

SATIRIZAR SEVILLA. JUAN SEBASTIÁN BOLLAÍN Y SUS FANTASÍAS URBANAS

FRANCISCO JAVIER FERNÁNDEZ PÉREZ

Universidad de Castilla-La Mancha

franciscofern@gmail.com

DAVID MARTÍN LÓPEZ

Universidad de Granada

dml@ugr.es



Recibido: 15-06-2025

Aceptado: 25-11-2025

RESUMEN:

Este artículo analiza la tetralogía de cortometrajes, englobados bajo el título «Soñar con Sevilla» (1979), del arquitecto y cineasta Juan Sebastián Bollaín. Estudiaremos los elementos formales, narrativos y dramáticos a través de los cuales el autor construye, en estas obras, su sátira fantástica sobre la sociedad española. Al mismo tiempo, abordaremos las intersecciones entre cine, pintura y arquitectura dentro de estas cuatro películas experimentales con el fin de estructurar y poner en diálogo el universo creativo del autor.

PALABRAS CLAVE: Bollaín; Sevilla; humor; fantástico; arquitectura.

SATIRIZING SEVILLE. JUAN SEBASTIÁN BOLLAÍN AND HIS URBAN FANTASIES

ABSTRACT:

This essay examines the tetralogy of short films grouped under the title «Soñar con Sevilla» (1979), created by architect and filmmaker Juan Sebastián Bollaín. It explores the formal, narrative, and dramatic elements through which the author constructs a fantastical satire of Spanish society. Simultaneously, it addresses the intersections between cinema, painting, and architecture within these four experimental films, aiming to structure and contextualize the author's creative universe.

KEYWORDS: Bollaín; Seville; humor; fantastic; architecture.

Creo que lo que el libro evoca no es solo una idea atemporal de la ciudad, sino que desarrolla, de manera unas veces implícita y otras explícita, una discusión sobre la ciudad moderna. A juzgar por lo que me dicen algunos urbanistas, el libro toca sus problemáticas en varios puntos y esto no es casualidad porque el trasfondo es el mismo. Y la metrópoli de los *big numbers* no aparece solo al final del libro; incluso lo que parece evocación de una ciudad arcaica solo tiene sentido en la medida en que está pensado y escrito con la ciudad de hoy delante de los ojos.

ITALO CALVINO, *Las ciudades invisibles*

INTRODUCCIÓN

Juan Sebastián Bollaín Tienda, arquitecto y cineasta, nacido en Madrid en 1945, ama y vive ya desde fechas tempranas en Andalucía, marcando este hecho no solo su praxis artística sino la manera de entender y convivir con la ciudad. Su padre, notario y gran aficionado taurino, se trasladó profesionalmente a Sevilla con la familia. La ciudad hispalense va a marcar la vida del cineasta, formado académicamente en ella. De lleno, como el autor afirma, entraron en su vida los toros, la Contrarreforma, el primer semáforo, la radio, la Revolución industrial y los jesuitas (Pollino Tamayo, 2013: 8). Rápidamente, sismografía a la perfección la sociedad andaluza capitalina, sus idiosincrasias particulares y duales entre lo lúdico y lo religioso, lo sacro y lo profano, lo islámico y lo cristiano. Sus obras son buena muestra de un humor inteligente en el que entrelaza su discurso con múltiples metalenguajes sociales, políticos y culturales.

Si uno se acerca a su filmografía, descubrirá que el director de *Las dos orillas* (1987) o *Dime una mentira* (1993) es ante todo un experimentador. Como él mismo indica en dicho texto, durante sus primeros contactos con la cámara hacía empíricamente lo que ya habían descubierto y hecho medio siglo atrás Kuleschov, Eisenstein o Griffith (Pollino Tamayo, 2013: 9). Su análisis, aparentemente libre y desordenado, se halla bajo el signo de un perfeccionista sistemático, de un cinéfilo que encuentra en el audiovisual europeo y en la propia arquitectura utópica de las revistas de los años sesenta y setenta, referencias que entroncan con su línea creativa. Así, el autor justifica que «estrategia es descubrir el complicado equilibrio inspiración / reflexión / pasión / análisis / síntesis cuando escribes el guion, cuando ruedas, cuando montas» (Pollino Tamayo, 2013: 12).

Con la ayuda de una beca brindada por la Fundación Juan March, Juan Sebastián Bollaín se embarcó en la realización de su tetralogía «Soñar con Sevilla» (1979), compuesta por los siguientes títulos: *Sevilla tuvo que ser* (8'06''), *Sevilla en tres niveles* (7'28''), *Sevilla rota* (10'03'') y *La ciudad es el recuerdo* (13'22''). El cineasta, amante de esta ciudad, volverá a ella veinticuatro años más tarde con *Sevilla 2030* (2003).

A lo largo de este artículo esbozaremos las diversas raíces estéticas y simbólicas del poliédrico imaginario presente en estos cuatro cortometrajes, en el que el humor y la fantasía, presentándose desde registros muy dispares, actúan como ejes vertebradores de este trabajo. Así pues, buscamos situarnos en la estela de otros estudios académicos como los llevados a cabo por Isabel Estrada en 2015 y Miguel Ángel Pérez-Gómez en 2023. El primero localiza los vínculos entre la obra de Bollaín y la artista María Cañas con el fin de analizar las vetas creativas de un cine underground sevillano y popular. El segundo lleva a cabo un análisis de «Soñar con Sevilla», centrando su investigación en el carácter pedagógico del proyecto y en los motivos recurrentes a lo largo de esta tetralogía. Un especial reconocimiento merece, por otra parte, la labor de Julio Polino Tamayo en su incommensurable dossier titulado *Juan Sebastián Bollaín. Un director heterodoxo*, documento que recorre toda su filmografía y recoge, junto con sus textos, declaraciones, ensayos, entrevistas y bocetos del cineasta.

