

Fábricas de cine. Apuntes sobre la arquitectura industrial en el Séptimo Arte

RAFAEL GARCÍA GARCÍA*

Resumen

Aunque la industria en sus múltiples facetas ha sido muy frecuentemente escenario o trasfondo de los argumentos cinematográficos, el análisis más detallado de las arquitecturas industriales que aparecen en el cine ha merecido sin embargo escasa atención. Este trabajo trata de atenuar esa carencia y plantea una incursión sobre las obras en las que dichas arquitecturas industriales han tenido una presencia significativa, tanto en el ámbito del cine documental como en el de ficción. Puesto que como se verá, tanto en uno como en otro el énfasis siempre se ha puesto preferentemente en el factor humano y social y en los procesos, en los elementos mecánicos y en la organización, es decir en lo relativo al trabajo y la actividad, con bastante menos frecuencia la propia arquitectura industrial ha tenido un papel protagonista. Pero las excepciones son de gran interés y la fábrica como tema merece un recorrido a través de su historia.

Palabras clave

Cine, industria, fábrica, arquitectura industrial, documental, producción, escenografía, película, ficción.

Summary

Notwithstanding that the multiple facets of industry have been frequently scenery or background of the film arguments, the detailed analysis of the industrial architectures featuring in the movies has not received nevertheless too much attention. This paper intends to minimize this lack and proposes an exploration of the cinematographic works in which the industrial architecture has had a meaningful presence, both in the documentaries as in the fiction. As will be seen, in the two just mentioned film categories the stress has been usually set in the human, social and processing factors as well as in the mechanical elements and in the organization, that is to say in work and activity, but much less in the proper industrial architecture. But the exceptions to this rule are however important and the factory as object deserves a critical journey through its history.

Keywords

Film, cinema, movie, documentary, fiction, industry, factory, industrial architecture, manufacturing, scenery.

* * * * *

* Doctor Arquitecto. Profesor Titular de Composición Arquitectónica. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. Dirección de correo electrónico: rafael.garcia@upm.es.

Este trabajo es una exploración acerca de la presencia de las arquitecturas industriales en el cine. A diferencia, por ejemplo, del tema más amplio y general de las relaciones entre arquitectura y cine, sobre el cual es masiva y creciente la cantidad de estudios existentes dado el interés que ha suscitado y sigue suscitando, el enfoque más restrictivo y preciso que aquí se plantea no parece por el contrario, haber generado apenas investigaciones previas. Las consultas a trabajos específicos de la filmografía en que se presume un contenido “industrial” suelen soslayar análisis concretos de los escenarios teóricamente industriales y de sus arquitecturas. Por esta razón, buena parte de los comentarios de este artículo proceden del visionado directo de las películas a que se hace referencia en él. Lo que se pretende aquí es poner de manifiesto en una primera aproximación, de qué manera éste género arquitectónico aparece y es tratado a lo largo de la historia del cine a través de una selección de obras relevantes. En él se aborda tanto el tratamiento dado en el cine documental como en el de ficción.

Por su propio argumento, la primera película exhibida al público, *Salida de una fábrica* o más completamente *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir* (1895), puede en realidad también considerarse como el primer referente de la temática industrial en el cine [fig. 1]. Posteriormente, el séptimo arte se hará eco de dicho tema en innumerables ocasiones abordando sus múltiples facetas y dando lugar al que a veces se ha considerado como un género específico, el del cine industrial.¹ Industria y fábrica serán temas recurrentes en el cine y en su vertiente más lúdica y de evasión pronto se adoptó la expresión “fábrica de sueños”, tomando prestado el título homónimo del ensayo, en realidad de tono crítico, de Ilia Ehrenburg de 1931. Pero no es esa la vertiente que aquí queremos explorar ni tampoco la del cine como gran fábrica o industria con sus propias instalaciones y de la que, como referencia, bien puede indicarse su reciente interés como elemento patrimonial.² Frente a ellas, y considerando además la variada cantidad de enfoques a que el binomio cine e industria puede dar lugar, como se ha indicado, la búsqueda que guía este artículo quiere ser más restrictiva y centrarse en la presencia del edificio fabril en sí dentro de las obras cinematográficas.

¹ Vease por ejemplo, ARROITA-JÁUREGUI, M., “Cine e industria”, *in*, 1, Revista del Instituto Nacional de Industria, 1961, pp. 72-75, o ALBERTI, W., *Il film industriale*, Milano, Scuola Tipografica Figli della Provvidenza, 1962.

² Tema tratado en GOROSTIZA LÓPEZ, J., “Fuego en Skull island. El espacio cinematográfico como patrimonio”, en Álvarez Arces, M. A. (ed.), *Patrimonio y Arqueología de la Industria del Cine*, Gijón, CICEES, 2010, pp. 33-39.



Fig. 1. Salida de la fábrica. Hermanos Lumière, 1895.

La fábrica o su representación han adquirido en el cine muy diferentes papeles. Unas veces ha actuado como símbolo, otras como referente, pero la mayoría de las veces lo ha sido como fondo, contenedor o escenario de la acción cinematográfica. A ello se ha de añadir también la función descriptiva e incluso didáctica que con frecuencia asume en el cine documental. Excluyendo el cine publicitario, a grandes rasgos y consecuentemente con lo anterior, puede hablarse de dos grandes categorías de fuentes para la arquitectura industrial en el cine: la ficción y el documento. Este último nos remite a su vez al amplio campo del cine de empresa pero también al cine como documento social. Esta doble acepción abarcando todo el ámbito documental será la primera que consideraremos, tratando posteriormente lo relativo al cine de ficción.

De las diferentes facetas del cine documental industrial puede afirmarse, en líneas generales, que a pesar de sus variantes prácticamente todas tienen en común que el énfasis siempre se ha puesto preferentemente en lo relativo al trabajo y la actividad en detrimento del continente arquitectónico. Su interés se ha centrado principalmente en el factor humano y en los procesos, en los elementos mecánicos y en la organización. Con bastante menos frecuencia la propia arquitectura industrial ha sido

centro de atención, permaneciendo las más de las veces en un segundo plano como marco o fondo. Esto ya se puso de manifiesto en realidad en la originaria *Salida de la fábrica*, de cuya instalación lo único que es posible ver, aparte del muro de fachada, es una estructura de cuchillos de madera al fondo de la imagen y cuya visión será finalmente impedida al cerrarse el portón de la entrada en el final de la película.

Berlín. Sinfonía de una gran ciudad (1927), dirigida por Walter Ruttmann, película que podría describirse como documento urbano y social, fue probablemente la primera obra en que se produjo un acercamiento sistemático al mundo industrial, el cual es considerado como un elemento de la vida diaria de la ciudad [fig. 2]. Tal como es tratada, la industria acompaña a la ciudad en su ciclo del día y la noche. En ella se filman con detalle y en planos muy cercanos un amplio conjunto de actividades industriales. Sin embargo, y conforme a lo que será la pauta general, son intrascendentes las referencias a los edificios en que se desarrollan. Con todo, y por la manera estética y a la vez rigurosa en que es presentado el mundo del trabajo, es probablemente el gran referente de todas las que la siguieron dedicadas a la actividad industrial.

