the human condition itself. Authors such as Truffaut, Godard, Kubrick or Cronenberg do not hesitate to resort to modern architecture to point it out as the “*ruins of modernity, as fossils of a utopian project transformed into dystopia shortly after having crystallized.*”²⁷

Filmic visions, tremendously moralistic, were not interested in mega-structural enthusiasm; on the contrary, they were used to convey the alienating dimension of new modern cities, giving rise to a new narrative. Even science fiction offerings²⁸ abandoned exploration of the planets and travel to the stars in order to recreate themselves in the new coordinates of the suburban margins. Contrary to what happened during the fifties, when the alien invasion from other worlds was interpreted as a veiled translation of the communist threat²⁹, now the risk was that of the technocratic invasion and the stage was the new suburban complex.

The questioning of the idea of progress through cinema has been the subject of various approaches in the field of architectural theory. Josep María Montaner³⁰, with a certain temporal perspective, exemplified the debate through the comparison of films such as *2001: A Space Odyssey* (Kubrick, 1968) versus *Alien* (1979) and *Blade Runner* (1982),

both by Ridley Scott. The author noted in these productions a change in the way the future was considered. The former still enjoyed an optimism towards development and a confidence in rationalization, framed in the story of modernity, which the author describes as “suspiciously coherent.” In contrast, in the last two, all this had changed and a multitude of stories emerged intertwined in everyday life that revealed certain incongruities of modernity.

Similarly, the change of urban paradigm in these years can be seen specifically in the evolution of Kubrick's work. In *2001: A Space Odyssey*, the future was staged in interstellar space, the codes of interpretation were scientific and the iconography of tomorrow was white and abstract. Only three years later, in 1971, the same director premiered *A Clockwork Orange*. Here, the future was closer showing signs of the immediacy of the moment, brutalism questioned the asepis of the modern movement and the city of the future was incarnated in the very present, in the London suburb. The architectural debate was established around the mega-structural complex of Thamesmead, inaugurated that same year, it being pointed out as a failure of the modern utopia. Its particular circumstances, as well as its role in the film, have been studied at great length³¹ from different perspectives. The whole of Thamesmead, made up of passageways, stairs, alleys and squares and designed to accommodate a wide variety of relationships resulted in an instigating system of insecurity and violence. Even those elements designed specifically for the welfare and reduction of vandalism³², such as the artificial lake, ended up being interpreted as a space of conflict (Figure 7). As Malcolm McDowell, the actor who plays the role of the violent Alex, claimed, he was not innately evil, but a product of his environment³³. Here again, as in the previous examples, the debate that is established is that of the inevitable conflict between the formulas of supposed progress and its consequences for the human condition.

Thamesmead, like many other mega-structures, sought to humanize the abstraction of the modern movement, mainly through the proposals of Team X. However, the new elements that articulated their spaces, the macro-scale and the new materiality converged in very different consequences to those expected, resulting in situations of high conflict and crime. The aforementioned filmography echoes those social concerns that increasingly denounced the social imbalances that these interventions secured³⁴.

As Reyner Banham asserted³⁵, Kubrick would play a large part in the formation of the violent archetype of Thamesmead in particular and of the mega-structure in general, which remains engraved even today in the collective imagination. *A Clockwork Orange* illustrated the metamorphosis of “melancholic paradises”³⁶ into spaces of ultra-violence and alienation. Kubrick, in this sense, anticipated building a psychological substrate on the conflict in these places before it manifested itself in a tangible way in public opinion. Thamesmead, like Cumbernauld, ceased to be a reference for the future in the early 1970s.

However, this was not only a narrative question, as the idea of the mega-structural complex as a contemporary confinement space came from the same theoretical thought. Paolo Portoghesi, confronting the supposed scientific benefits with the miseries that reality showed, stated:

*This neighbourhood, despite the public green, pedestrian areas, collective services, that is, respect for the standards prescribed by modern urban science, by virtue of its eleven-storey hive buildings, endless rows of windows all the same, unending corridors, its excessive and repetitive spatial structure, had become for its inhabitants a kind of prison and at the same time a symbol materialized from their condition as the exploited. This identification between architecture and quality of urban life produced in its inhabitants, mostly people of colour, a conflicting reaction manifested in a series of acts of violence and vandalism. The hypothesis of restoration or rehabilitation was invalidated by the negative judgment of psychologists and sociologists, who attributed much of the responsibility for this pathological phenomenon to architectural choices*³⁷.

Four years after *A Clockwork Orange*, *Shivers* premiered, a film certifying the failure of the building-city. Cronenberg, like Kubrick, had already resorted to brutalism in his early films³⁸ in order to stage society's sickly condition, which was inseparable from architectural attributes. In *Shivers*, the “Stareliner”, a high-performance residential complex, is promoted through the virtues of self-sufficiency and isolation. The fortress building, not in vain situated on an island, is postulated as an option for moving away from the decadent condition of the modern city through a voluntary exile (Figure 8). In the words of Lippolis:

(...) *the Stareliner complex represents the possibility of saving oneself from the social collapse of the metropolis—seen in those years of the seventies as an irretrievably diseased organism—through the option of denying the relational dimension and self-reclusion in a self-sufficient, bourgeois community, hermetically sealed from the outside world*³⁹.