En nuestro caso, buscamos constatar hasta qué punto la satírica visión que Bollaín materializa en sus fantasías urbanas aúna estas dos esferas de su experiencia artística: el cine y la arquitectura. Las intersecciones entre urbanismo y cinematógrafo permiten tejer, incluso, una constelación de directores coetáneos en el ámbito nacional como Fernando Colomo, Ricardo Bofill o el propio Bollaín —todos ellos arquitectos—, entre otros. Expondremos, así, cómo los conocimientos procedentes de otros contextos se resignifican en las figuraciones de un autor consciente y que recurre a las expresiones plásticas que rigen su presente y que le han precedido. Nuestra investigación se sitúa, por lo tanto, como un umbral entre estas dos ramas que convergen de manera excepcional en «Soñar con Sevilla».

MODELOS CINEMATOGRAFICOS Y ARQUITECTONICOS PARA UNA CIUDAD FANTASTICA

Atendiendo a los diseños de sus proyectos arquitectónicos —las Viviendas de Protección Oficial en Alcalá de Guadaira (Sevilla) o en Zalamea (Badajoz), la piscina municipal cubierta en Cabra (Córdoba), el Centro Inter-

nacional de Convenciones Ecológicas en Doñana (Huelva)— corroboramos lo expuesto por el crítico y teórico francés Jean-Louis Comolli sobre el espacio urbano filmado: «la ciudad del cineasta no es la del urbanista ni la del arquitecto» (2002: 267). Sobre el papel, las edificaciones de Bollaín buscan adecuarse al paisaje a través de una identidad vernácula depurada donde se combinan aspectos regionalistas con geometrías contemporáneas. Sin embargo, en el dispositivo cinematográfico encuentra, al igual que muchos otros creadores, el medio a través del cual dar vida a las arquitecturas fantasmas que habitan en su imaginación. El cine, desde sus orígenes, no ha cesado de capturar, preservar e inventar la ciudad. Es en este tercer escenario donde Bollaín colocará su cámara: el de la urbe nonata.

Fruto de la buena acogida por parte de la crítica que obtuvo su mediometrage *La Alameda* (1978), documental encargado por el Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental y Badajoz sobre el pasado y el presente de la Alameda de Hércules (Sevilla), Bollaín se embarcaría en un proyecto mucho más ambicioso para proseguir su exploración de las ficciones urbanas para la gran pantalla. La capital hispalense, protagonista de sus anteriores trabajos, continuaría siendo el centro neurálgico de su experimentación cinematográfica. Esta nueva exploración de los medios específicos empleados por el lenguaje cinematográfico a la hora de abordar el análisis de la ciudad desembocó en la tetralogía «Soñar con Sevilla». Atendiendo a la memoria que el cineasta presentó a la Fundación Juan March como soporte teórico de su producción audiovisual, «El cine y el hecho urbano», comprobamos que Bollaín buscaba inscribir esta obra en una constelación de visiones utópicas, compuesta por nombres como el de los franceses André Breton, padre del movimiento surrealista, o Henri Lefebvre, filósofo y sociólogo que revolucionó el estudio de los espacios urbanos, incorporando distintos conceptos de la teoría marxista (Bollaín, 2021). No obstante, si un pensamiento sobrevuela todo este escrito es el de Kevin Lynch. El arquitecto y urbanista de Chicago había publicado en el año 1972 el ensayo *¿De qué tiempo es este lugar?*, estudio sobre el vínculo que se establece entre las sociedades y sus respectivos paisajes urbanos. Frente a las ficciones apocalípticas del futuro, propias de las sociedades occidentales contemporáneas, Lynch aboga por la construcción de nuevas imágenes fantásticas que introduzcan una dialéctica del porvenir: «la creación de fantasías es una manera más de explorar las alternativas futuras y sugerir nuevos modos de acción» (1975: 111). La clausura y la síntesis del apocalipsis encuentran su fricción en la apertura y las posibilidades de la utopía fantástica. El abanico de horizontes que abre esta vía fantástica permite alterar la sensibilidad y la per-

cepción de la ciudad en presente. Y Lynch, al igual que Bollaín, considera que el cine es el medio más instructivo para llevar a cabo dicha tarea, dado que «su base material es el cambio visible» (1975: 189). A través de su trabajo con el tiempo y el espacio profílmico, el dispositivo cinematográfico es capaz de llegar a los distintos futuros mucho antes que cualquiera de las otras artes. A este asunto volveremos más adelante.

En los años del desarrollismo en España, pocos historiadores de la arquitectura se manifestaron a favor de medidas proteccionistas de los cascos históricos. Menos aún los arquitectos noveles, ya que veían la oportunidad de renovar estéticamente las ciudades a través de proyectos urbanísticos internacionales. No obstante, la profunda sensibilidad de Bollaín le hizo adoptar una postura crítica con la preservación de la arquitectura y de los modos de vida de sus habitantes, con unas tradiciones ancestrales y culturales que podían apreciarse, como ejemplos paradigmáticos, en la Sevilla de los años setenta desde la Edad Moderna. Así, un caso singular era la propia Alameda de Hércules. Esa Sevilla que parece impertérrita y atemporal, cambia constantemente, fruto de la fiebre del desarrollismo. Bollaín, crítico con este desde *La Alameda*, nos muestra en sus cuatro cortometrajes, con imágenes de fotografías que el autor hace, la Sevilla a punto de desaparecer. Mediante planos que graba como si de un periodista patrimonial se tratara, en *La ciudad es el recuerdo* sueñan campanas fúnebres que van doblando, solemnemente, por un funeral alestargado en el que viejos edificios del casco histórico son demolidos o se dejan caer en pro de una arquitectura contemporánea insulsa. Algunas fachadas, como ocurre en *Sevilla rota*, gritan incluso ante la violencia de los nuevos tiempos. Como decía Aldo Rossi «La forma de la ciudad siempre es la forma de un tiempo de la ciudad; y hay muchos tiempos en la forma de la ciudad. En el mismo curso de la vida de un hombre la ciudad cambia de rostro a su alrededor, las referencias no son las mismas; Baudelaire escribió “Le vieux Paris n’est plus; la forme d’une ville change plus vite, hélas, que le cœur d’un mortel”» (Rossi, 1999: 104-105).