Seis años después Ruttmann continuó similar aproximación industrial en *Acero* (1933), el mismo año en que, por encargo de la conocida firma holandesa, se filmó *Philips Radio* de Joris Ivens [fig. 3]. El objetivo de esta última era ofrecer un testimonio detallado del altamente tecnificado proceso de construcción de aparatos de radio realizado en sus modernas instalaciones de Eindhoven. Desde la elaboración de las ampollas de vidrio a las últimas fases de montaje, se aprovecharon todos los recursos posibles para realzar la belleza mecánica y plástica de los procesos y, muy en línea con su precedente sobre Berlín, la película llegó también a conocerse como “sinfonía industrial”. No cabe detallar la amplísima variedad de recursos fílmicos que fueron desarrollados, pero es de destacar que además de todos los recursos cinematográficos ofrecidos por los procesos en sí, en bastantes ocasiones el montaje libre y las superposiciones de imágenes dieron lugar a llamativos juegos formales con novedosas notas lúdicas de animación abstracta en el metraje. No obstante, aquí sí tendrá cierto protagonismo la propia fábrica, edificio racional proyectado en varias fases desde 1928 por Dirk Roosenberg y del que, aparte de algunas tomas generales destacando su potencia como moderna estructura desnuda de hormigón de múltiples pisos, son destacables algunas otras imágenes singulares: las chimeneas, su gran torre metálica de antena y el espectacular patio interior para el trabajo de los administrativos.³ También y desde una

³ Unos años después, en 1942, se rodó *In Holland staat een huis. Film van een groot modelbedrijf*,

toma superior, cobró gran fuerza plástica la cadencia del movimiento de camiones operando en la fábrica, tema que por cierto, ya había explorado otro gran precursor del documental urbano como Dziga Vertov, en *El hombre de la Cámara* (1929). En su película, Vertov ofrece además de variadas e interesantes imágenes industriales, largas secuencias con especial recreo en las salidas simultáneas de grandes vehículos desde cocheras y garajes.

Joris Ivens, que será también autor en 1933, junto a Henry Storck, de *Borinage*, todo un hito en el campo del documental de denuncia social y centrada en las condiciones de los trabajadores en las minas de esa región belga, no pudo imaginar sin embargo que pocos años más tarde, en 1942, su filmada fábrica Philips volvería a ser protagonista en otro singular documental, aunque con un propósito diametralmente opuesto. La fábrica Philips fue el objetivo de un arriesgadísimo *raid* realizado por cazabombarderos ingleses y americanos filmado desde cámaras montadas en varios de los aparatos, con espectaculares tomas del ataque y la destrucción de su estructura. Sus imágenes fueron la base del documental de propaganda bélica aliada *Operation Oyster* en que se mostraba el éxito de la operación [figs. 4 y 5].

Permitiéndonos un inciso y al hilo de lo recién comentado sobre *Borinage*, esta película abriría, junto con *Coal face* (1935) de Alberto Cavalcanti, como representantes destacadas, todo un campo industrial, el de la minería, el cual ha sido extensamente tratado en el cine. De él, un ejemplo adelantado lo tenemos además en la filmografía española con *Mieres del Camino*, de Juan Díaz Quesada (1928). No obstante, dado que su óptica ha sido generalmente la social o costumbrista y que su repercusión arquitectónica más destacable suele limitarse a la presencia de degradados paisajes mineros y a los omnipresentes castilletes de elevación, presentados más bien como elementos de fondo, no lo trataremos aquí reservando la atención como dijimos hacia los edificios industriales.⁴

Solo un año después de *Operación Oyster* y en la calma aparente del París ocupado, se filmó el documental alemán *Wandteppiche* de Boris Zatuorof dedicado al museo-fábrica de tapices de Gobelinos. Además de una “sinfonía textil”, trasladando en este caso a la elaboración de tapices la preocupación por la manualidad del trabajo de los documentales anteriores ya citados, *Wandteppiche* es, por otra parte, un documento de gran valor sobre el estado en 1943 de la célebre manufactura real. Pese a las

documental con bastantes similitudes con *Philips Radio*, sobre la empresa holandesa ERRES, también de aparatos de radio y asociada con la Van der Heem, cuyos novísimos edificios en La Haya se muestran al final del metraje.

⁴ Un estudio sintético se encuentra en ALONSO CUETO, G. J., “El paisaje minero: un escenario cinematográfico”, en Álvarez Areces, M. Á. (ed.), *Patrimonio y Arqueología...*, *op. cit.*, pp. 97-104.



Fig. 2. *Berlin. Sinfonía de una gran ciudad*, Walter Ruttmann, 1927. Cartel anunciador.



Fig. 3. *Philips Radio*, Joris Ivens, 1933. Cartel.

diferencias entre sus realizadores, este documental vendría a sumarse por su intencionalidad a otros ejemplos previos ingleses como *Industrial Britain* (Flaherty, Elton y Wright, 1933) o *Night Mail* (Watt y Wright, 1936) constitutivos del comienzo de la denominada escuela documentalista inglesa.⁵

No obstante, también en otros países se dieron significativos casos de producción documental industrial previa a la Segunda Guerra Mundial. Trabajos recientes han descrito interesantes panorámicas en Suiza, Francia (fábricas Renault) o la antigua Checoslovaquia (Zlin, ciudad industrial de Bata), además de ampliar las referencias de otros como Alemania y Holanda.⁶ En Italia por ejemplo, ha de destacarse la creación en 1924 de *L'unione cinematografica educativa* (Luce) que produjo a partir de 1927 el *Giornale Cinematográfico Luce*,⁷ antecedente de los populares noticiarios cinematográficos tan extendidos después y en los cuales se insertarían

⁵ Véase ARROITA-JÁUREGUI, M., "Cine e industria", *op. cit.*, pp. 72-75.

⁶ Ver HEDIGER, V. y VONDERAU, P., *Films that work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.

⁷ GARCÍA ROIG, J. M., "La ciudad soñada del ventennio nero", *Teatro Marittimo*, 1, Madrid, Fundación Diego de Sagredo, 2011, pp. 34-56.



Fig. 4. Operación Oyster, 1942.

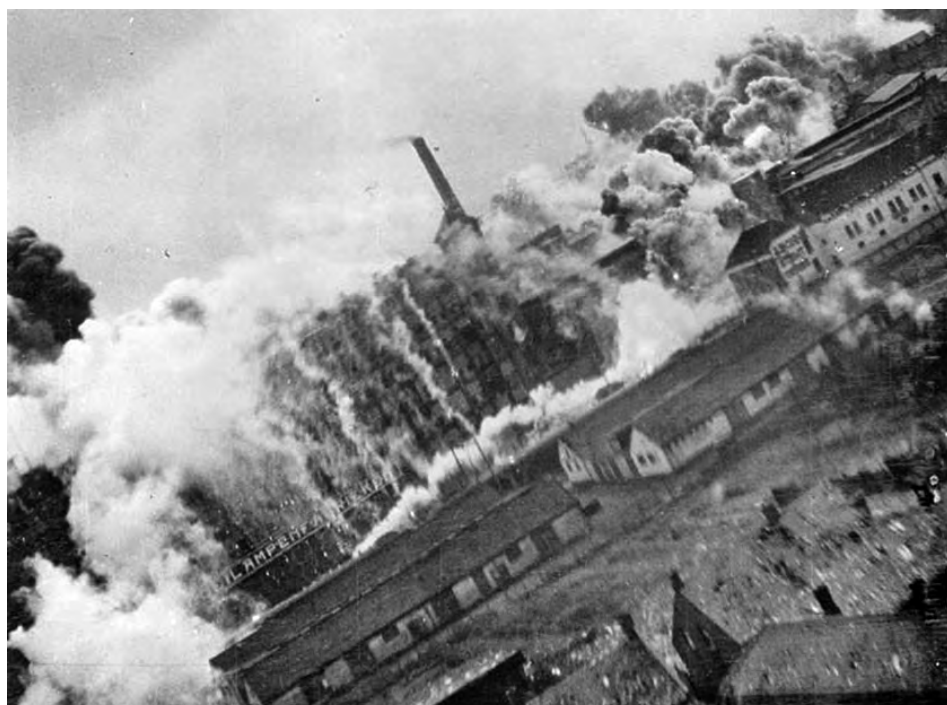


Fig. 5. Operación Oyster, 1942.

