

## La imagen imaginada: notas sobre el cortometraje *El pabellón alemán*<sup>1</sup>

Juan Millares

Las imágenes técnicas, (las fotografías, el cine, el vídeo), tienen una cualidad original que nos hace identificarlas con los documentos, los registros y los testimonios de lo real y, por tanto, se presentan estrechamente ligadas a la verdad, sea lo que esta pueda ser y lo que cada uno entienda por tal. La insoslayable participación de los aparatos en la obtención de las imágenes técnicas introduce una cierta objetividad, un relativo alejamiento del autor productor en la responsabilidad final de las imágenes o, por lo menos, una autoría menos nítida que en las imágenes tradicionales, manuales. La realidad y la verdad, reclaman a gritos ser parte esencial de las imágenes técnicas. Y así, el documento, lo documental, se convierte en el sustrato recurrente de la fotografía, el cine y el vídeo.



---

<sup>1</sup> Estos comentarios son el resultado de una reflexión posterior a la realización del cortometraje documental *El pabellón alemán* (Juan Millares, 2010). Por tanto no fueron, muchos de ellos, conscientes en el proceso de elaboración del film. La práctica artística, por lo menos en mi caso, es un cúmulo de obsesiones, intuiciones y sensaciones mezcladas con estrategias racionales y culturales que finalmente cristalizan en algo que se me escapa a primera vista y solo al cabo del tiempo, de recordar y revisar mentalmente lo realizado y también de escuchar comentarios de los espectadores, termino de comprender mejor su alcance real.

Sin embargo, la práctica artística se mueve, necesariamente, en el territorio de la mentira y de la ficción. Incluso cuando nos acercamos a las imágenes científicas, a la veracidad indiscutible de las imágenes documentales de las ciencias experimentales, nos resultan tan fascinantes que, inconscientemente, nos las apropiamos, desplazándolas hacia nuestro territorio de las artes, donde se pasea libremente la imaginación.

La pregunta es: ¿hay un espacio de trabajo artístico en la frontera entre el documento veraz y la ficción imaginativa? O, dicho de otra manera, ¿es posible transformar un documento en una ficción, es legítimo hacerlo sin traicionar el sentido último del documento, y, sobre todo, es ese proceso algo artísticamente relevante?

## 1.

Estudié arquitectura en la década de los 60. Me eduqué como arquitecto en los dogmas del Movimiento Moderno. Me siento hijo de la modernidad arquitectónica, de su rigor ético, de su racionalidad metodológica. Abandoné la práctica de la arquitectura en los 80 en plena explosión del *postmodern*, (pura coincidencia). Había descubierto en los primeros años de carrera que siempre sería un arquitecto equivocado: un arquitecto interesado más por la arquitectura como imagen, que por su realidad física, constructiva. En el fondo lo que yo buscaba en la arquitectura era el cine.

De aquellos años de aprendizaje me quedó un interés especial y entonces inexplicable, por el pabellón de Alemania para la Exposición Universal de Barcelona de 1929. Si hay un ejemplo de edificio-manifiesto de la modernidad ese era, sin duda, el pequeño pabellón de Mies van der Rohe. Había, a mi juicio, tres razones para que aquella obra de Mies se convirtiera en el gran mito de lo moderno. La primera, indiscutible, su extraordinaria

calidad. La segunda, la concreción de varios de los postulados canónicos de la arquitectura moderna en aquel pequeño espacio de enigmática ambigüedad funcional, un espacio sin utilidad práctica, vacío y abocado a su muda contemplación. Y la tercera y no menos importante que las anteriores, su breve existencia, (fue desmontado al año siguiente de su construcción), o lo que es lo mismo, su existencia fantasmal a través de las viejas fotos en blanco y negro, vacías como todas las fotos que ilustran libros o revistas de arte y arquitectura. Aquellas fotos eran los únicos testimonios documentales de que aquel asombroso objeto había existido realmente.



Pabellón de Alemania para la Exposición Universal de Barcelona de 1929.