The *Unité d'Habitation* underlies *Shivers* as an inescapable reference. The *Unité*, aspiring to be a total machine, included in its programme sports equipment, green areas, shopping streets with drugstores, a supermarket, laundries, ironing workshops, hairdressers and beauty institutes, newspaper stands, post offices, cafes, hostels, a nursery for 150 children, swimming pool, children's games, a social centre for adults and a gym⁴⁰. The *Stareliner* residential complex in *Shivers* participates in the same ambition, simulating all those public spaces that the building had extracted from the city. It is these spaces that tell the daily life of the residents. Commerce (boutique, bazaar, deli), leisure (restaurant), cleaning (laundry), health (pharmacy and clinic) and sport (golf course, Olympic swimming pool, tennis courts) are absorbed by the complex itself in its aspiration to be a complete city (Figure 9).

The film shows the transformation of private spaces, converted into a substitute simulation of public space. The figure of the street, the square or the porch no longer exists. There are no intermediate spaces considered between the city and the building, the boundaries of the residential complex become a border in its most coercive sense. Here, the spaces of relationship are conceptually very distant from the anthropological aspirations of the Smithsonian

street-corridor. Optionally, there are areas of restricted relationship such as the pool, the golf course or the tennis courts, but always "... with the certainty of knowing that it only belongs to you and your neighbours."⁴¹ The denial of the public space and the hermeticism of the complex, devoured by its own self-sufficiency, is manifested in the final scenes, where the protagonists find it impossible to escape from the complex, with the floating image of the building as a prison, labyrinth and trap re-emerging. Cronenberg transmutes the isolated condition as protection from the outside in situations of maximum violence.

CONCLUSIONS

The filmic imaginary formed in the mid-sixties was the bearer of a fundamentally negative urban thought. Many of the offerings contained a sharp critical sense, denouncing the progressive dehumanization of human beings derived from the devaluation and discrediting of public space. If at first the city was related in cinema as a vibrant capture of the new urban *soul*, in this period films acquired an accusatory character, in which initial fascination with metropolitan life ends up as one-dimensional thought generated by technocracy. Thus, the account of the loss of meaning of many of the spaces, both public and private, directly affected the narrative of everyday life and, ultimately, the human condition, which is represented in a banal and decadent state.

This was not just a question of urban form. The suburb witnessed a transformation of the social fabric. If at first it was considered as a space destined for working classes or immigrants, from the fifties onwards it appeared as a new destination that played a leading role in the exodus of the middle class. In this way, it began to appear as an unexpected space for a large part of the population, as a place of forced detention that established relationships of hatred and hostility. The film imaginary thus denounced a situation that was being kept quiet by official positions, making visible both the subhuman conditions of disadvantaged sections of society and the fears of a fluctuating middle class⁴².

Modern architecture, questioned since the late 1960s, was interpreted from an unhealthy perspective, both psychological and somatic. In *Two or Three Things I Know About Her* the psychological consequences of isolation are emphasized; *A Clockwork Orange* shows the mega-structural space as creating vandalism and violence while *Shivers* directly points to a bodily transmutation caused by the building-prison. The myth of asepsis and scientific control is questioned through a visuality of decay, reflecting the contradictions of technology and progress.

p.30 As a creator of meanings, the film productions considered were assigning certain semantic correspondences to urban experiences. The associations suburbia–anomie, mega-structure–imprisonment, science–oppression, etc. illustrate the spirit of the time when basically the spaces of the modern movement were linked to the psychological state of alienation, and science was no longer considered a utopia but an instrument of repression. Specifically, *grands ensembles* and mega-structures became part of a series of new modern iconologies closely related to isolation, anonymity and depression. All this allows us to interpret the filmography here from a semiological point of view, as a field of creation of signs that, operating in the collective memory, staged the end of modern "mythologies".

- GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- MALLGRAVE, Harry Francis; GOODMAN, David. *An Introduction to Architectural Design. 1968 to the Present*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011, p. 1.
- SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas*. Barcelona: Paidós, 1996.
- LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1978, p. 26.
- RIVERA, David. *Tabula Rasa. El movimiento moderno y la ciudad maquinista en el cine (1960–2000)*. Madrid: Fundación Diego de Sagredo, 2005.
- SORLIN, Pierre, op. cit. above, note 3.
- SAMBRICIO, Carlos. De Metrópolis a Blade Runner: dos imágenes urbanas de futuro. In: *Revista de Occidente*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset, October 1996, no. 185, pp. 45–63. ISSN 0034-8635.
- MUMFORD, Lewis. *La ciudad en la historia*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2012, p. 818.
- In France, the ministerial circular *No tours or bars*, published in 1973, put an end to the construction of the *villes nouvelles*. Quoted in LIPPOLIS, Leonardo. *Viaje al fin de la ciudad. La metrópolis y las artes en el otoño posmoderno*. Madrid: Enclave, 2015.
- The demolition of the Pruitt-Igoe complex on July 15, 1972 was noted by Jencks as "the day modern architecture died". It was one of the first demolitions of modern architecture buildings. The failure of Pruitt-Igoe, designed by Minoru Yamasaki, is, according to the author, the failure of the precepts that had identified the proposals of modernity (the elevated street, the separation of road traffic, community services, etc.) See JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 9.
- See *Wasteland (Terrain vague)*. Carné, 1960), *The Love Game (Les jeux de l'amour)*. De Broca, 1960), *La belle vie* (Enrico, 1963), *La bonheur* (Varda, 1965), *The Decadent Influence (Une fille et des fusils)*. Lelouch, 1965), *The War Is Over (La guerre est finie)*. Resnais, 1966), *Two or Three Things I Know About Her (Deux ou trois choses che je sais d'elle)*. Godard, 1967).
- SORLIN, Pierre, op. cit. above, note 3, p. 124.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2008.

14 The set design, devised by Eugène Roman for the film, was erected on the outskirts of Paris. Some 50,000 m³ of concrete, 3,200 m² of carpentry and 1,200 m² of glass were used in its construction, covering an area of 15,000 m². The budget was 17,000,000 francs. The office buildings designed for Tativille were inspired by the Esso Building, the first office building erected in La Défense in 1963. This in turn was inspired by SOM's 1952 Lever House. See SAN NICOLÁS JUÁREZ, Helia de. Documentando Tativille: La ciudad moderna según Jacques Tati. In: *Teatro Marittimo. Revista de cine+arquitectura*. La identidad de la ciudad. Madrid: Fundación Diego de Sagredo, June 2016, no. 5, pp. 102–113. ISSN 2174-6435.

15 VINCE, Owen. Anxious Metropolis: Alienation and the Cinema of 1960s Paris in Alphaville and Playtime. In: *Senses of Cinema* [online]. Melbourne, July 2016, vol. 79 [accessed: 02-02-2022]. Available at: <https://www.sensesofcinema.com/2016/feature-articles/alienation-alphaville-playtime/>.

16 The debate on the Americanization of Europe was fully underway at the time. The essay *The American Challenge*, published by the Frenchman J.J. Servan-Screiber in 1967, became one of the most influential political writings of that decade. In the specific field of architecture, *Le Parisien Libéré*, on its cover of 15 June 1965, warned about the New Yorkization of the new Parisian architecture.

17 OCKMAN, Joan. Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Jacques Tati's Playtime. In: LAMSTER, Mark (ed). *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.

18 SONTAG, Susan. Godard. In: *Estilos radicales*. Barcelona: Muchnik, 1985.

19 CARDIN, Aurélie. Les 4000 logements de La Courneuve: réalités et imaginaires cinématographiques. In: *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*. Le logement social en région parisienne au XXe siècle. Paris, 2006, no. 98, pp. 65–80. ISSN: 2102-5916. DOI: <https://doi.org/10.4000/chrhc.864>.

20 Ibid.

21 The Barre Debussy was demolished in 1986, the Renoir in 2000, the Ravel and Présovo in 2004, the Balzac in 2011, Le Petit Debussy in 2017, the Robespierre in 2020, and the Fontenay will be demolished in 2026.

22 UZAL, Marcos. Las paradojas de la Nouvelle Vague. In: *Cinema Comparat/ive Cinema* [online]. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2013, vol. 1, no. 2, pp. 81–86. ISSN 2014-8933. Available at: <https://raco.cat/index.php/Comparativecinema/article/view/266773/411100>.

23 Gubern points out the journalistic studies *Vivre à Sarcelles and Grands ensembles. Banlieues nouvelles. Enquête démographique et psycho-sociologique* by Jean Dugesne and Paul Clerc as the documents that inspired and gave rise to the film. See GUBERN, Roman. *Godard polémico*. Barcelona: Tusquets, 1974, p. 93. Moreover, Taubin points out as a starting point a letter published in *Le nouvel observateur* in response to an article entitled "Étoiles filantes" by Catherine Vimenet on women residing in Parisian HLMs engaging in part-time prostitution in order to maintain a basic middle-class standard of living, what Godard ironically calls "a normal life". See TAUBIN, Amy. Two or Three Things I Know About Her: The Whole and Its Parts. In *The Criterion Collection* [online]. Essays, 21 July 2009 [accessed: 22-07-2021]. Available at: <https://www.criterion.com/current/posts/1198-2-or-3-things-i-know-about-her-the-whole-and-its-parts>.

24 The various psychological pathologies originating from the *grands ensembles* in the context of the film have been studied in MAURER, Jaqueline. Cadre de vie. Jean-Luc Godard's *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), French TV and Architectural Discourse. In: *Kwartalnik Filmowy*. Polska Akademia Nauk, 2020, no. 109, pp. 68–85. DOI: <https://doi.org/10.5167/uzh-199818>.