frecuentemente cortometrajes y noticias de carácter industrial. Incluso para el caso de España se conservan de esa época algunos registros de interés reflejados en estudios locales.⁸

Sin embargo, fue sobre todo después del conflicto cuando el cine con propósito fundamentalmente informativo o de propaganda por parte de instituciones y empresas cobró un inusitado desarrollo. El campo del documental industrial alcanzó tal extensión que desborda las posibilidades de tratarlo aquí con un mínimo detalle, aunque quizás precisamente por ello y en cuanto a su consideración como fuente de información sobre arquitectura industrial, nos parece un filón por explotar del máximo interés.⁹ Dentro de este amplio conjunto el caso español es entre nosotros aparentemente mejor conocido, sobre todo a través del papel protagonista que desde su primera proyección en 1943 hasta 1976 tuvo el noticiario documental NO-DO.¹⁰ Utilizamos el adjetivo aparente porque aunque existen importantes trabajos de carácter general sobre NO-DO¹¹ en lo relativo a información industrial la tarea parece estar aún por hacer.

En las páginas de NO-DO se recogieron multitud de tomas y secuencias de fábricas e instalaciones industriales recién inauguradas por las altas personalidades del régimen o bien con algún carácter ejemplar. Contempladas generalmente como fondo del relato informativo, ofrecen sin embargo a menudo datos de gran interés espacial y arquitectónico sobre las mismas instalaciones. A modo de ejemplo están los recorridos de las visitas por interiores de algunas fábricas altamente emblemáticas, como las del entonces emergente sector de la automoción. Especialmente SEAT y ENASA, que después sería Pegaso, tanto en Barcelona como en Madrid, fueron objeto de sucesivos reportajes en los que es posible percibir la moderna grandiosidad de sus amplísimas naves e incluso con cierto detalle, su estructura constructiva. Pero no todo fue NO-DO o reportajes de promoción oficial y de empresas participadas por el Estado o pertenecientes al Instituto Nacional de Industria (INI), también algunas otras empresas privadas destacadas del momento elaboraron documentales dignos de mención. Un ejemplo que viene aquí especialmente al caso sería

⁸ NOGUEIRA, X., "Patrimonio cinematográfico industrial en Galicia. Historia y conservación", en Álvarez Areces, M. Á. (ed.), *Patrimonio y Arqueología...*, *op. cit.*, pp. 105-128.

⁹ MICHIELETTO, M., "El cine en los archivos de patrimonio industrial de las empresas", *ibidem*, pp. 79-84.

¹⁰ NO-DO fue de exhibición obligatoria hasta 1976. Con carácter voluntario mantuvo su existencia hasta 1981.

¹¹ Son de referencia, entre otras RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, S., *El NO-DO, catecismo social de una época*, Madrid, Editorial Complutense, 1999; SÁNCHEZ BIOSCA, V., *NO-DO, El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 2000, y RODRÍGUEZ MATEOS, A., *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NODO, 1943-59*, Madrid, Ediciones Rialp, S.A, 2008.



Fig. 6. *Factoría Barreiros, Villaverde, Madrid.*

el de la fábrica de camiones Barreiros, surgida a comienzos de los 50 del siglo XX con total independencia de los apoyos oficiales y en cierto modo rival de la citada ENASA, con quien compitió en el mercado español. Las dos producciones cinematográficas promovidas por la empresa fueron *Barreiros 61* y *Barreiros 66*, ambas dirigidas por Julio Buchs y en las que se incluían interesantes secuencias de la fábrica de Villaverde en Madrid y las fases y el proceso de su construcción [fig. 6].¹² Dicha fábrica fue además objeto de atención también en documentales de NO-DO, siendo dos elementos anecdóticos las sucesivas visitas del presidente portugués y del general Franco recorriendo en lenta y marcial comitiva el interior de las instalaciones respectivamente montados en jeeps y en Dodge Darts; para tal ocasión, el vehículo del jefe del Estado Español había sido dotado de una cubierta especial transparente diseñada ex profeso.

Además del sector de la automoción, el sector de la energía y la electricidad mostró también gran interés en la filmación de sus actividades. Aunque ello supone adentrarnos en el terreno de las obras públicas

¹² Una posible extrapolación del diferente carácter de los reportajes documentales —oficialista y algo más informal correspondiente a la empresa privada— de las dos fábricas de camiones en Madrid, Barajas (Pegaso) y Villaverde (Barreiros), podría llevarse a las propias fábricas en las que, pese a la existencia de indudables semejanzas de aspecto general, es muy destacable el contraste entre el estricto orden axial de la primera y la mayor informalidad de configuración de la segunda. Esta circunstancia se extiende incluso con mayor énfasis a los barrios obreros construidos para sus empleados, con predominio de la simetría en la denominada Ciudad Pegaso y esquemas de bloques seriados en los construidos por Barreiros frente a la factoría.

alejándonos una tanto de la arquitectura industrial propiamente dicha, nos parece necesario al menos citar la producción cinematográfica de la empresa hidroeléctrica Iberduero que destacaría muy por encima del resto. Durante cincuenta años encargó la realización de películas sobre sus instalaciones y especialmente de la construcción de presas al cineasta documental Fernando López Heptener, que las captó de manera excepcional encargándose de todas las fases, incluidos los montajes.¹³

Dejando el cine documental, *Saturday night Sunday morning* de Karel Reisz (1960) es citada con frecuencia como un hito en el cine de ficción con trasfondo industrial; y en efecto, el entorno sombrío de las humeantes fábricas y los barrios obreros es una presencia casi constante en todo el metraje. De forma destacada además, su secuencia inicial presenta una detallada panorámica del trabajo en una extensa nave colmatada de máquinas herramientas, centrándose en el rutinario trabajo del protagonista interpretado por Albert Finney. Pero al igual que la mayoría del primer cine documental industrial, del cual deriva muy probablemente la estética de esas primeras tomas, es irrelevante por secundaria la información sobre su arquitectura. Mayor interés, sin embargo, tienen las espectaculares escenas interiores de la fábrica textil de *La Tierra de la gran promesa* (Zienia Obiecana), del polaco Adrej Wajda (1975), en las que tanto la amplia nave diáfana iluminada con lucernarios como los grandes telares horizontales se muestran con excepcional realismo, transportándonos con total veracidad a un escenario industrial de finales del XIX.