Ahora bien, para que esta fantasía futura tenga un impacto en la sociedad Lynch considera que ha de estar ligada a la realidad de nuestro presente: «Nuestro poder para crear un futuro mental depende de nuestra capacidad para imaginar las consecuencias remotas de actos presentes, para crear nuevas combinaciones de actos y consecuencias, para conectar los sentimientos y motivaciones presentes con esas consecuencias y para suprimir o rebajar el énfasis en los estímulos presentes que de otro modo desviarían nuestra atención de esos acontecimientos futuros» (1975: 107). Es en estos trasvases entre

el presente y el futuro, entre lo real y lo todavía imposible, donde se introduce lo fantástico en «Soñar con Sevilla». La imagen documental de Sevilla a finales de los setenta actúa como lanzadera para disparar las Sevillas soñadas por el cineasta. Bollaín, buscando incrementar ese efecto de realidad primigenio juega en dos de sus piezas, aquellas donde lleva lo fantástico más al límite tanto formal como argumentalmente, con la técnica del manuscrito encontrado. Estos dos cortometrajes son *Sevilla tuvo que ser* y *Sevilla en tres niveles*. El primero de ellos se abre con el siguiente texto antes de los créditos, separado en dos planos: «Esta película ha sido rescatada por Juan Sebastián Bollaín de los abandonados archivos de una desaparecida cadena de televisión americana / Su deficiente estado de conservación y la ampliación a 16 mm a que ha sido sometida (el original fue encontrado en 8 mm) explican los numerosos defectos de la imagen». El segundo de ellos presenta otra nota similar, ahora tras los créditos iniciales: «Esta película ha sido rescatada por Juan Sebastián Bollaín de los archivos de un importante noticiario cinematográfico español». Al igual que Cervantes en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), y pese a ambientar sus filmes en un futuro, Bollaín pretende erigir estas dos fantasías sobre una base artificial que, sin embargo, parezca real a propósito de subrayar y agigantar sus venideras cesuras con respecto a la realidad, pero siempre comenzando desde esa misma realidad. Si Cervantes tomaba para su novela, como modelo de ese efecto de realidad introductorio, las crónicas de caballería, Bollaín echará mano de los noticiarios que se proyectaban en los cines, antes de los largometrajes. Así, en España, encontramos el fenómeno del NO-DO y su obligatoriedad en todas las salas, de 1943 hasta 1975. Las imágenes del NO-DO constituían el resorte de la verdad franquista. No nos ha de extrañar, pues, que tras la muerte del dictador se tratara de problematizar y subvertir este tipo de filmaciones, en pos de su desactivación.

Este contexto es el que define David Roas como el punto de partida de toda ficción fantástica: «el relato fantástico (...) nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por el fenómeno imposible —y, como tal, incomprensible— que subvierte los códigos —las certezas— que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad» (2011: 14). Así pues, vemos que este desplazamiento realidad-fantasia se repite, en mayor o menor medida, al principio de los cuatro cortometrajes que componen «Soñar con Sevilla». *Sevilla tuvo que ser* comienza, tras el prólogo detallado en el párrafo anterior, con las imágenes de un falso informativo norteamericano. La locutora (Ana Persoff) inicia el telediario, ensalzando Sevilla, expresándose en inglés y siendo doblada, simultáneamente, al castellano. A

continuación, empiezan a desfilan por la pantalla planos aéreos y panorámicas urbanas. La narración de la presentadora nos acompañará durante todo el metraje. De esas imágenes que vienen a emular los paisajes habituales de la metrópolis, frecuentes en la mente del espectador desde el nacimiento de la fotografía, pasamos a la descripción de la Semana de la Pornografía Sevillana. La ciudad, por medio de distintos *collages* cinematográficos, se inunda de escenas pornográficas: en vallas publicitarias, en fachadas de centros comerciales como El Corte Inglés de la plaza del Duque de la Victoria, en monumentos emblemáticos como el edificio de Plaza de España, etc. Aparecen en escena, incluso, grandes pantallas colocadas por encima del *skyline* donde se exhiben películas eróticas. *Sevilla en tres niveles* cuenta con un preámbulo a lo fantástico similar. Igualmente, *Sevilla tuvo que ser*, parte de un irreal material recuperado e inicia con el formato del informativo. Esta vez, sin embargo, la figura del presentador desaparece y solamente nos acompañará su voz en off, de nuevo, hasta el final del filme. El programa televisivo conmemora unas futuras elecciones municipales que tuvieron lugar en Sevilla durante la primavera del año 1995. Vemos a la ciudadanía votando, leyendo la prensa y llenando los colegios electorales. Mientras tanto, el locutor comenta algunas de las medidas llevadas a cabo por el partido político ganador. Destaca, por encima del resto, la clausura de cárceles y reformatorios y su reemplazo por azoteas. Esta información da paso, otra vez, a casi un minuto de planos del horizonte hispalense. De aquí nos trasladamos a la nueva vida en lo alto de las calles, monopolizada por la depravación y la locura de estos espacios alucinados. En estos dos casos, observamos que la traslación a lo fantástico se lleva a cabo a través del montaje, tanto entre planos —la captura documental de Sevilla nos traslada a la Sevilla fantástica— como en el interior de los planos —a la imagen, por ejemplo, de una fachada se le incorpora por medio del *collage* un fotograma que la convierte en fantástica—. Sin embargo, las herramientas de Bollaín para dislocar la realidad no cesan aquí. *Sevilla rota* arranca con los fragmentos, a través de planos detalle, de unos burros, un labriego y sus instrumentos de trabajo. La escena, dispuesta *grosso modo* a consecuencia de su *decoupage*, parece remitir a un ambiente rural. Un plano general en picado, que muestra al campesino arando la tierra con sus animales, termina de apuntalar esta sensación bucólica. A través de un *zoom out* desde el mismo ángulo del plano general se nos descubre el verdadero contexto. Nos encontramos, de vuelta, en pleno corazón de Sevilla. Lo que parecía campo era realmente un diminuto terreno sin edificar flanqueado por paneles. Junto al agricultor, la cámara hace aparecer las grandes arterias abarrotadas de vehículos y las galerías comerciales de la metrópolis. Con ello,