Si lo que yo buscaba en la arquitectura era el cine agazapado tras sus imágenes, era inevitable que intentara inventar historias alrededor de aquel edificio y de su inquietante ausencia. Merodeaba en torno a aquellas fotografías intentando encontrar la clave, el motor indispensable que hace surgir un relato. En ese juego esforzado estaba cuando ocurrió lo que

entonces viví como una catástrofe: el pabellón se terminó por reconstruir en 1986 con una fidelidad exquisita al original desaparecido. De pronto todo el entramado imaginativo implícito en las viejas imágenes se esfumó sin más. El pabellón de Mies volvía a ser real, físico, pesante, en toda su plenitud material y cromática. Desaparecía para siempre la leve realidad de las imágenes fotográficas del pabellón original. La posible invención que había intentado desaparecía ante la espléndida presencia de aquel bellísimo objeto arquitectónico. Y así abandoné en un cajón aquellas fotos que tanto me habían obsesionado.

## 2.

Mi interés por descifrar las imágenes fotográficas viene de mi afición al álbum de fotos familiar. El universo doméstico ha quedado expresivamente registrado en esos gastados álbumes que toda familia conserva como testimonio documental de la pequeña historia de su felicidad, habitados por personajes desconocidos para el espectador extraño al entorno familiar. Cada personaje oculta una vida, un carácter, un drama, un relato que está empujando por salir a la luz y que nos resulta difícil de descubrir. Necesitamos la voz, irrelevante casi siempre, del familiar de turno que nos explique quién es el sujeto de la foto en cuestión y qué ocurría cuando la imagen se tomó. Una información tediosa que todos hemos experimentado alguna vez en las rituales sesiones fotográficas de los álbumes de familia que nos son completamente ajenos.

Ahí reside la principal dificultad de trabajar con esas imágenes: convertir en materia de interés público lo que es solo privado y, por tanto, hermético y difícil de interpretar. Con la paradoja añadida de que se trata de imágenes que responden a situaciones reconocibles y tópicos: bautizos, bodas, fiestas de cumpleaños, viajes turísticos y otros momentos de felicidad

compartida. Nunca las crisis familiares o los momentos dolorosos y, mucho menos, los ritos de la muerte.

Un día, preparando una clase sobre las imágenes domésticas, decidí atreverme a mostrar e intentar hablar de mis propias imágenes, las imágenes de mi álbum familiar. Y encontré dos que me sirvieron como una primera aproximación a esa difícil tarea del descifrado y la interpretación de las imágenes anónimas. El objetivo era conseguir provocar en el espectador extraño a ellas un movimiento de empatía hacia esos personajes y situaciones desconocidos. Descubrí que la clave de esa operación no estaba en la mayor o menor capacidad de fabular, narrar o contextualizar la imagen. Es decir, la clave no estaba en añadir literatura a las fotografías o, a la manera de elaborados pies de foto, informar detalladamente sobre los personajes y la situación mostrada. La clave estaba en la propia imagen. En lo que la imagen, de manera incluso sorprendente para los conocedores de sus circunstancias, podía revelarnos. La forma fotográfica debería darnos pues la pauta para interpretarla.

Las dos fotos que en aquel momento me pusieron en esta disposición ante las imágenes fueron estas:



Foto 1

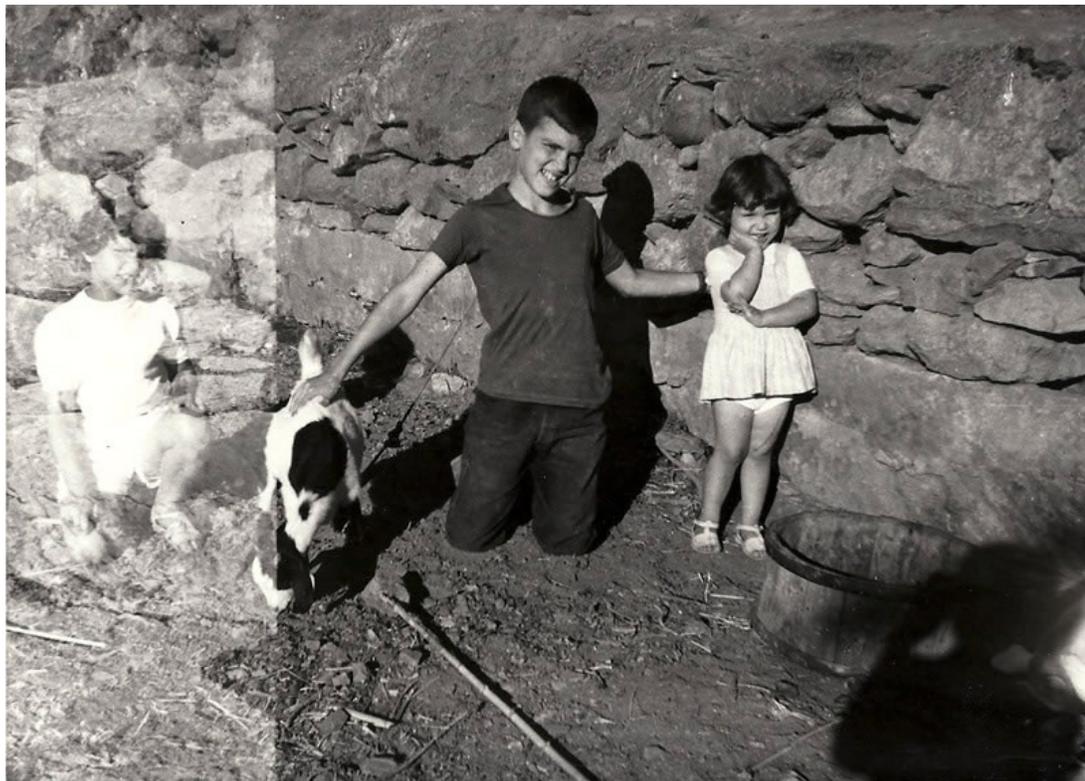


Foto 2

La foto 1 muestra a mi madre y mis dos hermanas. Mi madre es (y era más aún entonces) una mujer fuerte, dominante, carnal y convencida de los poderes de la mujer en el campo de la seducción. Sus hijas debían por tanto adiestrarse en el aprendizaje de esos recursos. El buen gusto burgués, la moda y la coquetería eran asuntos de gran importancia en su intuitiva pedagogía. Pero ocurrió un imprevisto. De alguna manera se frustró su deseo en convertir a sus dos hijas en dignas sucesoras de su avasalladora personalidad: la primera salió poco presumida, poco amiga de ir a la moda y, encima, con una cierta tendencia a engordar. Mi madre puso todo su empeño en reconvertirla: le dejaba crecer una hermosa melena que cuidaba con esmero y entretejía en larguísimas trenzas, la vestía primorosamente y la sometía a estrictos regímenes de adelgazamiento. Desistió cuando apareció la segunda niña que sí salió más próxima a sus deseos: era coqueta y le encantaban los vestidos que su madre le compraba o le hacía ella misma con frecuencia y habilidad.

La foto 1 expresa claramente estas relaciones: mi madre abraza a la pequeña, digamos su preferida, y la mayor se aferra a ella con un entusiasmo no correspondido.

La foto 2 es un prodigio de detalles significativos. Yo soy el hijo mayor y como único varón el único al margen de la estrategia femenina de mi madre. Estar en el centro de la imagen expresa perfectamente mi papel dentro de la familia. Estoy con mi hermana pequeña, como ya he dicho, la niña preferida de mi madre. En el margen izquierdo, empujada casi al borde de la foto, mi hermana mayor. Y, maravillas del azar y de la técnica, por si fuera poco esa marginación de su lugar en la imagen, un fallo del dispositivo fotográfico la expulsa definitivamente a una región de tinieblas. Para completar el cuadro, en la esquina inferior derecha se proyecta la sombra

dominante de mi madre como artífice absoluta de esta imagen rebosante de significados.

Por aquella época descubrí con enorme satisfacción el *punctum* barthesiano que venía a dar una mayor complejidad a mi interés por los enigmas implícitos en la fotografía y la revelación de sus significados ocultos.

### 3.



La Jetee (C. Marker)



El rostro de Karin (I. Bergman)

Hay en el cine un campo de investigación especialmente atractivo y que incide directamente en sus bases estructurales. Me refiero a lo que representa el fotograma, su invisible unidad genética, en la estructura visual lineal y temporal del discurso cinematográfico. Existe una contradicción especialmente interesante entre la imagen estática de la fotografía y la fluidez temporal y rítmica del cine. Hay ejemplos notables y conocidos en el cine contemporáneo de esta utilización de la imagen fotográfica como La Jetee de C. Marker o El rostro de Karin de I. Bergman. Y no me refiero al protagonismo de la imagen fotográfica, como un personaje más de la narración, (Blow up, Antonioni), sino a la consideración del fotograma como punto de partida, y también de llegada, del relato fílmico.

