

5. MARCO DE REFERENCIA LOCAL EN RELACIÓN A LA REFERENCIA UNIVERSAL

VII. UN EJERCICIO DE ANIMACIÓN SOBRE LA VIDA FUTURA DESDE EL PRAT DE LLOBREGAT: “PERAUSTRINIA 2004”

Nos hemos marcado un punto local desde donde se han establecido algunos puntos referenciales con los cuales contrastar la trayectoria de ámbito universal o internacional que en esta investigación se ha ido señalando. Dándose la peculiar circunstancia de que en la localidad de El Prat, se llevó a cabo una superproducción animada entre los años 1986 y 1989, que se situaba un el futuro próximo, en el año 2004, se ha creído muy conveniente, estudiar y analizar el film con objeto de verificar si existen elementos comunes, que pudieran formar parte del imaginario futuro, con los aparecidos en la filmografía expuesta en esta tesis.

El hecho de que la película, “Peraustrinia 2004”, diste en el tiempo unos ochenta años de los dos films en los cuales nos hemos apoyado y estudiado, por un lado; y por el otro, no menos importante, el hecho de que haya sido realizado enteramente en un lugar concreto (es decir, no utópico), por un gran número de pratenses (prácticamente todos eran residentes de la localidad), hace que precisamente sea posible valorar si los “gérmenes” que se han podido dilucidar a lo largo de nuestras observaciones, han sido o no nuevamente retomados. Es esta pues, una prueba conclusiva, de cómo algunos elementos podrían haber pasado a formar parte o no, perdurando en el tiempo, de un modelo, que podemos calificar ya, de arquetipo, del imaginario futurista.

La película fue producida por Fermín Marimón, de quien ya hablamos y entrevistamos en el capítulo objeto de investigación local, sobre la llegada de cine a El Prat. Su hijo Joan Marimón fue el autor del guión, Angel García el director de la película, Neus Gorritz la directora artística, José Jorna el director de fondos junto a Antoni García que fue su ayudante. Este último profesor de la escuela Municipal de Arte de El Prat de Llobregat, de donde saldrían, entre profesores y alumnos, la mayoría de animadores, intercaladotes y coloristas. Algunos de ellos, como los Marimón o Angel García, eran miembros activos de la asociación local de cine amateur, además de que de una manera u otra profesionalmente estaban vinculados con el mundo del cine o la animación.

Tal y como Joan Ignasi Salcedo expone en la presentación de “Peraustrinia 2004” en su libro dedicado a “*25 anys de formació artística al prat. Escola d’arts del Prat*”, “*es la primera película de dibujos animados, en versión original catalana, hecha en Cataluña por un equipo de veinticinco profesionales y ciento cincuenta colaboradores. Recibió la financiación del Ministerio de Cultura, de la Generalitat de Catalunya y del Ayuntamiento del Prat. El film, que trataba del conflicto entre la ciencia, el azar y el determinismo, se estrenó el 6 de abril de 1990 en el cine Savoy de Barcelona y al día siguiente en una veintena de cines españoles. El Ministerio de Cultura calificó Peraustrinia 2004 <<de especial calidad>> y Radio Nacional de España, la galardonó el 27 de abril de 1991, mediante Fermí Marimón, con el Premio Sant Jordi de Cinematografía <<al mejor trabajo en la industria del cine español>>*”¹.

El director de la película, Angel García había nacido en Barcelona en el año 1923 y su familia llegó a residir al Prat cuando el tenía cinco años de edad. Su padre era biselador y su

¹ Joan Ignasi Salcedo, o. c., pág. 76.

madre regentaba un taller de flores artificiales, del cual, según Angel García nos comenta², le viene la afición por el dibujo desde muy pequeño. Tras la guerra, la familia se dedicó a un negocio de alimentación, del que se tendría que hacer cargo tras la muerte de su padre. Tras nueve años, deja este negocio para ingresar en el ayuntamiento donde se iniciaría en la lustración haciendo logotipos, proyectos de decoración y publicidad.

Nos comenta el Sr. García que un día, pasó por el ayuntamiento un señor buscando un permiso para abrir un plató para la producción de publicidad en El Prat. Perteneían a la empresa Buch y Sanjuán, quienes se dedicaban desde hacía tiempo en Barcelona a la animación. Pero a efectos de contribución, les había interesado trasladarse a esta localidad. Este señor, le invitó a visitar su estudio, y se puede decir que allí se quedó.

Angel García desde entonces se dedicaría durante cuarenta años a los dibujos animados para la publicidad de cine y televisión. A los dos años de trabajar para Buch y Sanjuán comenzó en una sucursal que tenían en Barcelona los Estudios Moro de Madrid, tocando desde la animación hasta la creación de personajes cómicos, y especializándose en la publicidad de genéricos³. Posteriormente trabajaría como free lance para diversos estudios de animación al mismo tiempo, además de dedicarse a la creación de cortos de animación independientes. Entre su larga trayectoria, destaca su importante participación en la popular serie televisiva El Quijote dirigida por Cruz Delgado y producida por Romagosa, en la cual se encargaría de la animación de los personajes.

En la dirección de Peraustrinia, Angel García nos comentaba que como él se acabaría encargando de crear a todos los personajes del reino del Azar, cuyos rasgos no habían de ser humanos (es decir a los “azarosos” a excepción del rey y la reina que adoptaban figuración humana), acabó deliberando en Joan Marimón, el guionista, gran parte del seguimiento del film, por lo que más que su ayudante de dirección, se podría decir fue codirector, aunque en los créditos del film ello no figure como tal. Así como también fue muy importante la labor del resto del personal que formó parte del equipo de animación y de la representación en imágenes, a partir de los textos, de los escenarios proyectados, donde sobre todo nos destaca la labor de José Jorna.

El lugar donde se llevó a cabo esta magnífica obra artística, fueron los estudios Peraustrinia, una casa que pertenece a la familia Marimón situada en el número 31 de la calle Ferrán Puig⁴, donde se improvisaron sus dos plantas para la animación, el coloreado y la filmación de los dibujos. La mujer de Fermí Marimón, la Sra. M^a del Carne Padrosa, quien actualmente sigue trabajando en las taquillas del cine Capri (el único cine local) de propiedad familiar, muy amablemente me abrió el estudio que a continuación mostramos.

² La información que presentamos sobre Angel García, ha sido proporcionada por él mismo en dos entrevistas que me concedió durante el mes de abril y mayo del 2007, y que han sido realizadas en su domicilio particular situado en el número 32 de la calle del Ferrán Puig (c/ Mayor). Como dato anecdótico, la casa del Sr. Angel García, al igual que la de otros vecinos, está afectada por las grietas provocadas por el túnel del tren de alta velocidad, por lo que en la última visita que tuve (14-mayo-07) lo encontré empaquetando sus pertenencias, ya que el ayuntamiento como medida de precaución los trasladaban a otros domicilios de alquiler durante los meses que duraran las obras de un segundo túnel, más próximo aún a las casas que el primero, que por entonces estaba pendiente de hacer.

³ Los genéricos son anuncios referidos a un producto que pueden servir a cualquier empresa del gremio, con tan solo incrustar el logotipo de la marca a publicitarse.

⁴ Donde actualmente se muestra la cartelera del cine Capri.



En esta sala, situada en la planta baja se realizaba el coloreado. Todo estaba prácticamente igual, las pinturas en la estantería y todas las sillas colocadas sobre las mesas de trabajo. Carme me mostró las series de dibujos que ilustran los fondos utilizados, algunos de los cuales expondremos intercalados junto a la descripción y análisis de la película. En la siguiente imagen, a la izquierda, podemos ver la máquina utilizada para la filmación, construida manualmente, según me explicaba, por José Jorna, el director de los fondos de Peraustrinia. A la derecha vemos la entrada al estudio.



Se llegaron a realizar algunas figuras de muestra sobre los personajes principales de la película, para su publicidad.



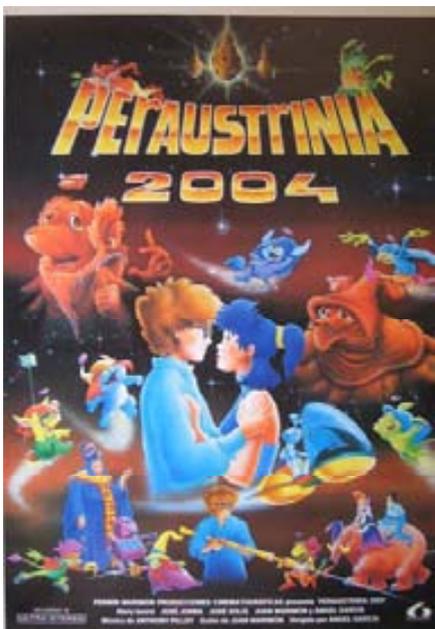
En el estudio encontré el siguiente collage fotográfico donde se aprecian algunos de los personajes de carne y hueso que sirvieron como patrón para la posterior animación. Entre otros, podemos ver a los artistas que encarnaron a la princesa de Peraustrinia, la actriz Blanca Pámpols, y al del científico Tristán, de quien acaba enamorándose, representado por el actor Josep Linuesa⁵, ambos también de El Prat.



La Sra. Carne Padrosa puso a mi disposición el guión técnico, el story board y un guión gráfico, de los cuales obtendremos también parte de la información que vamos a continuación ya a exponer durante el seguimiento de la película. Veremos cuántos y de qué manera los elementos germinales estudiados son capaces de sobrevenir, transformarse o desaparecer en el film del lugar referencial escogido.

⁵ Josep Linuesa, que había sido compañero mío de instituto, años más tarde, al mismo tiempo que trabajaba ya diariamente en una obra teatral de Barcelona, me hizo el favor de aceptar ser el protagonista de un corto que yo había de presentar a final de carrera, titulado “Un día de perros” (1993).

VII. I. Contrastes entre el imaginario con visiones de futuro de la perspectiva cinematográfica universal y el de “Peraustrinia 2004” (1990)



La ciudad de Peraustrinia está situada en algún lugar de la Tierra (por Austria). Controlada por un satélite desde donde se mantienen las condiciones atmosféricas idóneas a temperaturas medias agradables y con una frecuencia de lluvia concreta que proporciona el agua suficiente para el bienestar de la civilización. *(Un satélite térmico emite un rayo calorífico hacia la superficie terrestre....Se observa la estructura geométrica de una ciudad)*⁶.



En “L’Illa del Gran Experiment”, de Onofre Parés, de la cual iremos dando algunas pinceladas si es de conveniencia⁷, disponen de lo que ellos llaman “Bloc” radiomagnético

⁶ Según textos de los guiones, fragmentos de los cuales se irán introduciendo entre paréntesis. Aclaramos que la información que aparecen en los guiones relativa a los aspectos técnicos, movimientos de cámara, encuadres..., en principio no serán incluidos.