se inaugura el desbarajuste espaciotemporal del cortometraje, poblado de puertas en el hogar, que nos desplazan hacia las épocas en blanco y negro, de dormitorios-comedores y de vergeles por doquier. Por último, los mecanismos fílmicos empleados para reproducir lo imposible en *La ciudad es el recuerdo* buscan, desde el primer momento, desalojar Sevilla de sus habitantes. Para ello, se recurrirá al *timelapse* acelerando escenas cotidianas en la vía pública, y a los cortes en el montaje con el fin de mostrar un mismo espacio —el barrio de Santa Cruz o la Plaza del Ayuntamiento, por ejemplo—, concurrido y vacío, en cuestión de segundos. El aparato cinematográfico posibilita lo que para Walter Benjamin era el sueño de los surrealistas: «En el centro de este mundo de cosas está el más soñado de sus objetos, la misma ciudad de París. Pero solo la revuelta extrae por completo su rostro surrealista. (Calles vacías de gente, en las que los silbatos y los disparos toman las decisiones). Y ningún rostro es surrealista en el grado en que lo es el verdadero rostro de una ciudad» (2018: 62). El último sonido de la Sevilla de Bollaín, clausurando la realidad y alejado de los fusiles, será el ladrido de un perro.

Vemos, pues, que pese a englobarse todas estas obras bajo una misma serie, su trabajo en el plano fantástico difiere de una pieza a otra. Constatamos, así, que Bollaín afronta la fantasía urbana en sus cortometrajes del mismo modo que Italo Calvino con sus ciudades invisibles. Cada espacio necesita de una invención particular.

«Soñar con Sevilla» se nos presenta, por lo tanto, como un trabajo fundamental para comprender los devenires del cine de vanguardia de finales de los setenta en el ámbito de la cinematografía española. Atendiendo a las consideraciones expuestas por Nicole Brenez, nos encontramos con que este proyecto trabaja, en mayor o menor medida, con una gran cantidad de las construcciones críticas más habituales de la experimentación cinematográfica: el empleo de las propiedades específicas de su medio, la puesta en duda de imágenes pasadas y presentes, la cimentación de nuevos mundos, la asociación con causas políticas, etc. Para Brenez, una de las principales apuestas de este cine consiste en «reconfigurar sin descanso lo simbólico, en volver a poner en cuestión la partición entre el arte y la vida, por ejemplo, como división humillante entre lo ideal y lo real» (2021: 18). Se trata, por lo tanto, de crear nuevas miradas para redefinir la realidad. Recuperemos a Calvino. En el segundo capítulo que dedica en *Las ciudades invisibles* a las propiedades ópticas de la ciudad expone: «Es el humor de quien mira el que da su forma a la ciudad de Zemrude» (2019: 80). ¿Cuáles son los humores de Bollaín en sus visiones sevillanas? ¿Y sus motivos?

CATÁLOGO DE HUMORES EN LA CIUDAD UTÓPICA

El cine de vanguardia que busca construir utopías tiende por naturaleza hacia representaciones no miméticas. Como hemos expuesto anteriormente, este escenario a caballo entre lo real y lo irreal resulta idóneo para el surgimiento de lo fantástico. Ahora bien, como apunta Alfons Gregori respecto a la emotividad que percola a través de las imágenes de esta vanguardia fantástica: «la diferencia es que en el caso de la creación vanguardista dicha yuxtaposición conduce al absurdo, que normalmente consiste en la focalización hacia un objeto, mecanismo o figura humana desfamiliarizados que provocan la risa ante el decorum, ante lo socialmente establecido, y no tanto hacia el misterio surgido de lo irreal, lo inexplicable o lo irracional» (2022: 66). Esa diversión ante el hecho de transgredir las convenciones sociales es lo que le interesa a Bollaín, dado que encuentra en la sátira y la comicidad el medio para inocular la reflexión en el espectador. El gag fantástico del audiovisual vanguardista, una vez ha sido proyectado en la pantalla, despoja al sueño de su naturaleza asocial (Freud, 1991: 171). Convierte el acto de soñar en un gesto público e instituye una comunidad en torno al humor irracional: «reír de los mismos chistes prueba que hay una amplia concordancia psíquica» (Freud, 1991: 144). El humor construye nuevas comunidades que buscan deponer la hegemonía del sentido dominante. Pese a que sus estudios sobre el chiste se asientan sobre lo lingüístico, resultan reveladores los planteamientos de Paolo Virno respecto a esta cuestión: «el chiste tiene como territorio de acción los *éndoxa*, esto es, las opiniones y las creencias compartidas por una comunidad. (...) La broma utiliza a pleno los *éndoxa*: con el fin, sin embargo, de corroerlos interiormente» (2006: 33). Resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas accedemos a una poderosa metodología para enjuiciar o apostillar la realidad. Hacemos, de hecho, partícipes a los otros de estas discusiones, dado que todo humor necesita de un público que lo legitime como tal (Virno, 2006: 23). De esta forma, Bollaín busca en la ciudad de Sevilla, extrapolando las observaciones de Jean Baudrillard respecto a la metrópolis neoyorquina, «la comedia de su propia catástrofe» (1987: 36).

La genealogía de los humores fantásticos en el contexto nacional nos obliga a desplazarnos, otra vez, al *Quijote*. La obra de Cervantes constituye uno de los textos fundacionales en lo que a este aspecto se refiere. La novela articula, durante la mayor parte de su narración, una conciencia crítica a través del humor que se produce fruto de la fricción entre las ilusiones del caballero de la triste figura y su verdadera situación: «Todo el libro es, desde el comienzo

hasta el fin, una obra humorística, en que la locura resulta risible al proyectarla sobre el fondo de una realidad bien fundada» (Auerbach, 1996: 326). La locura es risible, y no trágica pese al contexto del pobre hidalgo, justamente por la forma en que pone en cuestión la objetiva cotidianidad de los personajes. En «Soñar con Sevilla» nos encontramos ante una visión qui jotizada de la ciudad. Si la mirada del hidalgo manchego deformaba los molinos para transformarlos en gigantes, la observación ciclópea por parte de la cámara de Bollaín sustituirá los rascacielos por falos (Figura 1) y las cúpulas por senos (Figura 2). Al mismo tiempo, la utopía sevillana sirve al cineasta para resituar tanto su presente como su pasado, ya que sus imágenes buscan echar abajo el prolongado dique establecido por la censura franquista, subvertir las categorías estéticas afines a la dictadura y, tras ello, recuperar ciertos símbolos y conceptos secuestrados por el régimen una vez fueran exorcizados: el colosalismo, las ceremonias, las dinámicas de consumo, las estructuras sociales, etc.