Como ya dije, la observación de las viejas y canónicas fotos vacías del pabellón de Mies, me estimulaba a contar historias. El carácter fantasmal del pabellón se encontraba, (en la época en que solo existían de él los

testimonios fotográficos y los planos y dibujos de Mies van der Rohe), no solo en su temprana desaparición sino también en la inmaterialidad que emanaba de la amplia gama de grises de las fotos: un inacabable y sorprendente juego de reflejos, brillos y transparencias de los materiales diversos que conformaban el pabellón.

Los pilares cromados, las superficies de mármol, las grandes cristaleras separaban, sin cerrar nunca, un espacio sin fin. Un moderno laberinto de elegantes superficies que conduciría al atónito visitante a un deambular sin finalidad alguna. Solo la estatua de Kolbe ponía una dosis de realidad figurativa en aquel conjunto abstracto de brillantes planos.



Los pilares cromados, las superficies de mármol, las grandes cristaleras separaban, sin cerrar nunca, un espacio sin fin.

Mucho se ha escrito sobre aquella ilusión, sobre aquel sueño arquitectónico construido en el que creíamos firmemente convencidos como estábamos por nuestra fe sin fisuras en la veracidad fotográfica. De aquellos textos se desprendía siempre el enigma irresistible de unas imágenes, que no de un objeto real, que llevaba a sus autores a las más imaginativas interpretaciones.<sup>2</sup>

Si ya volvía a existir físicamente el pabellón de Mies, desaparecía al mismo tiempo el misterio de aquellas viejas fotos. Hoy, los libros de arte y arquitectura solo contienen las imágenes a todo color del pabellón reconstruido. Si se buscan imágenes del "pabellón alemán" en Internet ya no aparece una sola de las viejas fotos deshabitadas. Las fotografías en blanco y negro han perdido, paradójicamente, toda su credibilidad. Resulta más real el nuevo pabellón reconstruido que el viejo fantasma mostrado en aquellas. Mi proyecto de relato cinematográfico había sufrido un golpe casi definitivo ante la presencia apabullante de materiales y formas que, todavía, a pesar de los casi sesenta años transcurridos desde su inauguración, resultaban tan extraordinariamente modernos.

---

<sup>2</sup> BONTA, J. P.: **An Anatomy of Architectural Interpretation: a Semiotic Review of the Criticism of Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion**. *Gustavo Gili*. Barcelona. 1975

QUETGLAS, J.: **El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe**. Actar Publishers. Barcelona. 2001.

VELA CASTILLO, J.: **(de)gustaciones gratuitas de la deconstrucción, la fotografía, Mies van der Rohe y el Pabellón de Barcelona**. Abada Editores. Madrid. 2010.

**4.**

Walter Benjamin



Eugene Atget

Muchos años después retomé de nuevo aquella especie de obsesión intermitente. El detonante que sirvió para desencadenar lo que había deseado contar y que estaba oculto en aquellas imágenes del pabellón alemán fue una conocida frase de Walter Benjamin sobre las fotos vacías del viejo Paris de Eugene Atget. Las calificaba Benjamin como fotos del "lugar del crimen".

Las fotos del pabellón también estaban vacías. Pero no se trataba tanto de inventar un crimen inexistente a través de las imágenes sino de iniciar un mecanismo, un procedimiento, en definitiva una especie de investigación policial a sabiendas condenada al fracaso. Sería el relato de una decepción anunciada: no había víctima, no había asesino, no había móvil, solo habían indicios, como afirmaba Benjamin, que me llevarían a un fiasco seguro. No importaba el fracaso porque lo que yo buscaba era el relato y eso venía garantizado por la indagación a desarrollar.

Había que buscar entonces en las fotos ya no vacías sino habitadas del pabellón. Solo eran conocidas unas pocas imágenes debidas a la presencia de los reyes de España en su inauguración: único acto que tuvo alguna

significación en la corta vida del pabellón original. Llenar aquel espacio tan moderno con aquellas figuras de etiqueta, vestidas a la moda de los años veinte, con la presencia de personajes tan anclados en su época y en un país tan retrasado y tradicional como la España de entonces, provocaba un contraste enormemente sugerente para que un crimen imaginado no adquiriera unas posibilidades y unas connotaciones suficientemente significativas.