⁷ En la sociedad creada en la utopía de Onofre Parés, “L’ Illa del Gran Experiment” (Australia), formada por cien millones de personas emigradas en el año 1950, tras cincuenta años de aislamiento cuando se dan a

(aunque también los tienen de energía radioactiva entre otras variedades) que Parés según describe, utilizan “*como fuerza motora y protectora de nuestros diferentes vehículos y es el mismo que, adoptando una forma distinta, sirven para crear esferas de protección atmosférica*” (Onofre Parés, o. c., pág. 63). Estos pueden orientarse a cualquier tipo de elemento, sea un edificio o a toda la ciudad como en Peraustrinia. Los blocs lumínicos por ejemplo, llamados “Zenit”, son como una especie de lámparas solares que difunden una luz de radiaciones solares puras, que ha sido captada a una altitud de 1000km del suelo y transportada hasta su base por un filamento invisible. Los ciudadanos idealistas llevan unos anillos “zenit” graduables que les sirven para iluminar el entorno que les rodea. Así mismo tienen blocs calóricos, ciclónicos... La atmósfera protectora de los <<blocs>> les dota de una <<visión extrarápida>> que les permite visionar todas las imágenes que tienen delante con mayor detalle y total claridad, incluso cuando viajan a grandes velocidades (o. c., pág. 61).

La visión nocturna de la ciudad de Peraustrinia iluminada, que mostramos abajo a la izquierda, guarda bastante similitud con The Valley of Light (El Valle de Luz) que aparecía en el film de ET, proyectada por el artista de efectos especiales Chris Evans, como podemos comprobar en la imagen de la derecha⁸.



conocer, en el año 2000, se descubren como un mundo científicamente mucho más evolucionado que el resto, hasta tal punto que la utopía idealista descrita, en algunos momentos se vuelve totalmente fantástica. No obstante, el catalán Onofre Parés se esfuerza y se recrea dando explicaciones técnicas que justifiquen los hallazgos encontrados y puestos en práctica, por muy inverosímiles que parezcan (algunos no serían tan imposibles), llegando incluso a describir algunos elementos de carácter anticipatorios. La sociedad futura, situada en el año 2000, imaginada por el ex-seminarista Onofre, desde la Cataluña del año 1927, cuando fuese concebida, constituye para nosotros un verdadero referente local a nivel utópico con el cual complementar algunos de los aspectos que en Peraustrinia 2004 podamos considerar. Desde de aquí desearíamos que, a pesar de que en esta tesis no podemos hacernos cargo de la atención que esta utopía se merecería, sí podemos recomendar su estudio y contribuir a hacer extensible su popularidad, ya que prácticamente se desconoce su existencia. Hemos de reconocer que, como sucede en la mayoría de utopías, Onofre también vierte alguna que otra gran excentricidad distópica, aunque no por ello deja de ser una obra importante, muy ilusionista, a la altura de muchas otras utopías y en muchos aspectos premonitoria.

Parés, Onofre. “*L’Illa del Gran Experiment. Reportatges de l’any 2000*”. Matriu/Matrás. Col·laboració de la UPC, Terrassa, 1999.

⁸ Angel García me mostró un libro que se compró para documentarse sobre efectos especiales del cine de ciencia ficción, justamente cuando estaban trabajando en el estudio de Peraustrinia. A pesar de que prácticamente todos los escenarios estaban ya diseñados, hemos extraído esta imagen que, creemos sirvió de inspiración a la proyección de la ciudad iluminada en la oscuridad nocturna. El libro en cuestión de donde se ha tomado la fotografía es:

Thomas G. Smith. “*INDUSTRIAL LIGHT & MAGIC. The Art of Special Effects*” (Introducción de George Lucas). Columbus books, London, 1986, pág. 107.

No obstante, nosotros encontramos además, otras influencias que seguramente se han dado de forma inconsciente. La superficie habitable de Peraustrinia, situada en la plana que colinda en todo su perímetro con unas cordilleras montañosas, está meticulosamente dividida en círculos concéntricos de carreteras y de edificaciones rodeados de jardines, dominado en su centro por el palacio del rey. Esta descripción, nos hace asociar a Peraustrinia con la desaparecida y perdida bajo el mar ciudad de Atlántida, la cual aquí vemos en una simulación que responde a la primera descripción que diera Platón en sus diálogos “Timeo y Critias”. Es una ciudad concéntrica fortificada por anillos de agua y tierra con el palacio real y un templo dedicado a Poseidón en el centro, situada en una llanura rodeada de montañas que, según el artículo “Caso Atlántida: se reabre la hipótesis andaluza”⁹, son ricas en cobre y otros minerales.

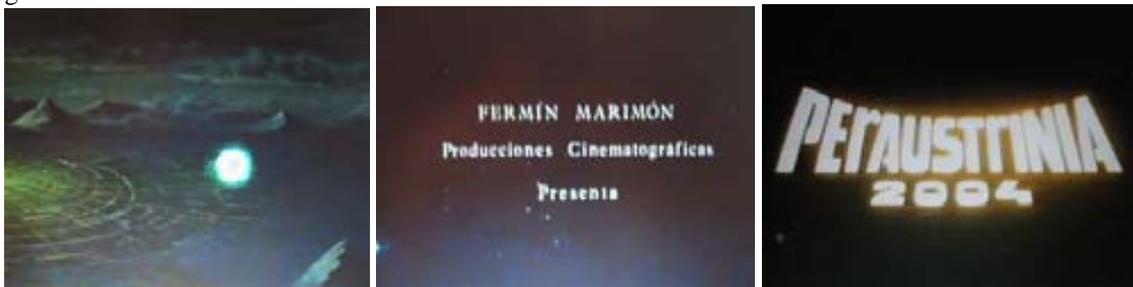


La relación entre Peraustrinia y Atlántida queda reforzada cuando al final del film, la ciudad se inunda de agua, empezándose a formar de este modo los canales de agua que rodean al palacio central.



⁹ En el artículo aparecido en *Geomirador*, revista digital de arqueología *Geo n° 179*, según se aprecia en la referencia que consta en imagen, se exponen las últimas investigaciones llevadas a cabo por algunos estudiosos que sitúan a la perdida Atlántida en las costas andaluzas, sobre todo a raíz de algunas imágenes captadas por el satélite Eurosat sobre la zona donde se han observado restos de edificaciones que pudieran corresponderse a templos y señales que constatan la existencia de anillos concéntricos que los rodeasen. Para mas información se puede consultar la Web indicada en la imagen.

Una gran bola de luz sale de la ciudad y asciende por las nubes hasta llegar a una plataforma rocosa flotante en el espacio, introduciéndose en el interior de un palacio por uno de los ventanales. Esta roca suspendida es “El Gran Castillo del Azar”, que como se puede apreciar, ofrece un aspecto de gruta gaudiniana.



(Los distintos elementos del Castillo del Azar se van moviendo en distintas direcciones. La bola luminosa orbita sobre las torres..., se dispone a entrar por una de las ventanas)



(La bola se transforma en un dado...dejando al descubierto al espía Boris, en ese momento sólo una bola de hojas que se convulsiona repetidas veces hasta que aparecen unas piernas y luego la cabeza. El diamante brilla en el rostro de Boris...Se le ve viejo y cansado).



Boris se dirige hacia la puerta donde están las escaleras y al atravesarla esta se convierten en un muro. Muy cansado intentará subir los peldaños, pero estos se hunden y la escalera finalmente, cuando consigue llegar a la cima se vuelve convexa y le deja nuevamente en el suelo. *(El espía Boris es depositado en el suelo por la escalera viajera, que se va cerrando por la parte superior).*



Boris encuentra una puerta que resulta ser un ascensor. Cuando la abre, se queda con ella en la mano. El ascensor, *(que no es sino un Gran Dado traslúcido)*, sube y baja como si estuviera fuera de control, hasta que finalmente choca contra el suelo. Boris pierde el diamante que lleva en la frente y trata de recuperarlo.



Las hojas que cubren su cuerpo se han vuelto pansidas, reflejo del agotamiento.



Hasta aquí ya podemos decir que nos hemos encontrado con un elemento muy presente en las filmografías comentadas, como es, por un lado, la traslación entre el arriba y el abajo; y por el otro, cuando esta traslación se hace traviesa, como en este caso. Vimos en “La Casa Eléctrica” como Keaton al pretender subir por la escalera mecánica, esta le jugaba malas pasadas, devolviéndole al origen, es decir abajo, resultándole aparatoso el conseguir ascender por ellas (ya que cuando subía, la escalera se ponía a funcionar de bajada). En el Castillo de los Azarosos, la “*escalera viajera*” se mueve en un ámbito que se escapa de la ciencia ficción más verosímil. La maleabilidad de los materiales que conforma las paredes que se abren y se cierran, o los peldaños que se mueven siguiendo un antojo travieso, nos sitúan en un mundo de ilusiones. De hecho, en algún momento del guión, se indica, en referencia al país de los azarosos, que pertenece a otra dimensión. Sin embargo, el ascensor que parece pretender acabar con Boris, coloca la ficción en un grado mayor de verosimilitud, justificada por la disfunción del propio aparato. Además, en esta escena donde vemos a una escalera efímera que se mueve de forma caprichosa, se están inmiscuyendo algunos elementos no fantásticos que ya conocemos:

Uno sería, la escalera mecánica de “La Casa Eléctrica” de Buster Keaton como ya se ha dicho.



Y el otro serían las absurdas plataformas y escaleras de Marte en “Aelita”, tanto en la corte como en las cuevas subterráneas, con las cuales, por cierto, existen también ligeras reminiscencias estéticas y conceptuales.



Tanto las puertas o ventanas como los desniveles escalonados de “Aelita”, nos recuerdan al Castillo del Azar de “Peraustrinia 2004”. Las distintas plataformas de la corte marciana parecen indicar cierto grado de jerarquía de los distintos mandos y organismos del gobierno. Pero son claramente inútiles. El camino de la corte a las cuevas es igualmente remarcado por grandes bloques de escalones, aunque también hay rampas. Abajo vemos al camarada bolchevique justamente cuando ha llegado a la entrada de las cuevas, antes de propinarse un batacazo por culpa de los desniveles. A la derecha los esclavos torpemente intentan superar uno de ellos.



*Así, podemos establecer la asociación entre ambas escenas, pues la irregularidad de unas escaleras con acusados y distintos desniveles, peldaños o plataformas de “Aelita”, si se convirtieran en escaleras mecánicas, como la escalera mecánica de Keaton, podrían dar como resultado algo similar a la animación metamorfósica (donde se inmiscuye el factor eléctrico) de “la escalera viajera” de “Peraustrinia 2004”, caprichosas, de manera que no cumplan su función y hagan que Boris vuelva al suelo, igual que le sucedía a Keaton.

(La puerta del ascensor sigue abriéndose. Boris, medio arrastrándose a gatas, sale del ascensor. Otro azaroso, Dalmau está contemplando la escena, que se ve en la cara de otro Dado. Dalmau parece despertar de un profundo letargo al ver al viejo espía). A la derecha vemos al rey Ton, quien parece igualmente haber despertado de su letargo, envía la comitiva a recibir a Boris y a que lo conduzcan hasta su trono. (Se oye una voz que dice, en off, gritando: “Hibernación”).



EL GRAN TON, EMPERADOR DEL AZAR. Es el ser humano padre de los azarosos, el marido de la Reina Madre del Azar. Anárquico y bromista, ama la vida y, cuando le van bien las cosas, ríe siempre abiertamente sin reparar en gestos.