25 VALLE CORPAS, Irene. Memento Vivere o como escapar de Alphaville. Algunas notas sobre Godard y el situacionismo. In: *Escritura e imagen*. Madrid: Universidad Complutense, December 2018, no. 14, pp. 9–27. ISSN: 1885-5687. DOI: <https://doi.org/10.5209/ESIM.62758>.

26 RIESMAN, David. *La muchedumbre solitaria*. Barcelona: Paidós, 1981.

27 JACKSON MARTÍN, Rafael. Futuro en pretérito. Apropiaciones visuales del pasado en la ciencia ficción distópica. In: *Secuencias. Revista de historia del cine*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013, no. 38, pp. 15–46. ISSN: 1134-6795. Available at: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5862/6313>.

28 See *Alphaville (Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution)*. Godard, 1965), *The Tenth Victim* (La decima vittima. Petri, 1965), *Fahrenheit 451* (Truffaut, 1966) or *A Clockwork Orange* (Kubrick, 1971).

29 KUHN, Annette. Reflections. In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London; New York: Verso, 1990.

30 MONTANER, Josep María. Escena postmoderna y arquitecturas paradójicas. In: *El Croquis*. Madrid: El Croquis Editorial, 1985, no. 19, pp. 4–10.

31 See CIMENT, Michel. *Kubrick*. Madrid: Akal, 2000; McDUGAL, Stuart Y. (ed.) *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*. Minnesota: Cambridge University Press, 2003; MARZAL FELICI, José Javier; RUBIO MARCO, Salvador. *Guía para ver La naranja mecánica (Stanley Kubrick, 1971)*. Valencia-Barcelona: Nau Llibres-Octaedro, 1999; RIVERA, David. Paraísos melancólicos. La utopía de los conjuntos megaestructurales. In: *Teatro Marittimo. Revista de cine+arquitectura*. Madrid: Fundación Diego de Sagredo, September 2011, no. 1, pp. 67–99. ISSN: 2174-6435.

32 GARCÍA GÓMEZ, Francisco. ¿Futuro imperfecto? Distopía y arquitectura moderna en *La Naranja Mecánica* de Stanley Kubrick. In: *Anales de Historia del Arte*. Madrid: Universidad Complutense, 2015, vol. 25, pp. 255–281. ISSN: 0214-6452. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2015.v25.50858.

33 CIMENT, Michel, op. cit. above, note 31.

34 HALL, Peter. *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo del siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