Ambas películas revelan sin embargo el aspecto prácticamente común a toda la imaginería industrial en el cine de ficción: la de servir de fondo o escenografía de la acción en determinados momentos del mismo. Un fondo que puede ser exterior o interior y en el que pueden ser más o menos explícitas sus características arquitectónicas. Los ejemplos anteriores nos muestran escenarios realistas, existentes, “de verdad industriales”, pero que pueden o no corresponderse con el espacio asignado en la ficción. A este respecto son también extraordinarias por su realismo las ruinas industriales de la fábrica de tractores y la fábrica química de *Enemigo a las puertas*, de Jean-Jacques Arnaud (2001), pero que son una pura simulación de las auténticas, hoy ya reducidas a condición testimonial en Volgogrado (la antigua Stalingrado). Como subtema abrirían además un apartado, el de la ruina industrial en el cine. De él una película como *La vida futura* (*Things to come*) de William Cameron Menzies (1936), de la que nos ocuparemos con detalle más adelante, ya ofrecía en su primera parte

¹³ CEBRIÁN HERREROS, M., *Cine documental e informativo de empresa: 50 años de producción de F. López Heptener en Iberduero y NO-DO*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994.

una muy sugestiva y enigmática muestra, con todo un campo de ruinas verdaderas formado por las perfectas alineaciones de grandes esqueletos murales de unas antiguas naves industriales destruidas o desmanteladas. De un carácter similar fueron los escenarios de la acción de *La chaqueta metálica*, de Kubrick (1987), desarrollados en la abandonada fábrica de gas de Beckton, en las cercanías de Londres.¹⁴

Alejándonos del realismo, los escenarios industriales de más interés son en realidad los contruidos, es decir, los imaginarios y realizados especialmente para cada película. *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927), precursora en tantas cosas, lo es también en la construcción de decorados industriales, los cuales vistos con el paso del tiempo no pierden interés pese a su condición un tanto naíf. Algunos de ellos parecen además haber sentado las bases para un cierto estándar de decoración industrial en filmes posteriores. Simbólicamente es significativo que en ella lo industrial ocupe el mundo inferior, subterráneo, el mismo en el que habitan los trabajadores en los que se sustenta el mundo de arriba, luminoso y de las clases dirigentes. También lo es la ambigüedad oscilante entre la consideración oprimente y esclavizante de la industria y su papel positivo y necesario para hacer posible la vida urbana. Todo ello es presentado a través de una amplia variedad de decorados-escenario cuyo número referido solo a los de carácter industrial es cercano a quince. Éstos se reparten entre los que dominan las máquinas-artefacto, los interiores de laboratorio, algunos espacios de tránsito como túneles y pasarelas y los espacios o fondos industriales más propiamente dichos.

Entre los artefactos destaca la gran máquina-altar, situada en la cúspide de una empinada escalinata y que en realidad está directamente inspirada en el templo del dios Moloch aparecido previamente en *Cabiria* de Giovanni Pastrone (1913). Dicho templo *que poseía una puerta similar a las fauces de una bestia feroz*¹⁵ transformaba su original altar zoomorfo en un equivalente técnico-mecánico en la película de Lang [fig. 7]. La enigmática máquina-corazón toma también su inspiración en un altar coronado por dos cilindros verticales, mientras que otros espacios aparecen entre humos y vapores y son más indefinidos. Por otro lado, en cuanto a ámbitos espaciales más específicamente industriales son destacables principalmente tres, en los cuales son precisamente los elementos estructurales, como soportes o pórticos lo que les confieren su naturaleza industrial más reconocible. Para los soportes hay dos modelos, los dos con soportes metálicos

¹⁴ TEATRO MARÍTIMO (redacción), "Stanley Kubrick", *Teatro Marittimo*, 1, Madrid, Fundación Sagredo, 2011, p. 203.

¹⁵ RAMÍREZ, J. A., *La arquitectura en el cine. Hollywood la edad de oro*, Madrid, Hermann Blume, 1986, p. 147.

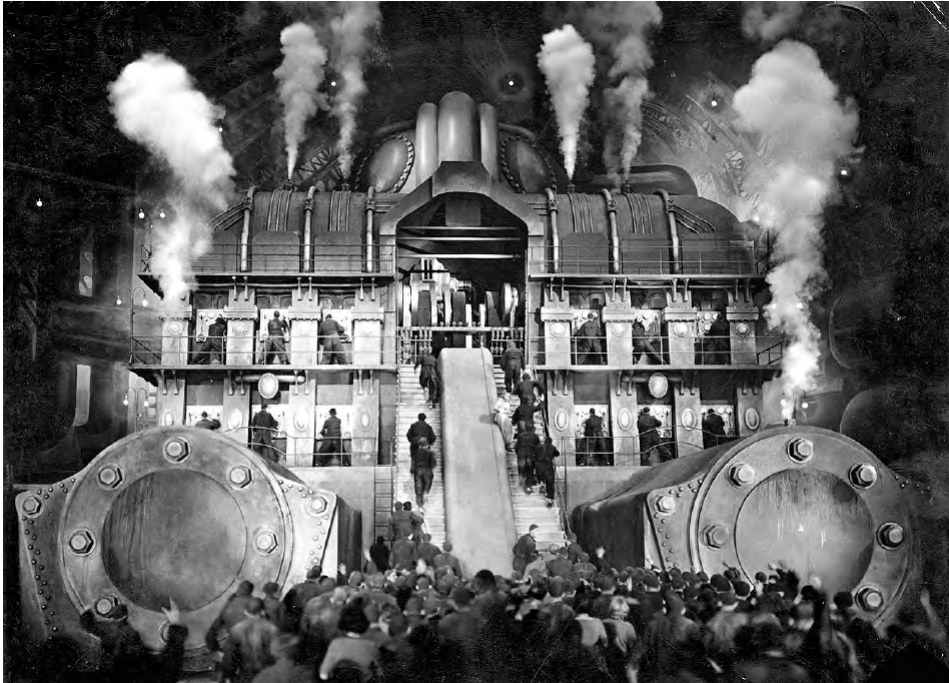


Fig. 7. Metropolis, Fritz Lang, 1927. Máquina altar.



Fig. 8. Metropolis. Interior industrial.

figurados de celosía pero diferenciados por sus apoyos, unos en forma de extensas zapatas y otros a modo de bases-obelisco. Ambos apoyos sugieren materiales sólidos como piedra u hormigón. Mirados con atención todos son evidentemente trabajo de escenografía y no llegan a disimular su condición de decorado. Respecto a los espacios en sí, son destacables, uno en que los soportes metálicos se sitúan inclinados sustentando una viga pasarela superior y en alineaciones un tanto desiguales e imperfectas [fig. 8] y otro en forma de nave de perfil parabólico conformada mediante pórticos metálicos poligonales. El primero adquiere con su irregularidad e inclinaciones un logrado efecto expresivo de líneas oblicuas y el segundo sugiere un espacio-ático cuya única finalidad parece ser la de albergar unas piscinas necesarias para la regulación hidráulica de la ciudad.