Los azarosos acuden ante Boris con sus timbales y demás instrumentos. Vemos a uno de los azarosos sobre un “globodadín”. Se sorprenden de que el mensajero Boris esté aún vivo, pero morirá en ese momento.





DAIMACIO Y BORIS. Azarosos. El primero es el asistente del Gran Ton y el único ex-ponente de la Comitiva Real. El segundo es el espía que informa al Reino del Azar del peligro en que está a causa de los inventos "anti-azar" de Tristán.



AZAROSOS. Enormemente traviesos, los azarosos "graban" sus fechorías en un brillante que llevan incrustado en la frente. Proyectan luego sus maldades en las pantallas del concolor, riendo una y otra vez hasta hartarse.



Antes de morir, Boris se queja de que tiene hambre y hace entrega de su diamante, donde están contenidas las imágenes audiovisuales de su mensaje.



Dalmau se dispone a conectar el proyector para ver las noticias. Presiona un mando en forma de seta y del suelo emergerá un cilindro (un "túmulo") sobre el cual colocará el diamante que queda flotando.



Vemos que los mandos a través de los cuales el azaroso se comunica con el sistema mecánico, son unas setas. Si recordamos, según Norman, tampoco esta "imagen del sistema" sería la apropiada para prevenir posibles confusiones u errores, pues estos mandos son

demasiado parecidos. Igual que sucedía en los mandos de la mesa de “El Hotel Eléctrico” y en la mayoría de los mandos que aparecían en “La Casa Eléctrica” y en “El Guateque”.



En la primera imagen izquierda la mesa de mandos (todos iguales) de “El Hotel Eléctrico”, seguido de uno de los cuadros de botones (todos iguales) de “La Casa Eléctrica”. La mesa de mandos de la sala de la biblioteca y el billar es una mesa exactamente igual que la utilizada por Chomón en su hotel.

Sin embargo en “Peraustrinia 2004”, más que el hecho de que los mandos-setas sean similares, hay algo que nos llama la atención. El hecho de que estos mandos hayan sido representados a imagen y semejanza de unas setas, nos conecta con el film de Méliès directamente, y refuerza nuestra observación antes comentada, de que el Castillo del Azar, aunque suspendido en el espacio cósmico, mantiene los rasgos característicos de una cueva subterránea, la cual por otro lado, podría estar situada en cualquier planeta. El aspecto rocoso del país de los azarosos, aunque pequeño, explicaría de algún modo que su interior estuviese concebido como una gruta. Y esta idea nos lleva a asociar que, las cuevas subterráneas situadas en otros planetas se han convertido en una constante de los mundos imaginarios futuros, como sucedía con “Una mujer en la Luna” o con “Aelita”, y como no, con “El Viaje a la Luna”, de donde procede dicho reconocimiento revelado por la presencia de setas, las cuales a lo largo de la película irán adquiriendo mucho más protagonismo. Por tanto destaquemos:

*Asociación entre la gruta lunar de “El Viaje a la Luna”, a través de las setas, y el Castillo de los Azarosos, transfiriendo estas a sus espacios arquitectónicos cavernícolas, y formalmente también a los mandos de control mecánicos, dando como resultado, la “imagen del sistema” de los azarosos. Se mantiene “la cueva” como uno de los espacios predilectos en la concepción de visiones futuras en otros planetas.

El otro aspecto que se repite aquí y en por ejemplo “La Casa Eléctrica”, referido al módulo que emerge desde el interior del suelo, volveremos a verlo en el film cumpliendo la función de asiento, por lo que lo trataremos más adelante.

Una especie de tubo tentacular se mueve posicionándose sobre el diamante, dándose paso a la proyección desde el diamante al cubo que se halla suspendido en el aire.



Las noticias aportadas por Boris, hablan de la ciudad de Peraustrinia y de un científico llamado Tristán a quien le achacan la culpa del hambre en el país de los azarosos. Por lo visto Tristán desde muy niño se reveló un gran portento, descubriendo innumerables inventos, como por ejemplo un televisor tridimensional, e importantes avances que consiguieron acabar con el hambre en la Tierra, haciendo que con un brebaje químico de cualquier grapado de tierra crecieran los alimentos rápidamente. Incluso se ha llegado a cultivar la superficie submarina. A través del cubo monitor, que va rotando mostrando distintas pantallas de imagen, se muestra la ciudad de Peraustrinia y los hallazgos del joven Tristán desde la infancia. Destaca que el sistema peraustriniano televisivo es más avanzado que el de los azarosos.



El fondo submarino ha sido también explotado en la utopía de Onofre Parés, “L’Illa del Gran Experiment”. La sociedad idealista creada en Australia, está formada por edificaciones kilométricas concebidas como ciudades-viviendas, cuyos subterráneos se destinan a la maquinaria de mantenimiento de la ciudad, a las reservas de materiales y, entre otras cosas, al transporte de mercancías y de trabajadores por veloces ferrocarriles eléctricos, sin hilos ni acumuladores. Además, han desarrollado una tecnología que permite que el fondo marino sea habitable, por lo que sobre la superficie submarina tienen hasta granjas, y además disponen de una especie de complejo hotelero donde relajarse, al cual llaman el “Palau de Neptú”. Este se mantiene aislado del agua, gracias a unos “Blocs ciclónicos” que emiten un campo

electromagnético que hace de fortaleza impidiendo que esta penetre en las estancias. El Palacio, según es descrito, también tendría alguna reminiscencia de gruta gaudiana y mantendría en él todo el lujo vertido por los últimos avances: *“Aquel palacio submarino era mas alto y mas grande que diez catedrales de Londres juntas; las paredes todas solcadas y con una infinidad de columnas naturales de estalactita esbeltísimas y bellísimas. Alrededor se veían muebles y pinturas... (...) Había música y teleóptica sin hilos, baño “eugènica” (un tipo de baño curativo con el que prevenían enfermedades y se mantenían jóvenes) y camas y todos los refinamientos confortables que habíamos visto en la Ciudad. Se bailaba, se hacía comedia y se cocinaba de todo...”* (Parés, Onofre. O. c., pág., 73).

(Estos descubrimientos acabaron con la pobreza de los países subdesarrollados, que en pocos años alcanzaron el nivel de los occidentales. ¡Tristán se hizo famosísimo!), apareciendo en todos los medios de comunicación del mundo.



Veremos que todos los espacios arquitectónicos de Peraustrinia poseen grandes ventanales que ocupan prácticamente paredes enteras, que dan continuidad desde el interior hacia el exterior, del mismo modo que ya vimos en la nueva Everytown.

*Se mantienen, los espacios interiores abiertos visualmente dando continuidad hacia el exterior.

Boris sigue hablando. *(Dice: “A partir de los 16 años se dedicó a perfeccionar los sistemas de predicción. Empezó con la meteorología”).* A continuación se muestran algunas escenas cotidianas de la ciudad de Peraustrinia. En primer lugar vemos una mano que introduce la hora concreta a la que va a llover. El robot Macián recibe el mensaje, mientras escuchan una melodía de un cantante peraustriniano a través del televisor. *(Macián: “Según las previsiones de Tristán, lloverá dentro de cinco segundos).*



Observamos como se han asociado a cada botón una imagen bidimensional icónica del fenómeno atmosférico al que se representa. Esta es una “imagen del sistema” de

comunicación entre usuario y tecnología mucho más lógica y fácilmente legible a nivel visual. Sin embargo, lo que nos llama la atención es que la única imagen donde existe una figuración de un objeto para referirse al fenómeno atmosférico y no una abstracción reconocible del fenómeno, la del paraguas sea para expresar la lluvia. Una nube con lluvia, podría haberlo sustituido, pero sin duda, el paraguas debe dominar el inconsciente, ya que es algo que queda constatado en la Interface de los peraustrinianos como único objeto icónico representado.

*Se mantienen ambas “imágenes del sistema”, la arcaica en el Reino del Azar, por tener esta todos los mandos iguales; y una más evolucionada, en la ciudad de Peraustrinia, que se introduce como elemento totalmente nuevo en relación a la filmografía primitiva estudiada, basada en imágenes “icónicas” abstraídas de la figuración, o bien a partir de la abstracción de ideas conceptuales apprehendidas.

(El robot, entonces, extrae una cassette de su propio cuerpo y presiona un botón. Sale una antena. La antena del haloparaguas termina de formarse).



Resaltaremos una previa observación que la trayectoria utópica trasladada al futuro en este film de forma contundente. El “derecho a la pereza” está tan marcadamente señalado en el personaje de Esteban Lumumba, Ministro de cultura de la ciudad de Peraustrinia (a quien vemos pendiente de las noticias en el televisor mientras tomaba el sol en su terraza), como por ejemplo lo estaba en el Sr. Jetson, donde le vemos en esta imagen en su “puesto de trabajo”.



Este aspecto quedará también reflejado en otros personajes, de manera que se mantiene la idea latente en el cine primitivo (recordemos al grupo de films eléctricos) arrastrada desde la trayectoria utópica:

*El derecho a la pereza, incluso en el lugar de trabajo. Trabajar lo menos posible..., gracias a la ciencia.

En segundo lugar, nos detenemos, como no, en el “paraguas” peraustriano. De la antena se abre una serie de círculos iluminados, como si se tratasen de luces de neón, la misma idea de los paraguas de Blade Runner, trasladada no a la barra del mango, que aquí es una antena, si no a las ondas o al caparazón electromagnético que repele la lluvia. En todo caso, vamos a remarcar la reaparición del paraguas con la función aquí dada, que es la suya, pero sin embargo esta vez, lo que ha variado contundentemente es su estructura parabólica. El concepto paraguas ha quedado intacto, pero también podríamos decir que este ya no es un objeto paraguas, sino otra cosa que cumple la misma función principal. Aunque curiosamente, en la imagen del sistema, como icono, ha prevalecido su forma original.