35 BANHAM, Reyner. *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 192.

36 RIVERA, David, op. cit. above, note 31.

37 PORTOGHESI, Paolo. *Después de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, pp. 32–33.

38 See *Stereo* (1969) and *Crimes of the future* (1970).

39 LIPPOLIS, Leonardo, op. cit. above, note 9, p. 41.

40 GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madrid: Dossat, 1982, pp. 564–565.

41 Voice-over advertising message for the Stareliner complex at the start of the film.

42 RIVERA, David, op. cit. above, note 5.

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

página 20, 1. Captura de pantalla. *Playtime* (Tati, 1967); página 21-24, 2-6. Capturas de pantalla. *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (Godard, 1967); página 26, 7. Capturas de pantalla. *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971); página 28-29, 8-9. Capturas de pantalla. *Vinieron de dentro de...* (Cronenberg, 1975); página 34, 1. BENEVOLO, Leonardo. *Brescia S. Polo. Un quartiere di iniziativa pubblica*. Brescia: Morcelliana, 1976; página 36, 2. BENEVOLO, Leonardo; BETTINELLI, Rossana. *Brescia moderna: la formazione e la gestione urbanistica di una città industriale*. Brescia: Grafo, 1981; página 37, 3. BENEVOLO, Leonardo; BETTINELLI, Rossana. *Brescia moderna: la formazione e la gestione urbanistica di una città industriale*. Brescia: Grafo, 1981; página 39, 4. Elaborazione grafica dell'autore; página 40, 5. BENEVOLO, Leonardo. *Brescia S. Polo. Un quartiere di iniziativa pubblica*, Brescia: Morcelliana, 1976; página 41, 6. BENEVOLO, Leonardo. *Brescia S. Polo. Un quartiere di iniziativa pubblica*, Brescia: Morcelliana, 1976; página 42, 7. Archivo Antonio Cedema; página 43, 8. Archivo L'Espresso; página 45, 9. Geoffrey Jellicoe Collection, Museum of English Rural Life, University of Reading; página 49, 1. Fotograma del NODO 1244C. Filmoteca Española, RTVE; página 49 y 54, 2 y 6. PIQUERAS, Norberto, coord. *El Saler per al poble, ara!* València: Universitat de València. ISBN 978-84-9133-074-5; página 51 y 53, 3 y 5. RIVERA HERRÁEZ, Rafael. *Valencia: Conflictividad urbana. 1975-76-77*. València: Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, 1979. DL V.2803-1979; página 52, 4. TEMES RIANCHO, Vicente; VIVANCO BERGAMÍN, LUÍS Felipe; CANO LASSO, Julio. Proyecto de ordenación turística de la Albufera y playas de Saler. En: *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1964, n.º 65. ISSN 0004-2706; página 55, 7. Izquierda: *La Gaceta Ilustrada*. Madrid, septiembre de 1968. Derecha: AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. *La ciudad que queremos. Avance del Plan general de Ordenación Urbana*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1985. DL V-2093-1985; página 55, 8. TECPAY. Aprovechamiento del antiguo cauce del Turia. Bilbao: Técnicas de Paisaje, S.A., 1977; página 56, 9. PARICIO, Toni, coord. *El Jardí del Turia*. València: Ajuntament de València, 1982. DL V-1562-1982; página 58, 10. CALLEJA MOLINA, Manuel; DOMINGO-CALABUIG, Débora. Procesos participativos en la arquitectura residencial modular. En: *Estudios del hábitat* [en línea]. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 2018, vol. 16, n.º 1. ISSN: 2422-6483; página 58, 11. Archivo del arquitecto Alberto Sanchis; página 59 y 61. 12 y 14. Fotografía de los autores; página 59, 13. CALLEJA MOLINA, Manuel. *Arquitectura Modular en el Espacio: Espai Verd, un Hábitat Sostenible*. Directores: Débora Domingo Calabuig, Juan Serra Lluch. Tesis doctoral: Universitat Politècnica de València, 2020. Disponible en: https://riinet.upv.es/handle/10251/153381; página 67, 1. Arquitectura. Noviembre-Diciembre 1967, n.º 100, p. 230; página 68, 2. Arquitectura. Maio-Junho 1968, n.º 103, pp 113-121; página 69, 3. Arquitectura. Setembro-Outubro 1967, n.º 99, p 1; página 69, 4. CANDILIS, Georges. Problemas de Hoje. Em: Arquitectura. Janeiro 1963, n.º 77, pp. 2-3; página 70, 5. CUNHA, Luís. O homem e a cidade no ano de 2000. Em: Binário. Dezembro 1970, n.º 147, pp. 262-263; página 71, 6. BANHAM, Reyner e outros. Non-Plan: An Experiment in Freedom. Em: HUGHES, Jonathan; SADLER, Simon, eds. Non-plan: essays on freedom, participation and change in modern architecture and urbanism. Oxford: Oxford Architectural Press, 2000, p. 13; página 71, 7. Capa da revista Arquitectura, Maio-Junho de 1970, n.º 115; página 72, 8. PUIG, Ramon Maria. A Arquitectura pessimista: uma subarquitectura. Em: Arquitectura. Maio-Junho 1970, n.