Si seguimos centrándonos en decorados interiores, *Tiempos Modernos*, de Charles Chaplin (1936), tiene en el diseño de soportes de celosía de acero similitudes con los de *Metrópolis* aunque sus espacios, también expresamente contruidos, son de mayor nitidez y simplicidad en cuanto a sus paredes y superficies. Como novedad, encontramos que gran parte de sus paredes están formadas por unas grandes cristaleras de pavés o materiales traslúcidos. Todas las superficies son lisas expresando pulcritud y el espacio principal en que se desarrolla la actividad se ocupa por un enorme generador horizontal [fig. 9] y una gran rueda volante con poleas, quizás un tanto extemporánea para la época. En un lateral de este espacio se sitúa a lo largo la cinta de producción en la que Charlot se ve forzado a apretar tuercas de manera frenética [fig. 10]. También y en las escenas iniciales se nos ofrece una espléndida toma exterior de la fábrica [fig. 11], la cual se puede poner en relación con la aparecida en *Desengaño (Dodsworth)* de William Wyler, estrenada el mismo año y con un muy notable decorado industrial, en este caso el de la firma de automóviles Dodsworth Motors C. La fábrica se presenta en la primera secuencia a través del enorme ventanal del despacho de su director y es por tanto, también un decorado que simula su exterior [fig. 12]. La imagen ofrecida está, como la presentada en *Tiempos Modernos*, en la línea de las más modernas fábricas americanas de aquellos años, siempre con el referente de Albert Kahn como el gran constructor de vanguardia, y es vista mediante un potente escorzo sobre el que aparece fugado el gran rótulo de la compañía. Al fondo y como elemento icónico, hay un grupo de cuatro chimeneas que nos recuerda las fotografías de Charles Sheeler tomadas años antes para el complejo Ford en River Rouge. De la fábrica Dodsworth hay también otra toma a nivel de calle que exigió un nuevo decorado en el que las formas presentan redondeamientos en las esquinas matizadamente Art Decó en sintonía con el alado anagrama de la empresa.

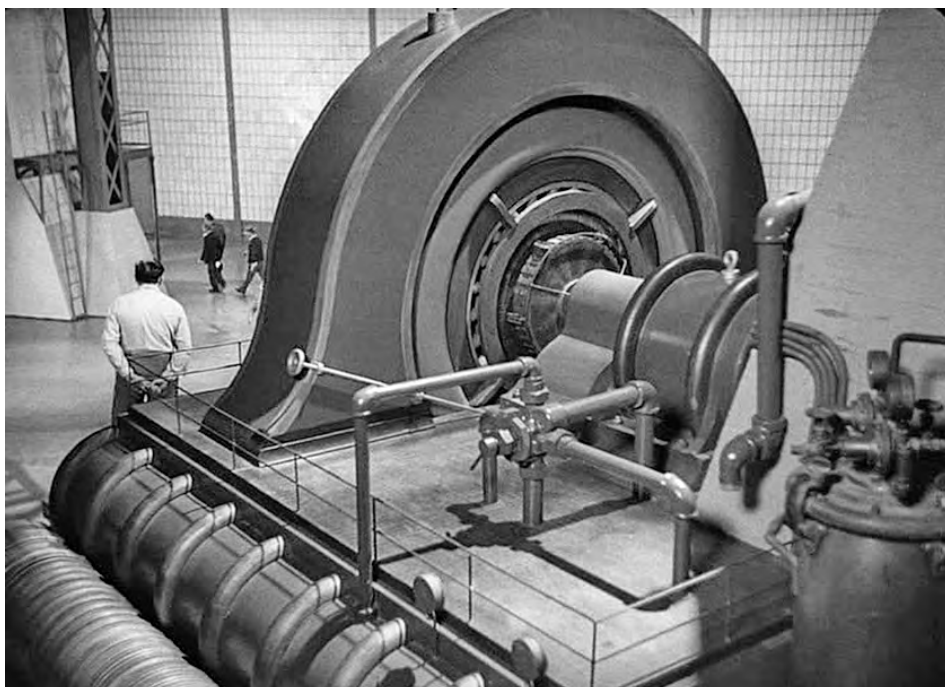


Fig. 9. Tiempos Modernos, Charles Chaplin, 1936. Nave con generador..



Fig. 10. Tiempos Modernos. Cadena de montaje.



Fig. 11. Tiempos Modernos. Vista exterior de la fábrica.



Fig. 12. Desengaño (Dodsworth), William Wyler, 1936.



Fig. 13. *La vida futura (Things to come)*, William Cameron Menzies, 1936. Adaptación libre de la novela *The Shape of Things to Come* (1933) y el ensayo, *The Work, Wealth and Happiness of Mankind* (1931), ambos de H.G. Wells. Reseña-anuncio.

la proyección de tomas cercanas de objetos mecánicos en movimiento, pero después ampliados a gran tamaño; técnica por cierto ya usada preliminarmente en *Metrópolis* y que aquí fue ampliamente utilizada. La percepción cercana y casi amenazante de dichos objetos fue de gran eficacia en el efecto sobrecogedor de muchas de las imágenes. De los múltiples procesos mostrados destacaremos también la sorprendente e impensable elaboración de paneles de fachada metálicos para edificios, obtenidos ¡por vertido directo del acero de los convertidores en moldes planos! y que, a continuación, tras su solidificación y sin más, pasan a ser montados por potentes pértigas finalizadas en ventosas de sujeción [fig. 14].

Siguiendo con *La vida futura*, entre sus espacios industriales son de mencionar especialmente las dos naves en las que la cámara llega a recrearse un tanto, ambas de dimensiones supuestamente colosales. La primera podría recordar algo al recién descrito espacio de *Tiempos Modernos* en cuanto que incluye también generadores horizontales, solo

Pocas películas sin embargo harán un despliegue de iconografía industrial que se aproxime al de la citada *La vida futura*, también de 1936 [fig. 13]. El trabajo escenográfico y de efectos es en ella espectacular ya que gran parte se desarrolla hacia 2040 en la futurista y subterránea ciudad de Everytown, en algunas de cuyas secuencias vemos además momentos de su construcción. La potencia de las imágenes industriales queda reforzada por el intercalado, y a veces superposición, de efectistas tomas de diversas industrias como la siderurgia, el mundo de la alta tensión, la electroquímica y las grandes cubetas transparentes de electrólisis o los procesos de obtención del vidrio. Todo ello montado con gran habilidad entre los supuestos escenarios reales que en este caso son en su mayoría espléndidas maquetas a escala. Otro recurso empleado es la técnica de fondos formados por

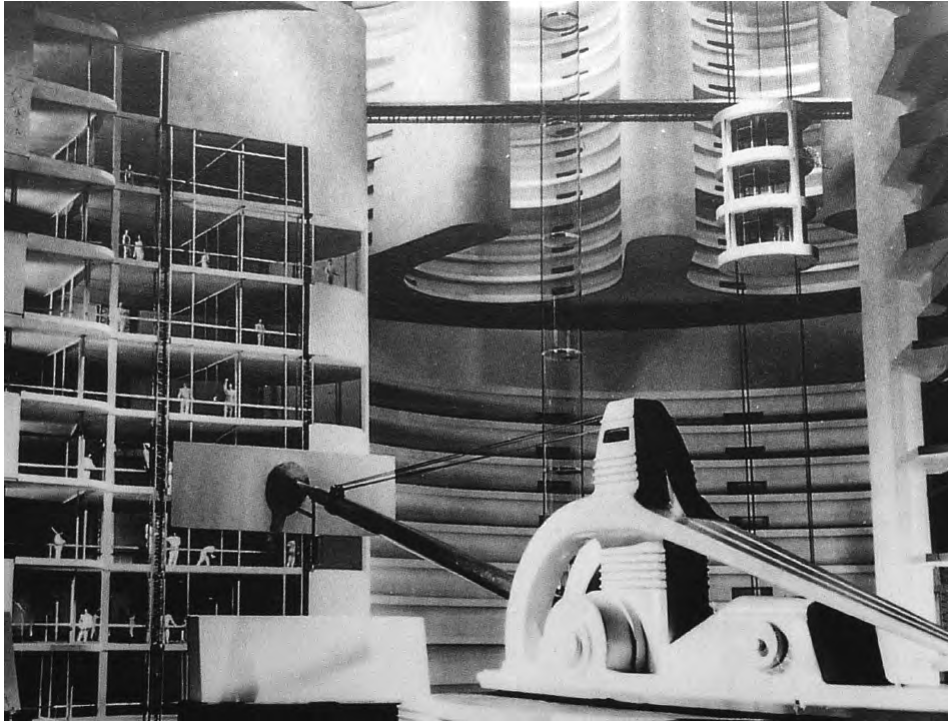


Fig. 14. La vida futura. Montaje de fachadas de acero.