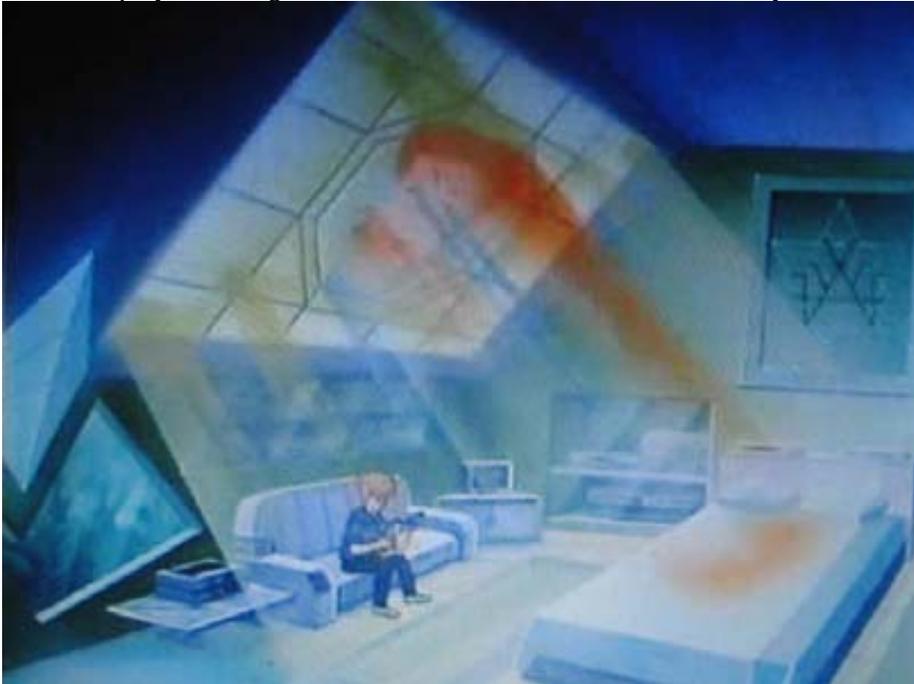
En “L’Illa del Gran Experiment”, como controlan absolutamente toda la atmósfera, tanto en las ciudades como en los bosques, donde suelen dejar de funcionar los “blocs” salvo excepciones según convenga a la vegetación, los ciudadanos no necesitan paraguas, según dicen *“en la Ciutat major y en la menor nunca llueve, ni trueno y siempre goza de una constante y buena temperatura ...(...) Donde no queremos lluvia no hay, donde no nos conviene que haga frío o calor, no hace, y a la inversa”* (o. c., pág. 59). Pero cuando viajan en vehículos desprovistos de capotas, si salieran del campo electromagnético atmosférico controlado, el automóvil dispone de un <<bloc>> que, en caso de lluvia, *“moviendo solamente la maneta hasta señalar determinada letra del reloj, salen inmediatamente de todo el canto de la carrocería unas radiaciones parabólicas que se entrecruzan a un metro por encima de nuestras cabezas. Estas radiaciones proyectan una invisible coraza que mantiene a nuestro amparo una atmósfera constante e impermeable al frío, a el calor, al agua y al aire movido, como también absolutamente a los rayos y a toda clase de corrientes de la electricidad atmosférica”* (o. c., pág. 58). Esta invisible coraza parabólica, es pues, un paraguas electromagnético, algo muy similar al de Peraustría, aunque en este no se mantenga la forma parabólica.

*Se mantiene el concepto paraguas con una forma alterada, asumiendo algunas de sus propiedades supuestamente “electromagnéticas” propias de su estructura parabólica en ausencia de esta y cumpliendo su principal función, la de protegernos de la lluvia.

(Boris en off dice: Y hoy, a sus diecisiete años ya va por la previsión de los juegos de azar... Tristán quiere desterrar el azar de Peraustrinia. Los demás países siguen al pie de la letra sus consignas. Y yo empiezo a encontrarme mal...Es imposible encontrar comida en estas condiciones pero no todo está perdido). Boris explica que Tristán tiene una debilidad, pues ama perdidamente a la princesa Priscila, hija del rey de Peraustrinia. Ella le ignora. Mientras, se observa como Tristán contempla las fotografías de prensa que hablan de la princesa. Boris propondrá que medien con Tristán el amor de la princesa a cambio de que deje sus investigaciones y de vía libre al azar en la Tierra.



Tristán en su habitación leyendo la prensa del corazón. Hay obras de arte, algún mueble transparente, otros son resquicio de mobiliarios antiguos y ese gran ventanal desde donde la imagen reflejada de Priscila es proyectada vagamente sobre la cama de Tristán, acariciando ya a su amada.

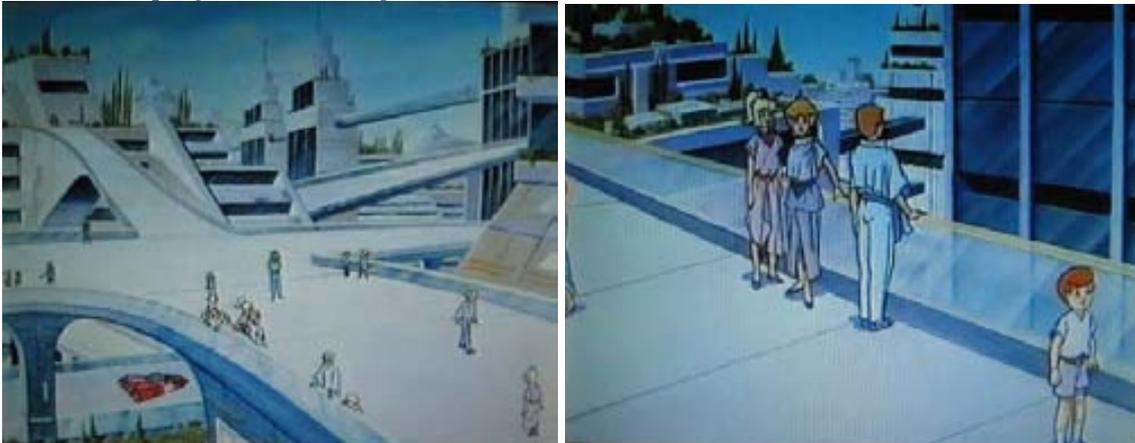


Es esta una imagen propia sin duda del lenguaje visual subliminal que anuncia y se anticipa a los acontecimientos, tan utilizado en el cine mudo, y sobre todo por Fritz Lang como ya vimos (en su lenguaje de la luz).

Vamos a resaltar que en “Peraustrinia 2004”, se mantiene la prensa del corazón escrita, sobre papel. En cierto modo, lo que se mantiene no es sino el mito de los personajes estrella. Priscila en su papel de princesa, o Tristán en el de ilustre científico. Retomaremos este asunto más adelante.



Escena de la ciudad de Peraustrinia. Exterior. Calle. Vemos a sus habitantes pasear monótonamente por las terrazas de los edificios con rostros apáticos, sin expresión. Todos van vestidos mas o menos iguales con colores apagados y ropas de estilo “neo griega”. De todos los edificios se abren pasarelas comunicantes, y en sus balcones crece una importante vegetación. (...desde el satélite térmico y su halo protector hasta la ciudad..., una multitud de nubes propician una nevada copiosa en todas partes excepto en la ciudad, que goza de un clima primaveral).



Los relojes suenan, y aunque en la imagen derecha no se percibe, la hora es señalizada en la gran pantalla del puente situado sobre la terraza. Los ciudadanos al oír el aviso de lluvia, sacan su hebilla del cinturón y al accionarla en un botón se abre la antena del haloparaguas y siguen paseando tranquilamente.



Destacamos aquí la importancia del horario de lluvias establecido diariamente por Tristán, al cual están sometidos los ciudadanos. El tiempo es ocupado, ante el aburrimiento, por un estar pendientes de abrir y cerrar sus paraguas tras los avisos emitidos por los relojes de su pulsera, de la ciudad y de los coches, que les acompañan en sus paseos. Es esta una imposición absurda, a la que han sido conducidos tras anular cualquier situación que pudiera ser producto del azar. Por tanto no disfrutaban de las sorpresas, no tienen incertidumbres. Vamos a señalar algunas variables que creemos importantes.

- Se combinan dos conceptos: halo protector de la ciudad, viene asociado a un gran paraguas de grupo, concepto que aparece o se intuye en la trayectoria utópica, pero que es relativamente reciente en la cinematografía con visiones de futuro. Y el otro concepto con el que se combina es, el “haloparaguas” que es individual, el cual no es reciente. Dicha combinación crea cierta confusión, ya que por un lado la atmósfera de la ciudad queda aislada de tempestades y temperaturas extremas, pero sin embargo se dejaría pasar ciertas dosis de lluvias para las cuales, se crea la necesidad de portar paraguas.

*Podría haber evolucionado, la primitiva idea de protección individual representada por el paraguas hacia la protección global del conjunto en su colectivización.

- La sociedad futura de los peraustrinianos no conocen lo que es la “sorpresa”, por lo que se autoimponen una preocupación, tan absurda como estar pendientes de los minutos de lluvias que Tristán establece mediante el satélite protector. A pesar de que el tipo de mecanización del hogar aparecido en “La Casa Eléctrica” o en “El Hotel Eléctrico”, es también absurda e inútil, en estos films tenían un sentido “sorpresivo” por ser mostradas a modo demostrativo como algo novedoso y curioso. En Peraustrinia la tecnología es

mostrada como algo rudimentario y repetitivo para sus ciudadanos, en cambio el espectador sí puede recibir dichos contenidos escénicos como primerizos y originales. El espectador de los films citados se identifica con los personajes, también espectadores de las tecnologías que ofrece el discurso cinematográfico; mientras que el espectador de Peraustrinia no se identifica con los personajes, estos viven, no experimentan. Hasta aquí, se mantiene por tanto, como rasgo en común: “la tecnología por la tecnología”, de la cual podemos decir, que no se valora el servicio que puede aportar a la humanidad, es un bien de consumo infundado. Y como rasgo divergente con la trayectoria fílmica seguida: la no identificación de los personajes en el film con el espectador del film, al no presentarse las tecnologías imaginadas como novedades sino que estas forman parte de la vida cotidiana de sus ciudadanos. En este sentido, podemos observar un punto intermedio a través del film “El Guateque” en el cual la tecnología quedaría a medio camino entre las filmografías de las primeras décadas y “Peraustrinia 2004”.

*En ese hacer la vida más fácil, se puede caer en la tentación de crear falsas necesidades basadas en una tecnología que no presta un servicio útil, o que resuelve problemas infundados, no planteados desde el tejido social, sino desde el comercial, el ámbito científico y puede que desde el legislativo o gubernamental. Una vida más fácil, donde el trabajo y el esfuerzo ha minorado podría aportarnos absurdas preocupaciones, y para las cuales se mal invierte en una determinada tecnología de la que posteriormente se esperen crear ciudadanos dependientes y ansiosos de sentirse realizados ocupando su tiempo de ocio en dichos quehaceres. Es decir que, desde el film de Peraustrinia en su rasgo común a las películas estudiadas, se intuye el peligro de aplicar la tecnología para crear en el hombre una actividad dependiente (creándole una obligación absurda) que nunca supuso una necesidad por la cual preocuparse y que antes no existía.



En la casa del Ministro de cultura, Macián escucha los informativos, donde se concreta los minutos exactos que tendrán de lluvia. El periodista además da la noticia de que Lumumba en cinco minutos tendrá un infarto. En ese instante, este se está acicalando frente al espejo, donde lo vemos reflejado, además de verlo en el televisor tridimensional. Lumumba se está peinando con un cepillo eléctrico.



ESTEBAN LUMUMBA. Ministro de Cultura de Peraustrinia. Extremadamente serio y muy metódico aunque algo ridículo. Pesinista por naturaleza. Gusta practicar con el yo-yo, rasgo infantil impensable en una persona como él.