º 115, pp. 99, 104-105; página 73, 9. COMISSÃO RELATORA DO COLÓQUIO SOBRE POLÍTICA DA HABITAÇÃO. Relato Final. Lisboa: Ministério das Obras Públicas, 1969, p. 1; página 74, 10. DIRECÇÃO DOS SERVIÇOS DE PROJECTOS, DIVISÃO DE URBANIZAÇÃO E EDIFÍCIOS/ DIVISÃO TÉCNICA GERAL, Secretaria de Estado do Urbanismo e Habitação do Ministério das Obras Públicas. Plano Integrado de Almada - Monte da Caparica: Plano de 6000 fogos + Reserva a integrar, Estrutura e Faseamento do Conjunto. Lisboa: Decreto 361/71. 1971; página 75, 11. DSP, DUE/DTG, SEUH-MOP. Rede de Edificação. Op. cit; página 76, 12. DSP, DUE/DTG, SEUH-MOP. Exigências de Articulação; Caracterização Urbana. Op. cit; página 77, 13. DSP, DUE/DTG, SEUH-MOP. Exigências de Articulação: Expansão-Regressão/ Conversão (Com e Sem Adjacência). Op. cit; página 83, 1. BOFILL, Ricardo et al. Hacia una formalización de la Ciudad en el Espacio. Barcelona: Blume, 1968, p. 70; página 84, 2. Ibíd., p. 9; página 87, 3. Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura; página 88, 4. Casa entre medianeras. Cadaqués. Em: Nuevo Ambiente, 1972, n.º 14, p. 61; página 88, 5. L. Clotet - O. Tusquets, Studio Per. Em: Nuevo Ambiente, 1975, n.º 1, p. 45; página 89, 6. Piso en Barcelona. Em: Nuevo Ambiente, 1972, n.º 14, p. 73; página 89, 7. Áticos en la ciudad. Em: Nuevo Ambiente, 1972, n.º 15, p. 154; página 90, 8. Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura; página 91, 9. Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura; página 92, 10. Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura; página 93, 11. Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura; página 93, 12. Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura; página 95, 13. Taller de Arquitectura. GA - Global Architecture, 1973, n.º 19, p. 24. Fotografía de Yukio Futagawa; página 96, 14. Walden 7, Taller de Arquitectura; Ricardo Bofill. Em: GA Houses, 1982, n.º 1, p. 30; página 97, 15. Piso en Barcelona, 1974. Em: Nuevo Ambiente, 1974, n.º 27; página 106, 1. Fotografía: Marta Serra-Permanyer, diciembre 2019; página 106, 2. Fotografía: Marta Serra-Permanyer, diciembre 2019; página 107, 3. Fotografía: Marta Serra-Permanyer, diciembre 2019; página 107, 4. Fotografía: Smiley Toerist. Fuente: Wikimedia Commons [en línea] [consulta: 18-10-2022]. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Metro_Alma_jun_1982_17.jpg; página 108, 5. Fotografía: Marta Serra-Permanyer, diciembre 2019; página 110, 6. Fotografía: (C) Centre Pompidou. Fuente: MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat. ADAGP, París; página 117, 1. Étienne de Gröer, Plano Geral de Urbanização e Extensão de Lisboa (PGUEL), 1948. Fonte: Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa PT-AMLSB-CMLSBAH-PCSP-004-MNV-000723; página 118, 2. XXI Representação da Câmara Municipal de Lisboa na exposição do Congresso Internacional de Habitação e Urbanismo, IST, Lisboa, 1952. Fonte: Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/HNV/000407; página 120, 3. Estudo da ligação entre a Calçada de Carriche com a Estrada do Desvio e a implantação urbana do conjunto da Quinta das Lavadeiras (1966), onde se evidenciaram os conjuntos construídos e por construir. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa, Obra: 58782, Processo: 35610/DAG/PG/1966; página 121, 4. Perfil de relação com a topografia existente e com Calçada de Carriche, Rua de Tomar e Rua da quinta das Lavadeiras (1966). Fonte CML, Obra: 59136, Processo: 35595/DAG/PG/1966, Folha 36, 1966; página 122, 5. a) Alçado longitudinal; b) Alçados transversais com Rua da Quinta das Lavadeiras a atravessar o bloco habitacional e escadaria articulando com a Rua de Tomar e zona comercial, e corte transversal; c) alçado planificado do quarto bloco de remate do gaveto, 1977. Fonte: CML, Obra: 58782, Processo: 35610/DAG/PG/1966, Folha 60, 1977; CML; CML, Obra: 59195, Processo: 2032/DMPGU/OB/1978, Folha 10, 1977; CML, Obra: 59195, Processo: 35610/DAG/PG/1966, Folha 60, 1977; página 123, 6. Vista geral do bloco de remate da Quinta das Lavadeiras e da rua de Tomar, a partir da interseção entre a Calçada de Carriche e a Estrada do Desvio, onde se reconhecem os três pisos inferiores e o acesso intermédio aos três pisos superiores de habitação. Lisboa, 2022. Fonte: fotografia da autora, 2022; página 123, 7. Armazéns e oficinas, vista a partir de um troço da Rua da Quinta das Lavadeiras, Lisboa, 1988. Fonte: CML, Obra: 59104, Processo 2148DMPGUOB/1988 Folha 5,1988; página 124, 8. Edifício de apartamentos (Herman & Evert Kraaijvanger), Korte Hoogstraat, Roterdão, 1958. Fonte: Thébar Frederico, Roterdam ressurge in A Arquitectura e Portuguesa e Cerâmica e Edificação n.13, Agosto 1958; página 124, 9. Plantas tipo, 1977. CML, Obra: 59195, Processo: 2032/DMPGU/OB/1978, Folha 9, 1978; página 125, 10. Eixo viário secundário - Rua da Quinta das