que aquí mucho más sofisticados y grandes y dispuestos en gran número sobre unas enormes bancadas. En este caso se dispuso además un inverosímil puente grúa que discurre en paralelo y no sobre las máquinas generadoras. De esta imponente nave se nos sustrae sin embargo la visión nítida de su cubierta, aunque a cambio ésta queda más detallada en la segunda nave, con estructura a dos aguas y presentada en una secuencia posterior. De ella se nos ofrecen dos tomas desde ángulos diferentes, lo que deja bien patente su naturaleza de modelo tridimensional construido a escala. El también considerable tamaño sugerido para esta última nave se aprecia además enfáticamente gracias a las referencias que proporcionan los elementos móviles de su interior, en este caso grandes camiones de múltiples remolques. Esta nave sí detalla algo más la estructura y de nuevo podemos ver la ya habitual simulación de elementos de celosía metálica, que en este caso adoptan además la disposición de puentes ligeramente inclinados. En otra secuencia previa correspondiente a una instalación anterior se aprecia una también imaginativa solución de vigas Boyd de alvéolos octogonales con un segundo orden de perforaciones.

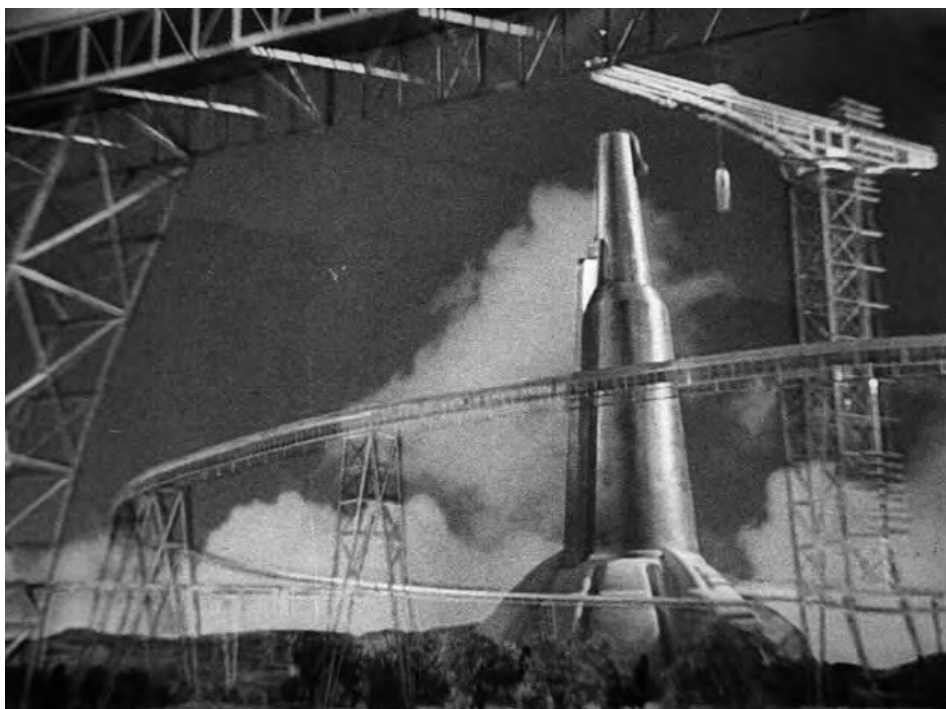


Fig. 15. *La vida futura*. Base de lanzamiento.

Como colofón, sus últimas secuencias nos transportan a una futurista base de lanzamiento sin duda espectacular, pero cuyo fundamento, basado en un enorme cañón central alimentado por una esbelta grúa para cargar por su boca el proyectil-habitáculo, no puede por menos que provocarnos una condescendiente sonrisa, a la vez que se evoca, puede que sin disimulo, *Viaje a la Luna* de Méliès (1902). En conjunto, esta última instalación tiene sin embargo y dejando de lado la sólida contundencia del cañón, bastante de la ligereza de muchas imágenes del constructivismo ruso, con reminiscencias del propio Chernikov, plasmadas en ligerísimas pasarelas elevadas, siendo una de ellas de especial protagonismo por su original disposición en anillo orbitando en torno al complejo [fig. 15].¹⁶

Muy llamativamente, *La vida futura*, tuvo una notabilísima contrapartida en la soviética *Kosmicheskij rejs* (Viaje cósmico) de Vasili Zhuravlev estrenada precisamente también en 1936, aunque concebida en 1930 y

¹⁶ En este filme, para A. Ramírez, *la hipertrofia de las modernas formas industriales alcanza la categoría estética de lo sublime* (*ibidem*, p. 263).

rodada en 1934.¹⁷ Su temática es sorprendentemente la misma que la última parte de *La vida futura*: el viaje a la luna. La gran diferencia es el impecable rigor científico con que se concibió y realizó, con escenas que 30 años después sorprenderían por su verismo a los mismos cosmonautas soviéticos. En lo que respecta a escenografía industrial deben destacarse las magníficas instalaciones de montaje del cohete espacial, no pudiendo dejar de mencionarse el trabajo de asesoría científica de Konstantin E. Tsiolkovskij, primerísima figura en la investigación de cohetes propulsados. La puesta en escena general incluyó logradas simulaciones del cosmos infinito y de la superficie lunar y tomas en ingravidez de notable realismo.

El rastreo de escenarios industriales puede continuarse tras la Segunda Guerra Mundial donde las nuevas temáticas de la ciencia ficción, el espionaje y la Guerra Fría parecen sugerir a priori importantes vetas pendientes de exploración. No obstante, de sus resultados solo estaríamos seguros tras un extenso chequeo todavía por realizar. Una muestra significativa la ofrece la serie de películas sobre el personaje del agente británico James Bond basadas en las novelas de Ian Fleming. De ellas es especialmente resaltable *Dr. No*, de Terence Young (1962), la primera de la serie y sobre cuyas secretas instalaciones J. Tejero, especialista en su filmografía comenta: *el fastuoso laboratorio submarino del siniestro villano ocupaba un plató de más de 5000 metros: fue construido intentando dar visos científicos y realistas a unos aparatos e instalaciones de los que bien poco se sabía en aquella época, alquilando algunos cuadros de mandos y paneles a empresas británicas de investigación por valor de 275.000 dólares. Trabajar en él era tan complicado y peligroso que hubo que contratar a un grupo especial de técnicos de laboratorio muy experimentados para que supervisaran las secuencias.*¹⁸

Mirado con atención, dicho laboratorio fue realmente un hito en cuanto a escenografía técnico-industrial, ahora ya filmada en color, y con una muy destacable sala, amplia, pulcra, con modernos soportes inclinados e improbables vigas a ras de suelo, propios de una supuestamente avanzada construcción de hormigón de la época [fig. 16]. En realidad representaba con imaginativa libertad un reactor nuclear construido como decorado en los estudios Pinewood de Londres por Ken Adams, el diseñador de producción y artífice también de otros espectaculares escenarios de la serie.¹⁹

¹⁷ WURM, B., <http://russianfilm.blogspot.com.es/2007/10/cosmic-voyage.html>, (última consulta: 26-IV-2016).