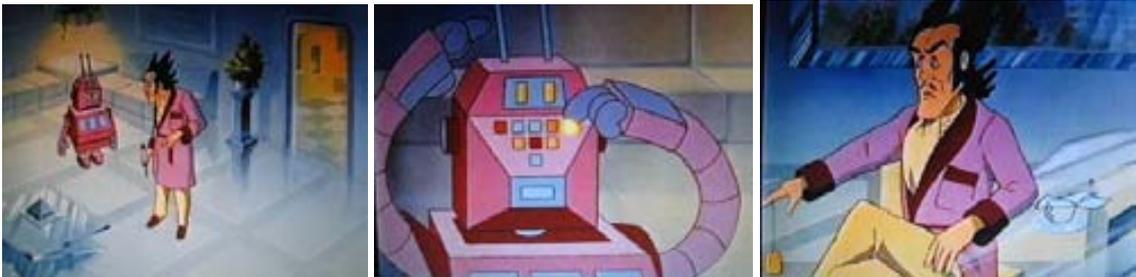
El personaje Lumumba, como Ministro de Cultura, no aparece ejerciendo ninguna clase de trabajo ni tarea. Su preocupación es únicamente personal. Es por ello que se destaque aquí su preocupación por mantener el look y su apariencia. El hecho de que él mismo se peine con un cepillo eléctrico sin cables, nos pone en relación a este personaje con “El Hotel Eléctrico”. Y por otro lado, se ha de incidir en el aspecto individualista, remarcado en su robot personal que únicamente está pendiente de proporcionarle el mayor bienestar posible. Para ser un personaje dedicado a la administración pública, es este rasgo individualista bastante definitorio del carácter (o del abandono) que tiene hacia los peraustrinianos. Por tanto establecemos una nueva asociación de elementos que se dan y se continúan aquí manteniendo:

*Extremado individualismo, olvido del colectivismo social, es asociado a la preocupación por el aspecto y apariencia: Tecnificación y mecanización en pro del servicio personal. Se ha creado una falsa necesidad en esa obsesión extrema por la estética del individuo, para la cual la tecnología se ve forzada a dar salidas y respuestas. Algo que ya se anunciaba en “El Hotel Eléctrico”. El peligro radica en que este extremismo logre que el ámbito científico y

tecnológico se deje de orientar hacia la atención de otras necesidades reales en pro del colectivo.

En la utopía de Onofre Parés, el “Bany Eugènic”, respondería tecnológicamente a esta necesidad, de tal modo que cuando salían del agua pasaban por un separador donde eran secados prescindiendo de toalla alguna e incluso al salir de esta estancia, el individuo salía ya afeitado y acicalado sin darse ni cuenta y sobre todo sin emplear esfuerzo alguno. No obstante, el baño eugénico es extensible a todos los ciudadanos, además de ser un remedio antioxidante y una terapia medicinal para prevenir enfermedades, que no descuida, eso sí, el aspecto físico del individuo.

Lumumba se dirige a Macian para que llame a la ambulancia y tras tomarse el café con leche juega con su yoyó a la espera de que le de el infarto.



Vemos la torre del palacio del rey, donde se encuentra también la sala de máquinas desde donde Tristán coordina todos los dispositivos automáticos y mecánicos de la ciudad, dominando desde el centro sobre el resto de las edificaciones.



La Nueva Torre de Babel de Metrópolis

El edificio ocupa un lugar destacado igual que la Nueva Torre de Babel de Metrópolis. Sin embargo, en este palacio en forma de torre, se perciben algunas posibles asociaciones propias de una cultura personal. Según la Sra. Carme, José Jorna, el director de fondos, se había inspirado en las bellotas¹⁰. Las formas de bellotas han sido reproducidas en la parte superior, donde están los despachos. Pero la forma de copa sobre la que se erige desde la base esta torre, nos recuerda a los depósitos de agua. En El Prat, dos depósitos de agua, sobre todo uno situado más en el interior de la población, el más alto, ha dominado la visión de conjunto de la localidad. Por otro lado, también nos recuerda, a una torre de control aérea, el otro punto de referencia en altura muy presente, por la proximidad del aeropuerto, entre los pratenses.

La princesa enfurecida se apresura, con un boletín en la mano, por los pasillos hasta el despacho de su padre, donde se encuentra presente Tristán. La vemos primero desde un punto de vista exterior al edificio tras las ventanas, las cuales recuerdan a las de un avión.



Hemos de decir que en “Peraustrinia 2004”, oficialmente el puesto en el gobierno lo ocupa el rey Atanasio, pero quien gobierna realmente es Tristán, a quien el rey le ha depositado su plena confianza. Hecho este en común con la Everytown futura de “La Vida Futura”, donde gobiernan los técnicos. Por tanto, anotaremos que:

*La sociedad futura es asociada a un gobierno que se apoya en los científicos.

¹⁰ Según la Sra. Carme, Jorna procedía de Extremadura, y de este modo le rindió homenaje a su tierra.

La princesa se quejará de tener la vida planificada, no desea saber lo que le va a pasar, necesita el factor sorpresa. Lee a su padre el boletín de predicciones que Tristán le ha emitido. En él pone que se encontrará en breve con un personaje pelirrojo muy interesante. Priscila comenta al respecto que, lo primero que hará cuando le vea será pegarle una patada, ya que eso no lo dice el boletín.



Priscila al hacer el gesto de sentarse, de uno de los cuadrados del suelo sale un cubo; cuando se levante, este se vuelve a esconder por sí solo.



En “La Casa Eléctrica” ya vimos que un módulo en forma de prisma rectangular salía del suelo al tocar un botón en la sala de billar para guardar los palos. Aquí parece que el cubo sale al detectar tan sólo la acción de Peraustrinia de sentarse, como si el suelo tuviera sensores de reconocimiento adaptados a esta función. En la serie de dibujos de los Jetsons, todo el mobiliario también se escondía en las paredes, suelo o techo. Por tanto el punto coincidente es:

*Cámaras bajo suelo para el camuflaje de muebles. Los espacios habitables despejados.



Y en todo caso, con “El Hotel Eléctrico”, tendríamos que señalar que también coinciden:

*Sensores de reconocimiento de órdenes o voluntades, para los objetos y las máquinas.

En cuanto al despacho del rey, en un principio, según el guión gráfico, se había concebido siguiendo el canon clásico de una estancia perteneciente a una realeza bastante anclada en el pasado, con lámparas de luz de velas y curiosamente con una chimenea como podemos ver en la siguiente imagen. De forma sorprendente, imaginamos que durante el proceso creativo, esta chimenea sería anulada, puesto que la ciudad dispone de una tecnología, el “satélite térmico”, capaz de mantener a la ciudad como en un invernadero, y por tanto al hogar a una temperatura ideal. Este proceso creativo, a la hora de realizar el boceto, pudo haberse realizado de forma inconsciente llevado por el impulso primario que hace emerger al modelo arquetipado, que es el que se aprecia en la estancia dibujada, dado que el guión literario ya contempla el hecho de que se encuentran en una ciudad de atmósfera controlada; por lo que una chimenea y luz de velas no tendría sentido alguno.



Es decir que:

*La Chimenea que ya relacionamos con la tecnología, a pesar de que se mantiene a nivel inconsciente, pasa a quedar anulada, en la esfera consciente, por una tecnología que cumple su misma función, de manera que finalmente no llega a ser representada en la ficción fílmica.

Este despacho anclado en el pasado, se convierte en otro futurista radicalmente distinto, respecto al cual encontramos que tiene ciertas reminiscencias con el despacho concebido para el jefe de Metrópolis, el Sr. Frederson, ya que de entrada vemos que ambos presentan la ciudad de fondo vista a través de una gran ventana.

Vamos a comparar ambas imágenes, que a continuación mostramos, correspondientes a los despachos de los jefes de cada una de las dos ciudades: la cuadrícula de la ventana de Metrópolis se mantiene reflejada en la ventana del despacho del rey pero más pequeña, mientras que los cuadrados del mismo tamaño han sido trasladados al suelo del mismo. El elemento circular de la mesa y escaleras del despacho del Sr. Frederson, está presente en el despacho del rey, en la imagen de la ciudad elíptica vista a través de la ventana. Parte de los elementos compositivos formales del despacho de Metrópolis, situados arriba, han pasado abajo en el despacho del rey, y los de abajo han pasado arriba. A nivel conceptual, el “jefe” o “rey” controlando la vista de la ciudad por la ventana, se conserva tras una red cuadrícula en ambas escenas. Resultando la cuadrícula el elemento subliminal que connota otra idea: la del control al milímetro o absoluto de aquello a lo que se sobreexpone (aquí la ciudad), dado que estamos en los despachos de un jefe, y un rey, gobernantes.



Asociaremos pues estos elementos coincidentes, resumidos en:

*Jefe, domina y controla (cuadrícula) su ciudad-estado, visible desde la gran ventana de su despacho.

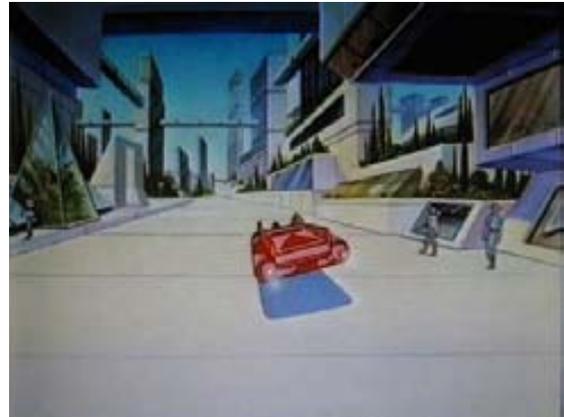
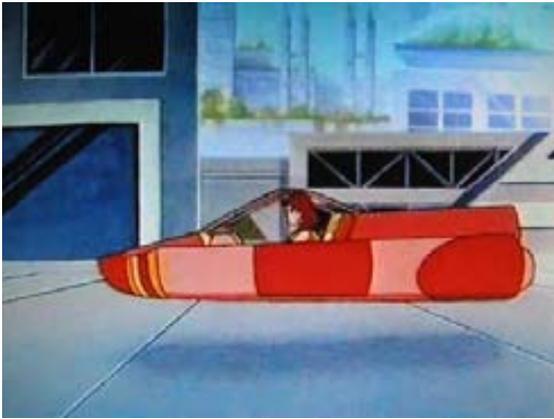
Momento en el que Tristán ha salido del despacho y Priscila le lee su boletín de predicciones.



Fijémonos en las siguientes imágenes, donde puede apreciarse la arquitectura de la casa de los Jetson. A la izquierda desde el exterior en un momento en el que la robot (mayordomo) está expulsando el polvo de una manta. A la derecha desde el interior, la señora ve el televisor. Las ventanas son muy parecidas a las de la torre del palacio de Peraustrinia, tanto desde fuera (compárese a la foto de arriba derecha), como desde el interior. Y los coches también salen del propio edificio por la ventana.



Priscila sale enfurecida del recinto por la ventana en su coche sin ruedas que vuela y atropella al personaje pelirrojo, a quien vemos como un extraño (cateto) en Peraustrinia, pues todavía lleva un paraguas clásico.





* Prevalece el paraguas clásico acompañando a un personaje forastero.