Esa ironía de Bollaín se encuentra perfectamente representada en *Sevilla en tres niveles*, donde explora, en un hilarante tono serio, la estratificación



Figura 1. *Sevilla tuvo que ser* (1979)



Figura 2. *Sevilla tuvo que ser* (1979)

de la ciudad en tres alturas —el ras de suelo, las azoteas y el subsuelo—. Cada «nivel de cota», como el autor reivindica con esta fórmula arquitectónica y arqueológica, presenta una ambientación diferente. La Sevilla a ras de tierra, esa Sevilla «cota cero» es la de los individuos integrados en la sociedad de consumo. Con las reformas urbanas de la ciudad, en el referenciado subsuelo, aparece un mundo ignoto donde habitan seres de otros tiempos, ya sea en palacios, casas subterráneas o cárceles. En él, conviven fantasmas de diversas cronologías de la historia sevillana, desde el rey Fernando el Santo hasta literatos del Siglo de Oro que muestran interés por la placa de Cervantes en la «cota cero». Frente a la compartimentación inicial de estos escenarios, Bollaín opta finalmente por aunar todos estos inverosímiles ambientes, continuando la estela de mestizaje temporal empleada por Rafael Gil en *La otra vida del capitán Contreras* (1955). En la oscuridad goyesca de las blancas azoteas, se da rienda suelta a la libertad de los nuevos manicomios y cárceles que ahora se encuentran en alto, al aire libre y pasan inadvertidos, en la aparente y asfixiante normalidad a ras de suelo. Ello deviene en un *collage* de tiempos

y sociedades, en el que podemos ver incluso al rey-santo conquistador de Sevilla, tomando un taxi (Figura 3).

Al igual que Goya en su obra gráfica, principalmente en *Los Caprichos*, y siguiendo las reflexiones que sobre esta ha realizado Sigrun Paas-Zeidler (2018: 24), la perspectiva en Bollaín varía como si de una estampa del autor zaragozano se tratara. Los personajes surgen, unas veces, de las profundidades de la imagen mientras que, en otras ocasiones, se encuentran en primer término. Como si de la platea de un teatro se tratara, Bollaín también distancia a los espectadores y los aleja de la acción. Goya, por su parte, trata la atmósfera con atención especial desde los estudios que realizó sobre Velázquez; es perfectamente consciente de que el estado de ánimo de la naturaleza podría ser decisivo para el sentido y significación de una imagen (Paas-Zeidler, 2018: 24). Hay algo de un rococó goyesco en los celajes sevillanos de Bollaín: una atmósfera opresiva y una luz intensa. El resultado más claro de esta interpelación se vería en las escenas de las cárceles-manicomios-azoteas de Sevilla. Foucault consideraba que «el *patio de los locos* habla menos de las locuras y de



Figura 3. *Sevilla en tres niveles* (1979)

esos rostros extraños que se encuentran en los Caprichos, que de la gran monotonía de esos cuerpos nuevos, renovados en su vigor, y cuyos gestos, si los provocan sus sueños, cantan sobre todo su sombría libertad» (1998: 144-145). En la primera obra de Goya sobre este asunto, *Corral de locos* (1790), los locos están medio ocultos y aparecen en el patio, vagamente dibujados. Sin embargo, en 1794, cuando pinta *Corral de locos* del Meadows Museum de Dallas —en ocasiones nombrado como *Patio de locos*— aparece un Goya más introspectivo, en el que el día se filtra a través de una buharda sin techo, una sala abovedada y desnuda, donde los cuerpos se agitan como espectros (González Duro, 2021). En Bollaín, los arcos iluminados de las salas contiguas a las cárceles-azoteas remiten directamente a la obra del zaragozano (Figura 4).

A lo largo de la Historia del Arte, la sátira y la ironía han ido ligadas a variadas manifestaciones tanto gráficas, musicales como cinematográficas. Todas ellas están dotadas de una categoría estética casi intrínseca a lo español, en la que la crítica se mezcla con lo mordaz, en una especie de remordimiento y contrición religiosa a la vez. En cierta medida, las obras de Bollaín, que este



Figura 4. *Sevilla en tres niveles* (1979)

trabajo aborda, nacen en el seno de este poso cultural, con múltiples aderezos inherentes a la cultura sevillana —implicaciones políticas, religiosas, antropológicas, turísticas, urbanísticas y patrimoniales—. Las utopías de los ilustrados franceses, la ironía de Goya y la gran cultura del arquitecto y cineasta asentado en la capital hispalense, dan a luz una producción difícilmente clasificable dentro del género de documental y que oscila entre lo fantástico y lo irreal, propio de un surrealismo tan netamente español como andaluz. El superlativo de la sevillanía se aúna con el tronío local, exagerando cualquier fórmula artística al caso. Podría parecer que en España siempre se ha sido ajeno al humor gráfico internacional, no solo a finales del franquismo, sino desde sus orígenes en el siglo XVIII. Nada más lejos de la realidad: Goya y otros ilustrados compraban ya grabados de William Hogarth donde la ironía, la sátira y la crítica social eran parte de su éxito por toda Europa (Calvo Serraller, 2002: 27).