Lavadeiras - que atravessa os blocos habitacionais sob o qual se encontram suspensos sobre pilotis, Quinta das Lavadeiras, Lisboa, 2022. Fonte: fotografia da autora, 2022; página 125, 11. Munio Gitai-Weinraub & Al Mansfeld, Immeuble T (1959-64), Ramat Hadar, Haifa, 1994. Fonte: Gabriele Basilio, 1994 in L'Habitat collectif: ouvres de la collection du Centre Pompidou; página 126, 12. Quinta das Lavadeiras, maqueta, 1966. Fonte: CML, Obra 60220, Processo: 1848/DSU/OB/1977, Folha 8, 1977; página 126, 13. Galerias, Quinta das Lavadeiras, 2022. Fonte: fotografia da autora 2022; página 127, 14. Frente paralela à Calçada de Carriche e arcada comercial, Quinta das Lavadeiras, Lisboa, 2022. Fonte: fotografia da autora, 2022; página 127, 15. Bloco habitacional e espaços públicos de mediação, Quinta das Lavadeiras, Lisboa, 2022. Fonte: fotografia da autora, 2022; página 133, 1. Archivo del/de la autor/a, 2018. © Autor/a; página 134, 2. Archivo del/de la autor/a, 2002 (izda.); Elwall, Robert. Ernô Goldfinger (Londres: Royal Institute of British Architects, 1996), 96 © John Bain (centro); Archivo del/de la autor/a, 2014 © Autor/a. (dcha.) página 135, 3. Elaboración propia del estado actual a partir de medidas in situ, 2018. © Autor/a; página 136, 4. Edificio de apartamentos en Malecón y F (La Habana). Antonio Quintana Simonetti y Alberto Rodríguez Surribas, 1967; página 136, 5. QUINTANA, Antonio; RODRÍGUEZ, Alberto. Edificio experimental de Malecón y F. En: Revista Cuba Construye. Cuba: Colegio Nacional de Arquitectos de Cuba, 1967, n.º 3-4, p. 20; página 137, 6. Archivo del/de la autor/a, 2018 (inf.); elaboración propia del estado actual a partir de medidas in situ, 2018 (sup.). © Autor/a; página 138, 7. Elaboración propia del estado actual a partir de medidas in situ, 2018. © Autor/a; página 139, 8. QUINTANA, Antonio; RODRÍGUEZ, Alberto. Edificio experimental de Malecón y F. En: Revista Cuba Construye. Cuba: Colegio Nacional de Arquitectos de Cuba, 1967, n.º 3-4, pp. 23 y 25; página 139, 9. Elaboración propia del estado actual a partir de medidas in situ, 2018. © Autor/a; página 140, 10. Elaboración propia del estado actual a partir de medidas in situ, 2018. © Autor/a; página 141, 11. QUINTANA, Antonio; RODRÍGUEZ, Alberto. Edificio experimental de Malecón y F. En: Revista Cuba Construye. Cuba: Colegio Nacional de Arquitectos de Cuba, 1967, n.º 3-4, p. 22 (izda.); archivo del/de la autor/a, 2018. © Autor/a (dcha.); página 142, 12. Elaboración propia del estado actual a partir de medidas in situ, 2018. © Autor/a; página 143, 13. QUINTANA, Antonio; RODRÍGUEZ, Alberto. Edificio experimental de Malecón y F. En: Revista Cuba Construye. Cuba: Colegio Nacional de Arquitectos de Cuba, 1967, n.º 3-4, pp. 25 y 31; página 144, 14. Elaboración propia (izda.); archivo del/de la autor/a, 2018. © Autor/a (dcha); página 145, 15. Elaboración propia del estado actual a partir de medidas in situ, 2018. © Autor/a (centro); archivo del/de la autor/a, 2018. © Autor/a (sup. e inf.); página 145, 16. Archivo del/de la autor/a, 2018. © Autor/a; página 151, 1. Imagen del archivo de Juan Carmona (AJC); página 152, 2. Imágenes del Gran Archivo de Zaragoza Antigua. Disponible en: https://www.flickr.com/photos/zaragozaantigua/; página 153, 3. Elaboración propia; página 154, 4. AJC; página 155, 5. AJC; página 157, 6. Planos del proyecto de ejecución del edificio, archivo del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, n.º exp. 52799; página 158, 7. Planos del proyecto de ejecución del edificio, archivo del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, n.º exp. 52799; página 159, 8. Elaboración propia; página 159, 9. Autoría propia, durante la visita al edificio con Juan Carmona el 27 de abril de 2021; página 160, 10. Planos del proyecto de ejecución del edificio, archivo del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, n.º exp. 52799; página 161, 11. Autoría propia, durante la visita al edificio con Juan Carmona el 27 de abril de 2021; página 162, 12. Planos del proyecto de ejecución del edificio, archivo del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, n.º exp. 52799; página 163, 13. Arriba, AJC. Abajo, planos del proyecto de ejecución del edificio, archivo del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, n.º exp. 52799; página 168, 1. Composición propia a partir de: PERPIÑÁ, Antonio. Plan parcial de ordenación de un polígono urbano en Hospitalet de Llobregat. En: Cuadernos de arquitectura. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1956, n.