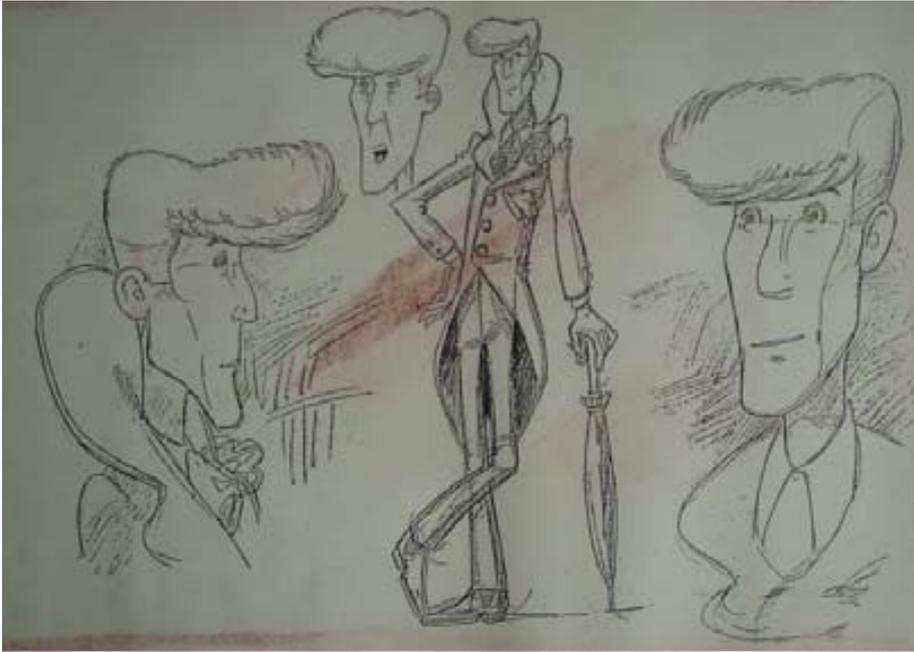
La ausencia de ruedas en los vehículos es también destacable en la utopía de Onofre Parés, donde además cualquier tipo de accidentes ha sido prevenido y evitado. Según se explica *“toda la carrocería es envuelta horizontalmente por una línea magnética de las mismas propiedades de la que empuja al automóvil hacia arriba sirviéndole de ruedas. Y así es imposible ningún choque con algún cuerpo. Al acercarse a uno, o lo que es lo mismo, al acercarse el automóvil a algún animal, árbol, pared, coche, es siempre repelido fuertemente por aquella línea magnética horizontal de seguridad...”* (o. c., pág. 58). Y del mismo modo que en *“Peraustrinia 2004”*, las vehículos entran y salen por las ventanas de los edificios también en las ciudades idealistas proyectadas por Onofre Parés. No obstante, no son estos rasgos demasiado relevantes en relación a la filmografía estudiada, ya que no aparecían anteriormente; sin embargo sí que lo es, dejar constancia de que:

*El elemento “rueda”, tan presente en las invenciones maquinistas de Charles Bowers o en las naves espaciales de *“Una mujer en la Luna”* o en *“Aelita”*, no ha conseguido prevalecer en el imaginario futurista, pues al igual que la chimenea, una nueva tecnología capaz de cubrir la misma función las ha acabado anulando.

Y tal como ya había comentado al rey, Priscila sale del coche tras el atropello y le arrea un puntapié en la espinilla, marchándose sin decir nada.



Esta será la primera acción donde las reglas de Tristán se verán alteradas, Priscila ha introducido el factor sorpresa, para Tristán, y sobre todo para el embajador inglés, Flippity, el personaje pelirrojo que acaba de atropellar, quien ya de por sí se encuentra en este mundo desubicado.

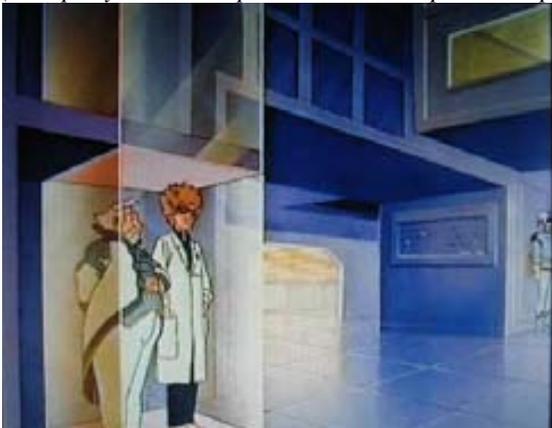


PERCIVAL FLIPPITY. Embajador inglés en Peraustrinia. Víctima inocente primero de las iras irracionales de la princesa y luego de la actividad de los azarosos. Va de desgracia en desgracia y, naturalmente, no entiende por qué.

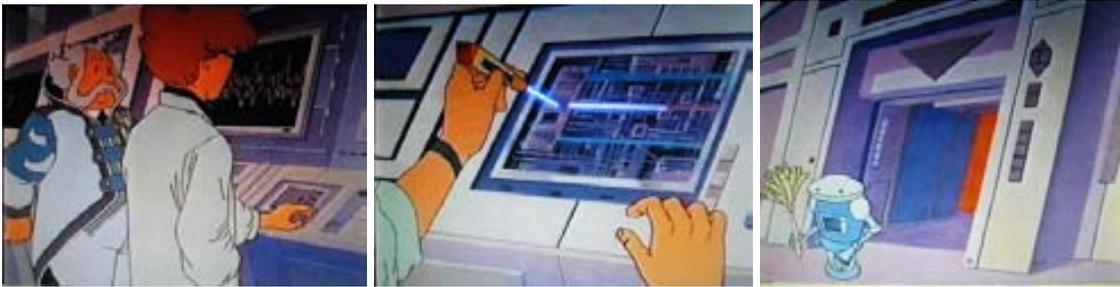
Nuevamente en Palacio, Tristán y el rey bajan por un ascensor transparente a la sala de máquinas, mientras le pone al día de sus últimos hallazgos, a lo cual el rey Atanasio va respondiendo con gratos halagos. (...y si todo va bien, no me será difícil controlar los juegos de azar donde los dados dicten la suerte...He calculado que antes de 10 años, cuando un niño nazca, ya sabremos con absoluta precisión lo que le habrá de ocurrir a lo largo de su vida, incluyendo la manera en que morirá)



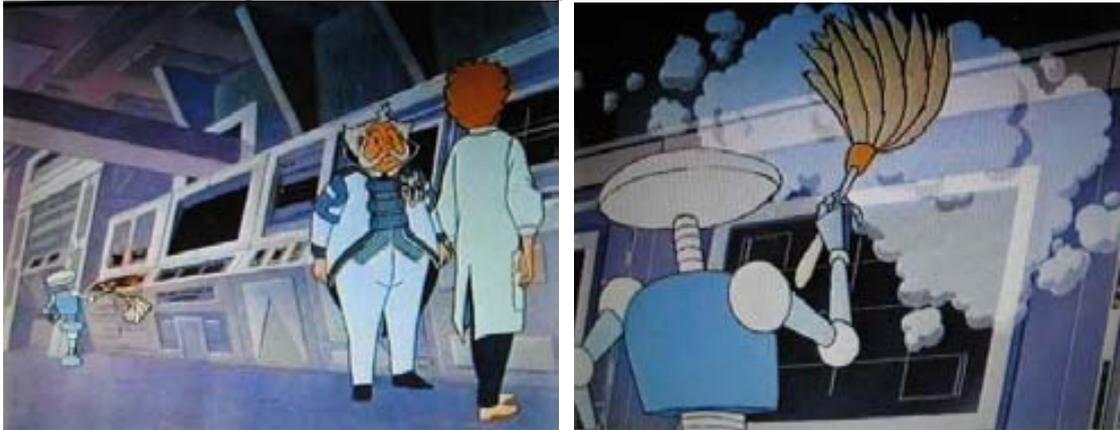
(Siempre y cuando se pueda resolver el problema principal: el amor)



Tristán, va trabajando en sus operaciones a través de un lápiz láser sobre la pantalla del ordenador. Al detectar que hay polvo, acciona un botón y sale un “robot de mantenimiento” con un plumero.



(Cuando termine de experimentar sobre el azar, empezaré con el amor)



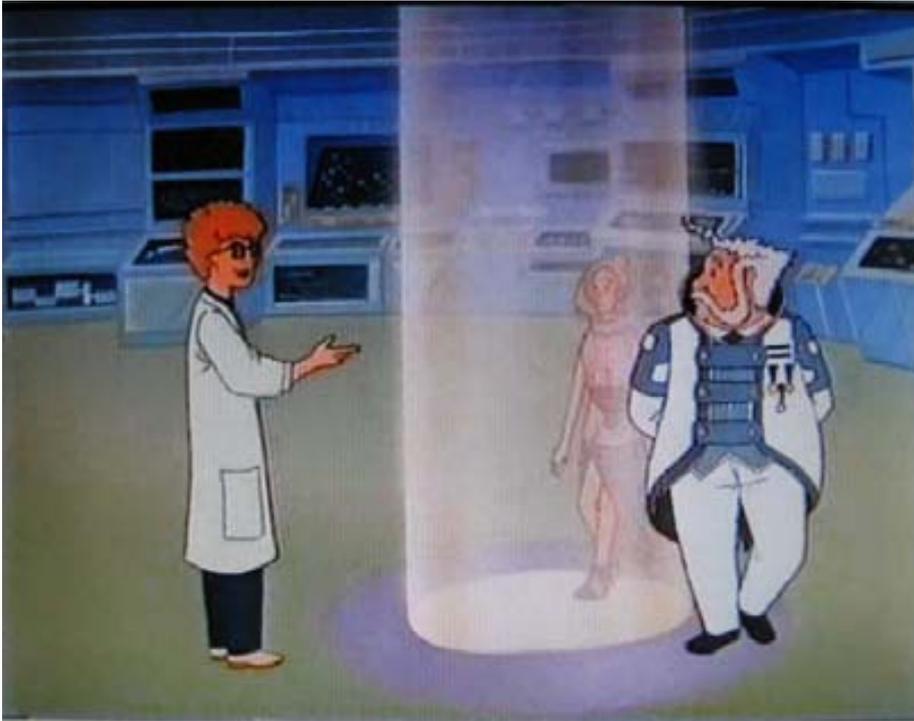
Obviamente las labores domésticas han sido ya reemplazadas por máquinas robots, tal y como dictaba la trayectoria utópica en este sentido y como se ha visto reflejado en la filmografía seguida desde las primeras décadas.

*Consolidación de las labores domésticas automatizadas mediante el robot mayordomo. Es mostrado como algo rutinario, conservándose algún elemento clásico de la tradición como es el plumero.

Recordemos que el plumero aparecía en “Say Ah-h!” de Bowers en el lugar de la cola de un ave híbrida.



Tristán muestra al rey su último invento (*es el último grito en holografía. El proyector rehace las figuras de los transeúntes como si fuera un circuito cerrado pero de tres dimensiones*). El rey queda maravillado.



(En el interior del holograma, peraustrinianos van deambulando de un lado a otro...circulan cansinamente...) El rey ante una peraustriniana de buen ver, se atreve a tocarle tímidamente con el dedo la espalda y ella se gira para pegarle (sonido no tenemos pero los valores táctiles son muy reales).