Y es que utopía, ilustración, ironía, sátira y humor llevan siglos interconectados dentro de la creación artística; los arquitectos también son partícipes de ello. De ahí que Bollaín, con su doble condición, sea la viva herencia de personalidades visionarias como Claude-Nicolas Ledoux, quien esbozó diseños utópicos que eran puros ejercicios de ironía y erudición «consuetudinaria». En 1780, llevó a cabo un diseño totalmente singular para las casas de lenocinio. Bajo el nombre griego de su tipología, *Oikema*, Ledoux colocó en una planimetría imaginaria de gran escala, una planta en forma de miembro viril masculino, no solo peniforme, sino también con dos estancias semicirculares asociadas a los testículos. Habrá que esperar a Aldo Rossi para apreciar las experimentaciones utópicas concretadas a una escala veraz, con edificios tales como su *Escuela P. Tibaldi* en Cantù (1985-1991), cuya planta recuerda al *Oikema*. Bollaín en su *Sevilla tuvo que ser* —hasta ese momento dominada por una paleta cromática de tonos principalmente azulados— planta numerosos penes de carnación rosácea como si fueran torres-rascacielos, a la manera de *Oikemas* efímeros, dispuestos en vertical y auspiciados por la Escuela de Arquitectura y Diseño para la Semana de la Pornografía de Sevilla. Estos penes circuncidados, de aspecto saludable, más afines a la cultura *pop* norteamericana del porno que a la española, se nos antojan como pirulís gigantes que atacan directamente a la ciudad barroca y atemporal. Eleva así, en el *skyline* sevillano, nuevas torres más altas que la propia Giralda, desacatando una de las grandes leyes no escritas de la sociedad sevillana: «nada más alto que la Giralda». Esos procesos de transformismo arquitectónico son heredados de movimientos finiseculares como el que buscó revestir la torre Eiffel para nuevos

usos en las exposiciones universales, haciendo de ella un faro con una gran tulipa de cristal o una montaña artificial, con cascada y tren, que ascendiera a su cúspide. El hecho de desplazar en su filme algo tan paradigmático como la hegemonía Giralda, cuya propia fisonomía imperaba en la ciudad, se articula como un gesto claramente radical. Esta tradición —y todo en Sevilla es tradición—, fue quebrantada en espacio y tiempo por la «ciudad de altos penes y senos» de Bollaín. En 2006, el arquitecto madrileño Alejandro Zaera, el argentino César Pelli y el peruano Bernardo Fort-Brescia proponían, por vía de concurso, rascacielos para la torre de Cajasol, con alturas máximas de 187 metros (Choza, 2006). Finalmente, el ganador fue Pelli, con una obra de casi 180 metros, lo que generó un intenso debate entre la sociedad sevillana y los especialistas del patrimonio urbano, que consideraban un verdadero sacrilegio envilecer Sevilla con un edificio más alto que la Giralda. Este debate patrimonial llega hasta 2012, momento en el que la propia Unesco amenazaba a la ciudad de Sevilla con incluirla en la lista negra del patrimonio, si no modificaba la altura de la torre Pelli en la zona de la Cartuja, ya que iba a superar los 97 metros de altura de la Giralda (Recio y Rondón, 2012).

Siguiendo la estela de los arquitectos visionarios y prerrevolucionarios franceses, encontramos en estos cortometrajes de Bollaín algo de esa disidencia ilustrada que busca corromper el espacio urbano tradicional. En su experimentación cinematográfica a lo largo de «Soñar con Sevilla», resignifica distintos templos sagrados como la iglesia de El Salvador, convirtiéndola en sede del Banco Hispanoamericano —con toda la carga simbólica que conlleva este gesto teniendo en cuenta que Sevilla fue durante más de dos siglos sede de la Casa de la Contratación de Indias—, o el Palacio Arzobispal, transformándolo en un cine. Destaca, en ese despojamiento de lo sagrado a lo largo del patrimonio hispalense, el uso retórico de la catedral como un aparcamiento público. Así, se actualiza ese gesto propio de las incursiones napoleónicas donde muchos templos, especialmente los conventuales, fueron utilizados de cuarteles, graneros o establos. Vemos, de este modo, que un gesto sobrevuela toda la tetralogía: el de la profanación. En palabras de Giorgio Agamben: «Si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario restituirlo al libre uso de los hombres» (2005: 97). De esta forma, amparándonos en un contexto donde el capitalismo se ha instituido como religión, a través de la profanación podremos arrebatarse a los dispositivos de poder los espacios y elementos cuyo uso nos había sido confiscado (Agamben, 2005: 102-105). Dicha reconquista de las cosas atañe, en la tetralogía sevillana, a las acciones, los espacios

y los objetos, principalmente. En *Sevilla Rota*, las mesas de los bares se sitúan en mitad de la carretera, los coches circulan por las aceras, los sofás bloquean las puertas de los hogares y los libros se sirven para comer en las camas —a la manera empleada por Buñuel con sus comidas escatológicas en *Le Fantôme de la liberté* (El fantasma de la libertad, 1974)—. Trasladándonos a *Sevilla tuvo que ser*, asistimos a la monumentalización de la intimidad y la cotidianidad: las grandes pantallas repartidas por la ciudad muestran innumerables sucesos diarios de la vida de sus habitantes (Figura 5) —las rutinas de un bebe, un padre dando el biberón a su hijo, una mujer escribiendo una carta, un anciano comiendo—, se colocan a lo largo de plazas y rotondas esculturas grandiosas que representan objetos del día a día (Figura 6) —una taza de café, un vaso de cerveza, una silla—. Y es que, en el acto de profanar, el juego tiene un papel fundamental, ya que: «profanar no significa simplemente abolir y eliminar las separaciones, sino aprender a hacer de ellas un nuevo uso, a jugar con ellas» (Agamben, 2005: 113). El juego humorístico de Bollaín, aparte de ser vanguardista, es político dado que nos obliga a aprender y aprehender de nuevo a



Figura 5. *Sevilla tuvo que ser* (1979)



Figura 6. *Sevilla tuvo que ser* (1979)

relacionarnos con nuestras certezas. Supo ver, en su época, lo que actualmente es un hecho: que la musealización de las ciudades nos separa de ellas y que su profanación puede llevarnos a la construcción de nuevas experiencias y nuevos modos más sanos de habitarla (Agamben, 2005, 109-110).