º 27, pp. 26-27. Y BESTRATEN, Sandra; HORMÍAS, Emili; DOMÍNGUEZ, Manuel. Bellvitge 50 años: Historia de un barrio de l'Hospitalet. Cornellà de Llobregat: Universitat sense Fronteres, Centre d'Estudis de L'Hospitalet, 2015, p. 24; página 170, 2. Elaboración propia a partir de: BESTRATEN, Sandra; HORMÍAS, Emili; DOMÍNGUEZ, Manuel. Bellvitge 50 años: Historia de un barrio de l'Hospitalet. Cornellà de Llobregat: Universitat sense Fronteres, Centre d'Estudis de L'Hospitalet, 2015, p. 45; página 171, 3. BESTRATEN, Sandra; HORMÍAS, Emili; DOMÍNGUEZ, Manuel. Bellvitge 50 años: Historia de un barrio de l'Hospitalet. Cornellà de Llobregat: Universitat sense Fronteres, Centre d'Estudis de L'Hospitalet, 2015, p. 60; página 171, 4. HEUVEL, Dirk van den. Bagnols-sur-Cèze 1960. Team X on its own: against formulae, against formalism. En: M. RISSELADA; D. van den HEUVEL, eds. Team 10: 1953-81. In search of a Utopia of the present. Rotterdam: NAI, 2005, p. 84; página 172, 5. HEUVEL, Dirk van den. Bagnols-sur-Cèze 1960. Team X on its own: against formulae, against formalism. En: M. RISSELADA; D. van den HEUVEL, eds. Team 10: 1953-81. In search of a Utopia of the present. Rotterdam: NAI, 2005, p. 89 página 173, 6. Composición y elaboración propia a partir de: BUSQUETS, Xavier. Detalle a color de la unidad residencial en el edificio Araraúnas [tinta sobre papel]. AHCOAC-FXBS, C784/178-1. Y REDACCIÓN. Edificio Araraúnas en São Paulo, Brasil. Franz Heep y Javier Busquets, Arquitectos. En: Cuadernos de Arquitectura. Junio 1955, n.º 22, pp. 28-29; página 173, 7. Elaboración propia a partir de: BUSQUETS, Xavier. Plantas y alzados [tinta sobre papel]. AHCOAC-FXBS, V77/101-7; página 175, 8. Elaboración propia a partir de: BUSQUETS, Xavier. Plantas [tinta sobre papel]. AHCOAC-FXBS, C771/99-2. Y BUSQUETS, Xavier. Fachadas y secciones [tinta sobre papel]. AHCOAC-FXBS, C771/99-2; página 176, 9. Elaboración propia a partir de: BUSQUETS, Xavier. Plantas [tinta sobre papel]. AHCOAC-FXBS, C771/104-2. Y: BUSQUETS, Xavier. Fachadas y secciones [tinta sobre papel]. AHCOAC-FXBS, C771/104-3; página 177, 10. Elaboración propia a partir de: BUSQUETS, Xavier. Plantas [tinta sobre papel]. AHCOAC-FXBS, C771/99-8; página 178, 11. Elaboración propia a partir de: BUSQUETS, Xavier. Plantas y secciones [tinta sobre papel]. AHCOAC-FXBS, V77/126-25; página 178, 12. Autor desconocido [fotografía]. AHCOAC-FXBS, C801/314-5; página 179, 13. Elaboración propia a partir de: BUSQUETS, Xavier. Conjuntos de plantas 2 [tinta sobre papel]. AHCOAC-FXBS, V77/126-5. Y: BUSQUETS, Xavier. Fachadas y sección [tinta sobre papel]. AHCOAC-FXBS, V77/126-9; página 180, 14. Elaboración propia a partir de: BUSQUETS, Xavier. Bloques: desglöse de elementos [tinta sobre papel]. AHCOAC-FXBS, V77/126-6; página 181, 15. Elaboración propia a partir de: BESTRATEN, Sandra; HORMÍAS, Emili; DOMÍNGUEZ, Manuel. Bellvitge 50 años: Historia de un barrio de l'Hospitalet. Cornellà de Llobregat: Universitat sense Fronteres, Centre d'Estudis de L'Hospitalet, 2015, p. 47; página 187, 1. Alec Jordan, (2012): https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Stuyvesant_Town_and_Peter_Cooper_Village.jpg; página 188, 2. The Athena Foundation, inc. (1986); página 189, 3. Noguchi Museum Archives (izda. / dcha. 06868 y 06882). ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum (INFGM) / ARS; página 189, 4. Noguchi Museum Archives (izda. 07281) Fotografía: Dan Budnik, ©The Estate of Dan Budnik / INFGM / ARS; (dcha. 06149) © INFGM / ARS; página 190, 5. Noguchi Museum Archives (izda. NFP_PRO_069_034); (dcha.) autoría propia (2022) según planimetría del Noguchi Museum Archives; página 191, 6. María F. Carrascal Pérez (2014); página 192, 7. (Izda.) Folleto informativo Fluxhouse Cooperatives (1966); (dcha. 06149) autoría propia (2022), según el folleto; página 194, 8. (Izda.) María F. Carrascal Pérez (2014); (dcha.) Planimetría, autoría propia (2022); página 195, 9. María F. Carrascal Pérez (2014); página 196, 10. María F. Carrascal Pérez (2014); página 197, 11 (Izda.) Leonard Freed and Ezra Stoller, 1970. MEIER, Richard. Richard Meier Arquitecto. 2.ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1988, p. 108 (oct. 1970, p. 49); (dcha.) María F. Carrascal Pérez (2014); página 198, 12. Architectural Record (marzo 1970; pp. 104-105); página 199, 13. Planimetría Autoría propia (2022), basada en Architectural Record (marzo 1970; pp. 105-106); página 200, 14. Ezra Stoller, 1970. Architectural Forum (oct. 1970); página 201, 15. Conferencia organizada por Architectural League of New York. María F. Carrascal Pérez (2014);