El cilindro transparente es una constante en la filmografía futurista que hemos seguido en nuestra investigación. Desde “La Vida Futura” donde estos cumplen una función similar, momento en el que vemos al artista emitiendo su discurso por los medios audiovisuales de entre los que se disponen en la ciudad, o bien como ascensores. En los Jetsons, estos cilindros serían retomados como canales de transportación conectados desde la propia casa a

los lugares más visitados usualmente. En la corte marciana de “Aelita”, estos quedan insinuados en el decorado a través de unos filamentos dispuestos en forma cilíndrica que parecen ser usados como instrumento musical. En Peraustrinia son reconvertidos en proyectores virtuales (igual que en Everytown), como cámaras de seguridad o de vigilancia, utilizados para seguir el rastro de los ciudadanos, de manera que estén bien controlados. Y si nos fijamos en la siguiente imagen, perteneciente al estudio previo, los límites del espacio englobados en la proyección están inclinados, tal y como vendría marcado, siguiendo la lógica, por el foco de luz emitido. Sin embargo, en la representación fílmica final, este ha quedado como un cilindro recto. Suponemos que ello es debido a que instintivamente la forma arquetipada ha debido primar o prevalecer, durante el proceso creativo definitivo, sobre la primeramente concebida.



En la Central de Información de Palacio, repleta de máquinas y ordenadores, Tristán le muestra al Rey Atarasio su último invento: holografías en circuito cerrado que reproducen en tiempo real los -aburridos- transesféricas peraustriníacos.





No obstante en común con Peraustrinia podríamos decir que:

*El cilindro transparente es asociado a los medios de comunicación audiovisuales de tres dimensiones.

*El material transparente es el preferido para los escenarios futuros, sobre todo en muebles y ascensores.

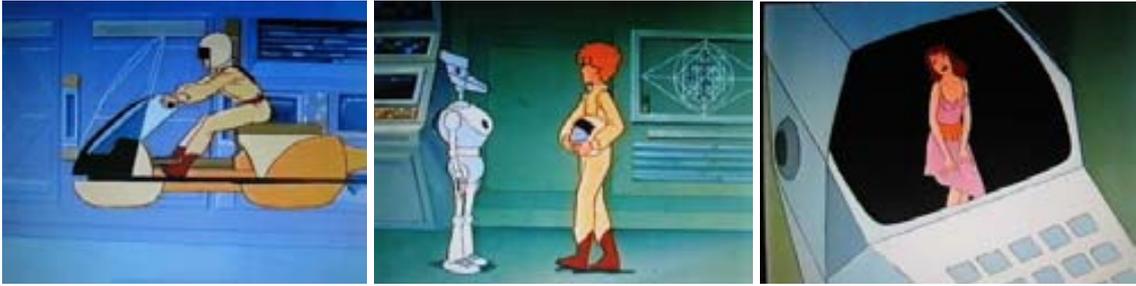
En la sala de máquinas diseñada por Tristán, vemos la cara de la princesa (imagen que más adelante retomaremos), donde los proyectores holográficos son los ojos. Mientras suben por las escaleras mecánicas (en el guión se proponía como “rampa mecánica” en lugar de escaleras), el rey expone a Tristán una preocupación. Tiene ciertas dudas sobre el tipo de sociedad que se está creando. Dada la conversación que mantuvo con su hija y los rostros inexpresivos de los ciudadanos que acaban de ver, piensa que su pueblo se aburre. (*¿Queréis decir, rey, que cuanto más avanzados estamos, más aburridos nos volvemos?*)



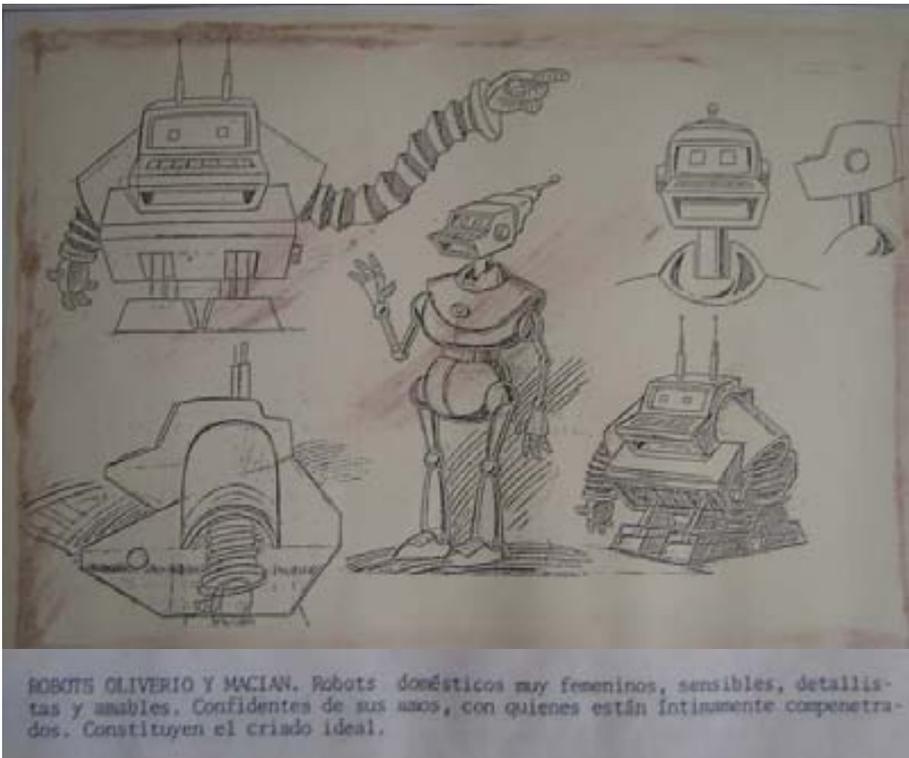
Tristán sale de Palacio por una de las puertas con su “volamoto” y se dirige hacia su casa, entrando por el hangar.



Tristán se encuentra con Oliveiro, su robot personal y este le muestra las últimas noticias que tiene para él. Son de Priscila.



Oliveiro le muestra un anticipo del registro audiovisual que se ha hecho de Priscila en su pantalla frontal y luego Tristán recupera en el ordenador su última travesura. Seguidamente, se imprime su retrato.



Además del servicio doméstico, las máquinas, como ya se ha expresado han sustituido el servicio personal y algo más, al amigo perfecto.

Tristán intentará inútilmente, hasta casi desvanecer, descifrar los misterios del amor, únicos que aún se le resisten. *(Si logro desentrañar los misterios del amor creo que podré controlarlo todo...Habré acabado definitivamente con el Azar)*



Una atmósfera nublada le envuelve siendo abducido por el rey Ton del reino de los Azarosos. Llega a una plataforma situada en el espacio cósmico donde el rey Ton le pide que salte, gastándole una pequeña broma.



Tristán se asoma al precipicio y no quiere saltar (*¿ha oído hablar de la ley de la gravedad y de la caída de los sólidos?*), pero finalmente es convencido (*¡salta! Hombre de poca fe. ¿No ves que estamos en otra dimensión?*). Y Tristán al saltar cae a otro suelo situado en un plano inferior. El rey Ton ríe a carcajada limpia a un tiempo que le pide perdón.



Vuelan como movidos por el Dado hacia al reino del Azar (aunque en el camino casi se pierden).



En el castillo, las escaleras entorpecen el descenso de Tristán, propinando algunas risas entre los azarosos.



Seguidamente un ascensor transparente de un volumen irregular que adopta una forma azarosa, hace que cuando ya han ascendido, desaparezca y caigan al suelo.



Vamos a destacar un nuevo elemento aquí, en común con “El Hotel Eléctrico”, y es que en el Reino del Azar, la gravedad parece manejarse al antojo de los azarosos. Este aspecto se ha mantenido, por tanto podemos decir que:

*Se sigue persiguiendo llegar a dominar y controlar la gravedad, ello implicaría o bien recrearla, desafiarla, o buscar el lugar de ingravidez, según convenga.

El rey Ton se dirige con Tristán ante su divinidad, el Dado, con un gesto de reverencia. Los azarosos les persiguen muy revolucionados tocando sus instrumentos y entre carcajadas.



La comitiva de Palacio, con sus timbales, trompeta y demás instrumentos estaría aquí presente con motivo de la expectativa creada ante las imágenes a divisar, al igual que en los grandes acontecimientos. Como ya se ha visto, también lo estaban en prácticamente toda la filmografía seguida, a excepción de “El Hotel Eléctrico”, donde los instrumentos musicales no aparecían. Señalemos pues:

*Los instrumentos musicales (sobre todo tambor y trompeta) amenizando los grandes acontecimientos.

El rey hace un llamamiento a los pequeños para que se dirijan a los comedores. (*¿Qué hacéis aquí todavía? ¿No sabéis que hay comida?*). Le entrega su diamante al azaroso Dalmau, donde se encuentra el contenido de las imágenes que servirán de alimento a los azarosos. El rey Ton y Tristán seguirán al Dado que se adelantará hacia las puertas del comedor.



El Dado, al que el rey Ton llama “divinidad”, es en realidad la pantalla a través de la cual ven las imágenes. Cuando entran a los comedores, que hay varias entradas, puede verse la asociación clara entre estas puertas en forma de bocas fogosas y el templo del dios Moloch de “Cabiria”, que salía en “Metrópolis”. En realidad, el paralelismo se da debido a que los azarosos se alimentan de las imágenes sobre sucesos o acontecimientos de otros, en su caso, de lo que pasa en la Tierra. Fechorías y travesuras e incluso desgracias vividas por los humanos les sirven para quitar el hambre, es decir que el sacrificio de otros es su alimento. Comparemos ambas imágenes y veremos su gran similitud.



Según me informaba Angel García, durante el proceso de investigación a la hora de crear a los traviosos y pequeños azarosos, atendiendo a la caracterización que Joan Marimón le había marcado, se encontró con unos personajes que revelaban ciertos rasgos particulares bastantes

similares. Estos personajes, aunque mucho más terribles, eran los Goblins del Laberinto, creados por Brian Froud. De manera que decidió informarse sobre estos extraños seres, cada uno de los cuales tenía su propia descripción física y personal, sirviéndoles como punto de partida e inspiración en la concepción de sus azarosos. Según se describe en la obra de Froud, *“Los Goblins del Laberinto”*, *“la mayoría son unos seres pequeños y grotescos a los que les gusta atormentar a los confiados humanos. Otros sencillamente son unos mocosos tontos, holgazanes y brutos con costumbres personales incalificables. Pero sea cual sea su tipo, los goblins son malévolos y ariscos con los humanos, incluso cuando se comportan lo mejor que saben”*¹¹. En las imágenes siguientes podemos verlos tocando instrumentos musicales; a uno de ellos con un “gran dado” sentado en una especie de trono, y a algunos de estos goblins caracterizados físicamente por separado.



¹¹ Brian Froud & Ferry Jones, *“Los Goblins del Laberinto”*. Plaza Joven, España, 1986 (fragmento extraído de la página de presentación). Las imágenes presentadas han sido extraídas de la misma fuente.





Una vez dentro del comedor, Tristán queda sorprendido, le da la impresión de que se encuentra en una sala multicines. El rey le comenta que “*el único alimento de los azarosos es la carcajada...*”. Hay varios dados (*El último Dado descende sobre un coliseo poblado por azarosos que ríen y aplauden*).