En Bollaín ese lado cultural pop, a veces inadvertido por la historiografía, no es únicamente cinematográfico. El antiguo urbanista buscó también su inspiración en las insurgencias teóricas de jóvenes y disidentes colectivos de arquitectos europeos como Archigram. El grupo inglés de arquitectos Archigram — formado por Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, Michael Webb y David Greene, entre otros— gozó de gran prestigio en la escena artística internacional entre los años 1961 y 1970. Como apunta Philippe Chiambaretta, a través de su tono irónico, todos sus diseños se sumergen dentro de la cultura pop y cinematográfica. Alejados de cualquier preocupación constructiva, inventan nuevas ciudades utópicas en las que el individuo se reencuentra con su total independencia, liberado de la arquitectura y de la propia urbe, marcando así un distanciamiento con la normatividad y el saber hacer establecido

(2003: 247). En realidad, surgen como un grupo beligerante frente a la normatividad anglosajona de la arquitectura de los años sesenta, que se inspira en la ideología tecnocrática de la arquitectura del norteamericano Richard Buckminster Fuller y de los británicos John McHale y Reyner Banham (Frampton, 2007: 281). En la tetralogía de Bollaín se pueden encontrar referencias indirectas a proyectos del grupo Archigram como *Instant City* (1969). En este mismo contexto, la revista de arquitectura suiza *Bilanz 77*, en su número 9 (1977), hace una manipulación-montaje, un tanto surrealista, de la torre del Banco BIZ en Basilea, y que va en la línea de los postulados estéticos del cineasta. Esta formulación en la que se generan proyectos y bocetos de la torre-dedo, de la torre-jarra de cerveza o de la torre-florero dialoga con las imágenes de *Sevilla tuvo que ser*.

En el contexto de la teoría arquitectónica de los años setenta, surgieron conceptos como el de «verticalidad fálica», «erección fálica» o «erectilidad fálica» y «brutalidad fálica» para definir desde rascacielos a otros hitos imperantes en la verticalidad del espacio urbano global (Hays, 2000: 184). El ya referenciado Lefebvre argumentó, en 1974, que los edificios fálicos simbolizaban metafóricamente la fuerza y la fertilidad masculina, pero también su violencia. Lo obsceno —*obscene*— y la escena —*scene*— comparten raíz en inglés, permitiendo un juego de palabras entre lo que está y lo que no se permite estar (Lefebvre, 1991: 36). Ante la gran pantalla, la obra de Bollaín durante su presentación en Sevilla causó escándalo y provocación: los penes y los senos no podían estar en el espacio urbano. Las sociedades contemporáneas han abusado del uso reiterativo del rascacielos tanto en sus lenguajes arquitectónicos privados e institucionales como estrategia de masculinización urbana. Esto les ha conferido un sentido fálico —evidenciando los sesgos de género presentes en el urbanismo— así como una necesidad imperativa de sorprender al espectador. Impresionar es el término del filósofo francés, pero bien podría sentirse incluso con la idea de intimidar. Bollaín en su retórica de la Sevilla del futuro, en una especie de juego ficticio a lo Julio Verne, muestra una ciudad donde el falo campa por todo el *skyline* de la urbe, en la Semana de la Pornografía. Bollaín con este guiño pop erotizado se anticipa a las *escultecturas margioagantes* —véanse la Casa de Dios en Épila (Zaragoza) de Julio Basanta, la catedral de Mejorada del Campo (Madrid) de Justo Gallego o la Casa-Museo en Sasamón (Burgos) de Salaguti, por ejemplo—, fenómeno arquitectónico definido por Juan Antonio Ramírez como «obras híbridas en las que sus autores hacen arquitecturas comportándose como verdaderos escultores, o conciben sus esculturas, muchas veces, con aspiraciones o propósitos típicamente arquitectónicos» (2006: 22). Actualmente, se siguen construyendo nuevos rascacielos-falo.

El arquitecto Zhou Qi, ha diseñado en Pekín el edificio para el *Diario del Pueblo* defiende el diseño «fálico de su torre» (Donghuan, 2013).

A MODO DE CONCLUSIÓN

La tetralogía «Soñar con Sevilla» de Juan Sebastián Bollaín ejemplifica la síntesis de una visión que armoniza el dispositivo cinematográfico con las fantasías del proyecto urbanístico. La ciudad bidimensional abre las puertas de un futuro utópico y ensancha el horizonte de expectativas de los espectadores. A través de sus imágenes se representa no un *modus vivendi*, sino que se aportan mecanismos para que la comunidad pueda ejercitar su *modus imaginari*. Bollaín nos presenta una(s) Sevilla(s) a caballo entre lo real y lo fantástico, donde el humor se emplea a modo de dispositivo crítico y taumatúrgico de una geografía concreta en la que acontecen tiempos dispares. Las herramientas empleadas para levantar la nueva capital hispalense las encontramos en el maremágnum de recursos técnicos con los que el director-arquitecto experimenta a lo largo de los cortometrajes. A su vez, Bollaín echará la vista atrás —en Cervantes y Goya, principalmente— buscando el andamiaje humorístico de la «ciudad del mañana» imaginada, formalmente, ya por figuras como Ledoux en el siglo XVIII e impulsada desde los sesenta del siglo XX por movimientos como el grupo Archigram.

En sus *Poéticas del cine*, Raúl Ruiz describe una categoría de obras de arte «hechas por delincuentes experimentales, que fabrican delitos imaginarios y se proponen poner a prueba la cohesión de la sociedad, su umbral de tolerancia» (2013: 114). Entre los adalides de la locura y la sinrazón encontramos figuras como Cervantes o Sade. Bollaín podría formar perfectamente parte de este grupo que, a través de la subversión, buscaba dinamitar las instancias que aprisionan lo humano y lo castran por medio de la ley o el tabú. Vemos así que, pese a sus especulaciones delirantes, estos cortometrajes se comprometen políticamente con Sevilla. Aun preconizando un futuro imaginario, la empatía por la urbe refleja en Bollaín una condición de urbanista y arquitecto comprometido con la época que le tocó vivir y habitar. Demostrando, de este modo, «que se puede hacer un cine experimental, complejo en la forma, sin dejar por ello de ser accesible, asequible, disfrutable, por cualquier espectador sin un bagaje cinéfilo previo. Corroborando también que el cine de vanguardia no tiene por qué ser solamente forma, que un contenido profundo, no necesariamente narrativo, el urbanismo, puede ser tratado, expresado» (Pollino Tamayo, 2013: 139).