¹⁸ TEJERO, J., *James Bond: la obra definitiva sobre el Agente 007*, Madrid, 1997, p. 46.

¹⁹ Para este primer escenario, tan impactante en su momento, Adams fue animado a explorar este mundo tecnológico por su director de construcciones Ronnie Udell, dando lugar a *la magnífica sala del reactor, con sus multicoloreados niveles, superestructuras suspendidas y fosforescente piscina atómica* (RUBIN, S. J., *The James Bond Films: a behind the scenes history*, New York, 1983, pp. 20-21).

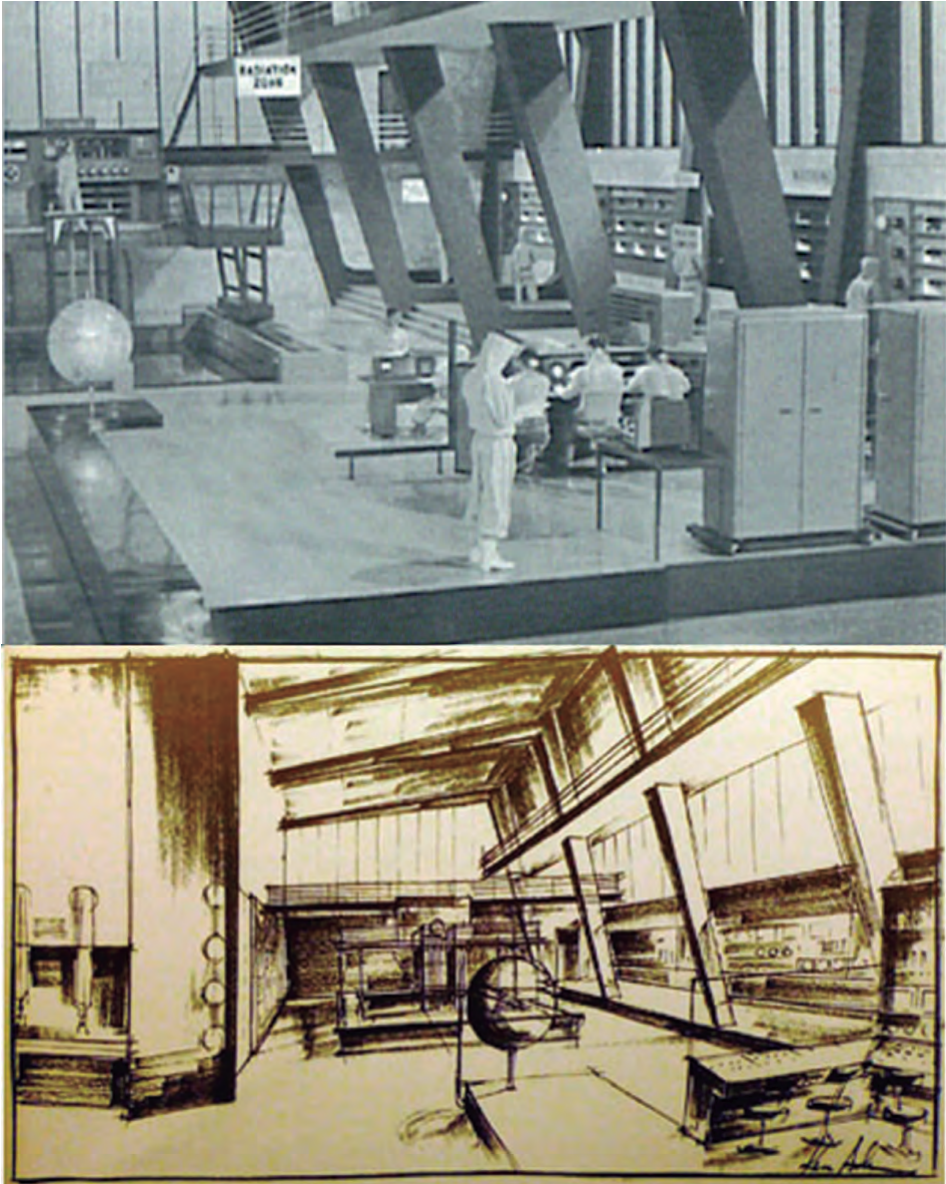


Fig. 16. Dr. No, Terence Young, 1962. Sala del reactor, fotograma y boceto de Ken Adams.

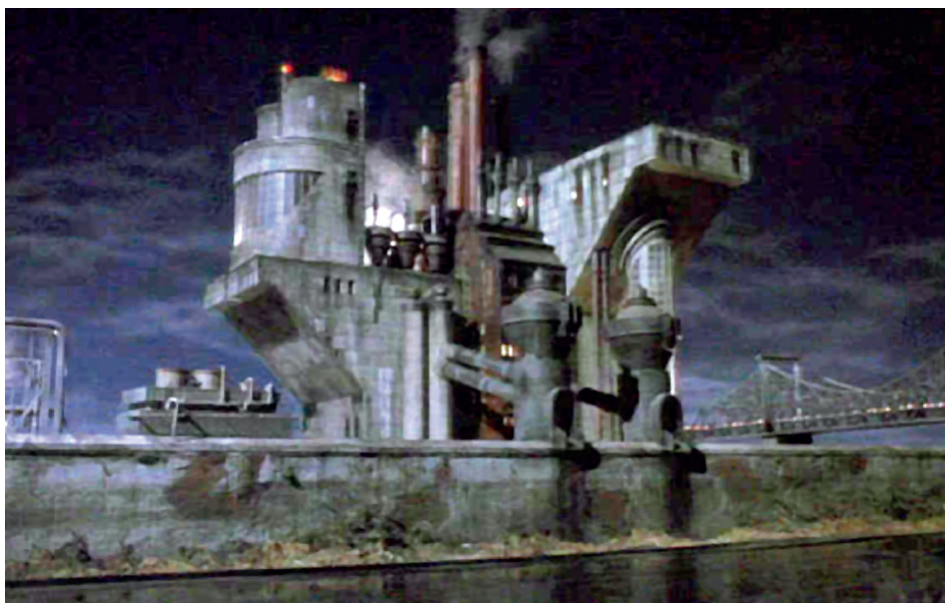


Fig. 17. Batman, Tim Burton, 1989. Fábrica química, diseño de Anton Furst.