El paso siguiente consistió en descifrar con detenimiento las fotos habitadas del pabellón: identificar a los personajes principales y también a los anónimos, interpretar gestos y actitudes, relacionar caracteres históricos con sugerencias de la imagen.

Aquello se convirtió en un juego lleno de posibilidades: imaginar partiendo de lo que las imágenes mostraban o apuntaban. Sin embargo no quería que la imaginación volara sin límites. Me parecía demasiado fácil exprimir las imágenes y sus significados implícitos en una vorágine de historias más o menos fantásticas o ingeniosas. Más bien, al contrario, quería mantenerme muy cerca de los personajes y sus relaciones imaginando, fabulando pero sin remontar el vuelo excesivamente, volviendo siempre a las sugerencias y estímulos de la imagen.

Si la bella baronesa von Schnitzler destacaba por su blanca y moderna indumentaria y su sonriente expresión frente a las adustas infantas y demás damas españolas de negro riguroso, era inevitable extraer de esa imagen comentarios y datos para una posible historia. Si sabía que Alfonso XIII había sido un destacado pornógrafo, (hasta el punto de ser uno de los principales promotores-fundadores de la industria del cine pornográfico en España), su mirada y su sonrisa en la misma foto en que coincide con la baronesa, llamaba a una interpretación de la expresión del rey en clave de deseos inconfesables en un acto tan protocolario.

Nada como las imágenes para revelar lo inefable. Mi aprendizaje de aquellas dos primeras fotos familiares se completaba ahora con una lectura interesada, imaginativa, de las fotos del pabellón.

## 5.

Toda aquella colección de personajes desapareció en las densas brumas del pasado histórico. Aparte del elegante espacio miesiano, el único elemento figurativo testigo de los hechos imaginados que me empeñaba en contar, era la estatua de Kolbe titulada *Amanecer*. Su gesto de rechazo a una supuesta luz de la mañana terminaba de completar la avalancha de significados que las fotos del pabellón había desencadenado.

La "iluminación profana" (de nuevo Benjamin) que nos había permitido revelar una gran cantidad de posibilidades narrativas contenidas en aquellas pequeñas imágenes se traducía ahora, en la escultura de Kolbe, en una luz cegadora, rechazable, casi insoportable.

Los crímenes, los grandes crímenes de esa época, de pronto se conectaron con la ficción que yo inocentemente había imaginado. La clave fue el personaje, para mi desconocido hasta entonces, del comisario alemán de la exposición, Georg von Schnitzler. Informaciones erróneas le consideraban primero con nombre equivocado y luego como embajador de Alemania. Cuando finalmente pude identificarle y acudí a la inevitable consulta en Internet me encontré con la impresionante foto policial de los juicios de Nüremberg. Fue para mi una verdadera conmoción contrastar aquella imagen del detenido, identificado con su número, con el aristocrático personaje que acompañaba al distraído rey en la inauguración del pabellón casi quince años antes. Cuanto horror había ocurrido en tan breve espacio de tiempo para que aquellas inocentes imágenes llenas de divertidas historias inventadas hubieran derivado ahora en el mayor asesinato

industrial masivo cometido por el ser humano en toda su historia. Como en el Aleph de Borges el pequeño pabellón de Mies podía contener todos los lugares de todos los crímenes de la modernidad. Lo que había empezado como un juego inocente con la imaginación y las imágenes se había convertido, sin que yo lo previera, en un relato más del horror contemporáneo.

## 6.

La estatua de Kolbe cierra esta reflexión. Nos interroga. ¿Es insoportable la luz que ilumina despiadadamente aquellos hechos espantosos? O, ¿es insoportable la imagen de los mismos? De nuevo el viejo debate de la *Shoah* de Lanzmann sobre la imposibilidad ética de que la imagen pueda iluminar una realidad tan terrible. Las pequeñas fotos del pabellón de Mies van der Rohe me habían permitido comprobar que los juegos a veces tienen consecuencias imprevisibles.



La estatua de Kolbe

Majadahonda (Madrid, abril de 2011)