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2005): *Profanaciones*, trad. Flavia Costa y Edgardo Castro, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- AUERBACH, Erich (1996): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I. Villanueva y E. Ímaz, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- BAUDRILLARD, Jean (2006): *América*, trad. Joaquim Jordà, Anagrama, Barcelona.
- BENJAMIN, Walter (2018): *Iluminaciones*, trad. Jesús Aguirre y Roberto Blatt, Taurus, Madrid.
- BOLLAÍN, Juan Sebastián (dir.) (1978): *La Alameda*, Delegación de Sevilla del Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental y Badajoz, España.
- (dir.) (1979): *Sevilla tuvo que ser*, Juan Sebastián Bollaín con Beca de la Fundación Juan March, España.
- (dir.) (1979): *Sevilla en tres niveles*, Juan Sebastián Bollaín con Beca de la Fundación Juan March, España.
- (dir.) (1979): *Sevilla rota*, Juan Sebastián Bollaín con Beca de la Fundación Juan March, España.
- (dir.) (1979): *La ciudad es el recuerdo*, Juan Sebastián Bollaín con Beca de la Fundación Juan March, España.
- (dir.) (1987): *Las dos orillas*, Caligari Filmes, España.
- (dir.) (1993): *Dime una mentira*, Cartel, España.
- (dir.) (2003): *Sevilla 2003*, Producciones Bayona, Gerencia Municipal de Urbanismo de Sevilla (GMU), Oficina del Plan de Sevilla (OPS), España.
- (2021): «El cine y el hecho urbano», en *(S8)cinema*, disponible en: <https://s8cinema.com/2021/06/01/juan-sebastian-bollain-el-cine-y-el-hecho-urbano/> [01/06/2025]
- BRENEZ, Nicole (2021): *Cine de vanguardia. Instrucciones de uso*, trad. L. Felipe Alarcón, laFuga, Santiago de Chile.
- BUÑUEL, Luis (dir.) (1974): *Le Fantôme de la liberté*, Eurointer y Greenwich Film Productions, Francia.
- CALVINO, Italo (2019): *Las ciudades invisibles*, trad. Aurora Bernárdez, Siruela, Madrid.
- CALVO SERRALLER, Francisco (2002): «Goya's women in perspective», en Janis A. Tomlinson, *Goya: Images of Women*, National Gallery y Yale University Press, Nueva York, pp. 25-50.
- CHIAMBARETTA, Philippe (2003): «La contre-utopie», en Patrice de Moncan, *Villes utopiques, villes rêvées*, Les Éditions du Mécène, París, pp. 239-263.
- CHOZA, Pilar (2006): «Un gigante emerge en la llanura sevillana. Tres arquitectos compiten por construir la torre que albergará la sede de Cajasol en Sevilla», *El País*, 12 de diciembre. Disponible en: https://elpais.com/diario/2006/12/12/cultura/1165878002_850215.html [04/06/2025]
- COMOLLI, Jean-Louis (2002): *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, trad. Víctor Soumerou y Gustazo Zappa, Ediciones Simurg, Buenos Aires.
- DONGHUAN, Xu (2013): «Architect Zhou Qi defends 'phallic' design of his People's Daily tower», *South China Morning Post*, disponible en <https://www.scmp.com/>

- news/china/article/1345294/architect-zhou-qi-defends-phallic-design-his-peoples-daily-tower [30/05/2025].
- ESTRADA, Isabel (2015): «Sevilla en el audiovisual de María Cañas y Juan Sebastián Bollaín», en Antonio López-Quñones (coord.), *La retórica del sur: representaciones y discursos sobre Andalucía en el periodo democrático*, Sevilla, Alfar, pp.327-358.
- FOUCAULT, Michel (1998): *Historia de la locura en la época clásica. Volumen 3*, trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, Bogotá.
- FRAMPTON, Kenneth (2007): *Modern architecture. A critical history*, Thames & Hudson, Londres.
- FREUD, Sigmund (1991): *Obras completas. Volumen 8 (1905). El chiste y su relación con lo inconsciente*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- GIL, Rafael (dir.) (1955): *La otra vida del capitán Contreras*, Saeta P.C y Suevia Films, España.
- GONZÁLEZ DURO, Enrique (2021): *Historia de la locura en España, Siglo XXI*, Madrid.
- GREGORI, Alfons (2022): «Comicidad vanguardista y fantástico hispánico en la primera mitad del siglo XX», en David Roas y Anna Boccuti (eds.), *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea*, Visor, Madrid, pp. 63-101.
- HAYS, K. Michael (ed.) (2000): *Architecture Theory since 1968*, Columbia University Press y MIT, Nueva York.
- LEFEBVRE, Henri (1991): *The Production of Space*, Blackwell, Cambridge.
- LYNCH, Kevin (1975): *¿De qué tiempo es este lugar? Para una nueva definición del ambiente*, trad. Justo G. Beramendi, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- PAAS-ZEIDLER, Sigrun (2018): *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquias, Disparates*, trad. Víctor Abelardo Martínez de Lopera, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- PÉREZ GÓMEZ, Miguel Ángel (2023): «El cine como memoria de la ciudad en Andalucía: La capital hispalense en Soñar con Sevilla de Juan Sebastián Bollaín», en Raúl Roydeen García (ed.), *Estudios sobre hibridaciones, transferencias e intertextualidades en la fotografía y el audiovisual*, Tirant lo Blanch, Valencia, pp. 57-70.
- POLLINO TAMAYO, Julio (2013): *Juan Sebastián Bollaín. Un director heterodoxo*. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/256932502/Juan-Sebastian-Bollain-Un-Director-Heterodoxo> [01/06/2025]
- RAMÍREZ, Juan Antonio (coord.) (2006): *Esculturas margivagantes: la arquitectura fantástica en España*, Siruela, Madrid.
- RECIO, Francisco Javier, y José María RONDÓN (2012): «Sevilla dejará de ser Patrimonio Mundial si no modifica la altura del rascacielos de la Cartuja», *El Mundo*, 19 de enero. Disponible en: https://www.elmundo.es/elmundo/2012/01/19/andalucia_sevilla/1326973512.html [01/06/2025]
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ROSSI, Aldo (1999): *La arquitectura de la ciudad*, trad. Josep Marí Ferrer Ferrer y Salvador Tarrago Cid, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- RUIZ, Raúl (2013): *Poéticas del cine*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.
- VIRNO, Paolo (2006): *Ambivalencia de la multitud. Entre la innovación y la negatividad*, trad. Emilio Sadier y Diego Picotto, Tinta Limón, Buenos Aires.