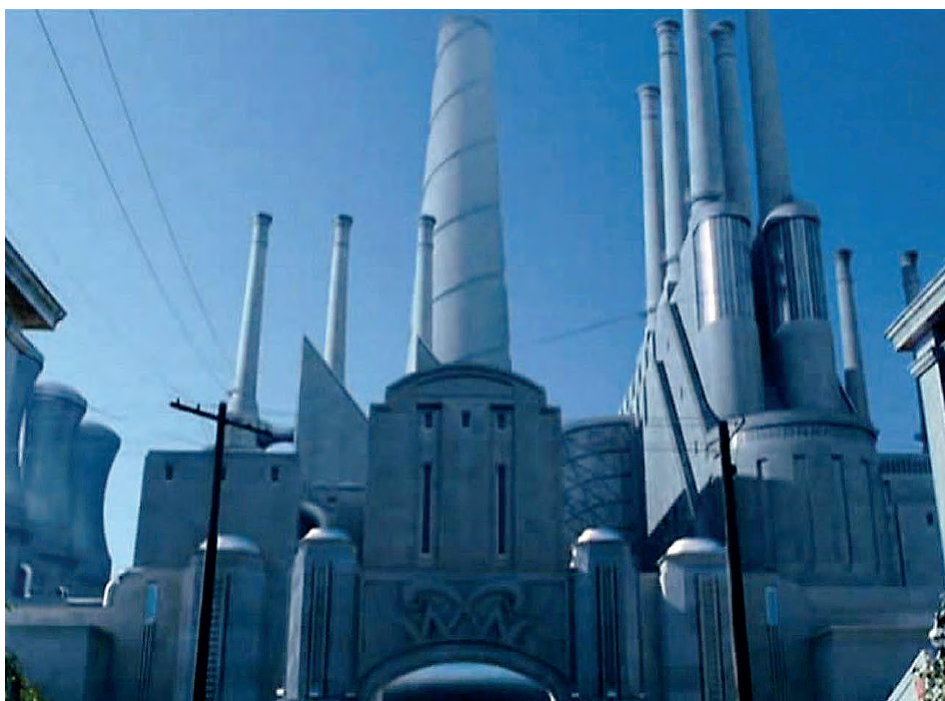


Fig. 18. Charlie y la fábrica de chocolate, Tim Burton, 2005. La fábrica.

Para las sucesivas entregas fueron destacables por ejemplo, el increíble set del volcán-base de lanzamiento de cohetes de *Solo se vive dos veces* (Lewis Gilbert, 1967) o el gigantesco interior del barco Liparus, con el tamaño de una base flotante de submarinos nucleares de *La espía que me amó* y por el mismo director (1977).²⁰ En el resto de la serie, excepto quizás en *Moonraker* también de Lewis Gilbert (1974) con un decorado de sala-nave futurista digno de alguna mención, no parece sin embargo haber nada de especial interés en cuanto a imaginería más o menos industrial, aunque con la salvedad de que sería preciso un examen más exhaustivo. Y curiosamente esta impresión un tanto decepcionante parece extenderse a mucho del cine más prometedor en este sentido, como el de héroes o superhéroes, mundos de ficción e imperios galácticos en los que sus fondos escenográficos han recorrido casi todos los repertorios imaginables, pero solo muy marginalmente han tomado inspiración en el icono fabril. *Batman* sin embargo, en su versión de Tim Burton de 1989 sería probablemente la mejor excepción a lo anterior gracias a los decorados de su espléndida planta química, según diseño de Anton Furst y de la que, a diferencia de la ciudad de Gotham, no nos ha sido posible encontrar comentarios especializados. Aunque un tanto herrumbrosamente futuro-expresionista a primera vista, su núcleo principal nos sorprende en realidad con volúmenes que muy probablemente se inspiran en la obra del arquitecto británico James Stirling [fig. 17].

De igual manera, y casi como broche final, el icono fabril será recobrado otra vez con fuerza en tiempos recientes en una obra singular y a incluir, más que en los temas anteriores en el de la pura fantasía. Nos referimos a *Charlie y la fábrica de chocolate*, curiosamente también de Tim Burton (2005). Su imponente fábrica, corona un tanto tenebrosa de la ciudad, con una enorme chimenea central inspirada en la torre espiral de Boullée y su acompañamiento de volúmenes construidos de distintos tamaños, naves sheds, redondeos expresionistas y haces de chimeneas menores, evoca en realidad mucha de la imaginería fabril del cine desde sus comienzos [fig. 18]. Con ello se contraponen de forma radical a la desvenjadísima casa del niño protagonista. No parece aventurado por ejemplo, relacionar el grupo de chimeneas con el icono de las fotografiadas por Charles Sheeler antes mencionado y que por cierto, como tema también habían estado presentes en el cine de Yosijiru Ozu (*El sabor del sake*, 1962). Así mismo podría conectarse la ordenada y parsimoniosa salida de camiones de reparto de *Charlie y la fábrica de chocolate* con las mencionadas tomas

²⁰ Con motivo de esta película y para decorados de las siguientes se construyó en los estudios Pinewood el llamado “escenario 007”, la nave de estudio más grande de la época.



Fig. 19. *Manufacturing #11*, fotografía de Edward Burtynsky, 2006. Fábrica textil Youngor, Ningbo, provincia de Zhejiang, China.

elevadas de camiones de *El hombre de la cámara* o *Philips Radio*. Por otra parte, la fábrica de la película de Burton no es sólo una imagen, sino que obedece a un modelo volumétrico real, aunque como contraste nada de lo que ocurre dentro de ella tenga concordancia espacial con su envoltorio. Es llamativo además que la idea de su configuración tridimensional nos sea ofrecida de forma asequible y literalmente *al alcance de la mano* en una maqueta de la misma que maneja en una secuencia el propio Charlie, el agraciado niño protagonista de la película.

No pretendiendo agotar en absoluto un tema del que seguro que se podrán encontrar nuevas referencias y análisis, animamos en fin a los lectores a completar éstas, y sobre todo a profundizar en los recursos y relaciones apenas aquí esbozados. Miradas más detenidas hacia atrás, nos llevarían por ejemplo a recordar también películas como la expresionista *Algol*, *Tragödie der Macht*, de Hans K. Werckmeister (1920) con sets de Walter Reiman, la constructivista *Aelita. Queen of Mars*²¹ del ruso Jakov Protazonov, URSS, (1924) con decorados de la ciudad marciana de I. Robinowitsch o la, muy en otro tono y tiempo, simpática y por cier-

²¹ Según el título en inglés de la copia visualizada.

to muy moderna fábrica de plásticos de *Mi tío*, de Jacques Tati (1958), mientras que mirando más hacia un presente que prefigura el futuro nos toparíamos con obras como *Manufactured Landscapes* de Jennifer Baichwal y Edward Burtynsky (2006) con espectaculares tomas de las novísimas e inabarcables factorías de la China actual [fig. 19].²² Y es que, ya que ni la industria ni el cine se detienen, a buen seguro que nuevas industrias, reales o no, serán filmadas en el futuro engrosando el repertorio de las fábricas de cine.

²² Es llamativa la similitud de estas imágenes de grandes perspectivas con multitud de trabajadores alineados, con las de la fábrica de cacahuets que aparece en *Charlie y la fábrica de chocolate*, perteneciente al padre de una de las niñas agraciadas con la visita a la fábrica de Willy Wonka. Lo que en el film no era más que prefiguración un tanto caricaturesca de la monotonía industrial, en Burtynsky es constatación de su realidad.