En la siguiente imagen vemos el espacio de los comedores sin los personajes, fondo utilizado para esta escena. Realmente puede apreciarse que es un trabajo imaginativo de enorme belleza, sorprendente. Y su aspecto no deja de ser el de una gruta subterránea, aunque se trate del interior de un castillo (que es como una roca) que está suspendido en el espacio.



Dalmau se apresura a colocar el diamante del rey Ton en el proyector para enviar la imagen al Dado.



A continuación, hemos recuperado algunas imágenes de entre la filmografía comentada donde se mantiene la estructura de circunferencias concéntricas utilizadas como escalones-asientos en los decorados. La encontrábamos en el despacho del jefe de Metrópolis, bajo la gran ventana, aunque aquí se trataba de semicircunferencias. En la siguiente imagen derecha, dicha estructura está igualmente presente en una evolución más abstracta, plasmada en los aposentos de la corte de Marte. Aquí la vemos en la escena perteneciente al momento en el que descansa el jefe de los Elders mientras escucha y observa deleitado a Aelita que se entretiene tocando las cuerdas del instrumento. Vemos el cuadrado-espejo en el centro sobre el plano del suelo donde se refleja una imagen de los telares del asiento. En realidad, es como si en el Reino del Azar, ese mismo cuadrado hubiese cobrado tridimensionalidad al elevarse del plano al espacio sobre su propia vertical, quedando suspendido en el mismo eje central, convertido en un cubo de seis caras cuadradas a través de las cuales se verán las imágenes también proyectadas.



Debemos también recuperar la chimenea, el punto caliente situado en el centro de unos sofás que mantienen la misma disposición circular adaptada ya en el diseño del mobiliario, no solo de la superficie del pavimento como en los casos anteriores. La chimenea, que a lo largo de esta tesis se ha visto perfectamente que ha quedado relacionada con la tecnología, a veces con su destrucción, en su relación con el elemento fuego, y que en “Peraustrinia 2004” aparece tan sólo en el estudio previo, podríamos decir que, ha sido sustituida aquí por un medio de comunicación audiovisual. Su lugar, el del “pasion pit” que vimos en el “Guateque”, ha pasado a ser ocupado por la pantalla cúbica televisiva, desde la cual se emiten las imágenes que sirven de alimento a los azarosos. El fuego del “pasion pit” se ha quedado en las bocas (que Metrópolis retoma de Cabiria) a través de las cuales se accede a las salas. Y en lugar de un solo “pasion pit”, ahora hay muchos.



Es muy curioso que, en el film de “El Guateque”, la mayoría de los personajes que acuden a la fiesta, además de los propietarios, vivan del negocio del cine. Es un modo de alimentarse “económicamente” directamente de las imágenes. Y es que además, fijémonos en la siguiente escena:



El punto caliente, se ha trasladado fuera del círculo, ahora representado por la chica que canta y toca la guitarra (ocupa el lugar de Aelita), y los invitados en la fiesta yacen en los asientos circulares, observando y escuchando, incluidos los propietarios (igual que el jefe de los Elders). ¿No estamos viendo en esta escena, de algún modo al público azaroso de Peraustrinia? En definitiva todos son “espectadores”, de una manera u otra, de un “espectáculo”, y es que además tanto azarosos como los miembros de la productora de cine que orquestan la fiesta de “El Guateque” son “grabadores de imágenes”. Y si se ha estado frente a una chimenea activa, se puede sentir cómo a veces la quema de los troncos y ramas es un espectáculo, sobre todo cuando no hay ninguna otra cosa que mirar.

Otro modo de plasmar lo anterior, lo vemos en las siguientes imágenes de “Metrópolis”, pertenecientes a la escena en la que se recrea una especie de “danza serpentina” en el club nocturno de la ciudad, encarnada por la falsa María, punto caliente del espectáculo, con un público muy “azaroso” a punto de tirarse sobre el escenario según la pesadilla que Freder está teniendo durante unas fiebres.



Hemos recuperado también otras escenas de la película “Una mujer en la Luna”. La primera pertenece a la proyección del reportaje donde se simula el viaje a la Luna ante los representantes de la compañía financiera. Los vemos en la imagen de la izquierda visualizando la pantalla bordeando “circularmente” una mesa. Estos son, en cierto modo también azarosos. El espectáculo en sí, es observado con gran interés, tanto como, en las imágenes siguientes, sería azarosamente amenizado por el “público espectador” que desde las “gradas” pudieron ver el despegue de la nave hacia la Luna. Un “espectáculo” además retransmitido por radio y en directo. Por otro lado, en cierto sentido el futuro mira al pasado, en esa constante alusión a las circunvalaciones de un anfiteatro.



Proyectan en los dados la caída de Tristán y seguidamente otras imágenes de archivo, entre ellas la de un barco que se hunde, un hombre prehistórico, a Newton con la manzana que se cae, a quien achacan el

inicio de todos sus males con el descubrimiento de las leyes de la gravedad, la de un artista acabando su escultura que es destruida por un travieso azaroso... Todos ríen a carcajadas.



(...A medida que crecen se vuelven más selectivos. A los 14 años sólo les divierten las grandes catástrofes).



Vamos a abstraer aquello que hemos encontrado en común con Peraustrinia referente al salón comedor (de imágenes), el elemento circular y el punto caliente.

*Los azarosos son los espectadores, simbolizan la necesidad del ser humano de presenciar acontecimientos espectaculares, y la antigua chimenea sustituida por la tecnología, es lo que hace que ello sea posible; el “punto caliente” es el espectáculo, lugar que ocupaba antes la chimenea y ahora los medios audiovisuales.

Y en cuanto a la escultura que se muestra en el Dado del Reino del Azar, aunque aparezca de una manera indirecta, y aluda al pasado, tal como también se daba en “Aelita” durante el discurso revolucionario (el escultor de la hoz y el martillo), podemos constatar que nos sigue resultando un elemento recurrente:

*Las esculturas suelen estar presentes, y lo hacen casi siempre representando de forma figurativa a seres humanos. Podría interpretarse como la persistencia en buscar el ideal de belleza trasladada al futuro por un lado; y por el otro, en la necesidad de conquistar la eternidad, o a falta de esta posibilidad, deseo de postergar en el tiempo. La clonación sería una de las vías científicas que surge como resultado de esta persistencia. La crionización, sería otra de las vías alternativas que responde a ese mismo objetivo.

Y como veremos a continuación, la crionización, está presente en el film. Pero sobre todo:

*La aparición de esculturas es también una manera abreviada y subliminal de incidir en la persistencia del arte en el mundo futuro, aunque a este se traslade como un “arte inminentemente tecnológico”.

El rey Ton conduce a Tristán hacia otra dimensión, a la que accederán atravesando las puertas ojivas. Se encuentran con volúmenes transparentes de figuras geométricas regulares suspendidas en el espacio. (*Se introducen en un universo formado por figuras geométricas en continuo movimiento y transformación*)



Da la impresión de que Tristán, salga del Castillo para conocer la verdad, la ascensión dialéctica de Platón, el mundo de las ideas. Y lo hará como siempre, atravesando unas puertas, como ya vimos en “Metrópolis” cuando comentamos el ascenso de María y el descenso de Freder. Y como también se pudo ver en “Aelita”.

*Atravesar puertas supone el contacto y conocimiento de otro mundo con distinto orden natural de las cosas, otra realidad dimensional (llamémosle “verdad” o “adquisición de un nuevo contenido cognitivo”) antes desconocida.

Tras estas puertas pasarán a esa otra dimensión donde yace enferma la reina de los azarosos en el interior de una esfera. Ella, pide la hibernación. (*Es la Reina del Azar, mi esposa. La madre de todos los azarosos. Está muy enferma. Ha existido siempre y ahora por primera vez ve próximo el fin. Por eso pide la hibernación...si muere ella el azar desaparecerá y con él el mundo entero... ¡No sobreviviréis sin el Azar! ¡Estáis forzando vuestra propia extinción! ¡Conseguiréis que estalle la guerra!..*). El rey Ton propone a Tristán un trato, el amor de Priscila a cambio de que no siga investigando (*Si nos ayudas la princesa Priscila se enamorará de ti...*). Pero Tristán se niega.



Fijémonos en como son las puertas que atravesarán. Prácticamente iguales a las puertas de las cuevas de Marte en “Aelita”, por donde hacen pasar a los esclavos antes de congelarlos. En Peraustrinia se ha asociado la forma de las puertas de “Aelita” con la misma idea de una especie de hibernación, congelación o crionización. La diferencia es que en el Castillo de los Azarosos, los personajes salen de dentro hacia fuera, quedando suspendidos en el espacio, y en “Aelita” van de arriba hacia abajo por una rampa y únicamente pasarán aquellos que vayan a ser congelados.



Tristán es devuelto a Peraustrinia, apareciendo aturdido en su habitación. Su robot personal, Oliveiro se dispone a prepararle el baño.



Sale a pasear y saca de una máquina quiosco una revista de prensa que está llena de fotos de Priscila con diferentes peinados y vestidos.

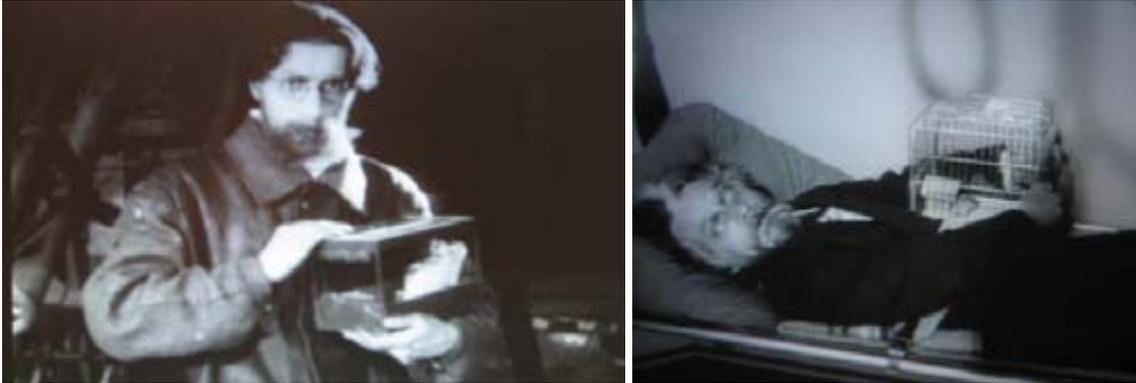


Se sienta en un banco y llega el embajador inglés quien se presenta hablándole de Priscila (*por alguna razón que desconozco, me la encuentro por todas partes y siempre acaba agrediéndome. No entiendo por qué*). Aparece la princesa y en ese momento asoma un fotógrafo robándole algunas fotos, aunque ella ni se inmuta.



Si nos fijamos en la siguiente imagen, en el exterior del jardín se percibe una red cuadrangular transparente cubriendo el cielo que haría de cúpula protectora a modo de invernáculo. Supuestamente esta especie de burbuja es creada por el satélite que se encarga del acondicionamiento atmosférico. Lo cual también nos recuerda a la moderna Everytown

subterránea de “La Vida Futura”. Pero existe aún otra interpretación simbólica y paralela en esta red reticular que lo cubre todo, y que vemos relacionada con uno de los elementos germinales del cine clásico, y ese elemento es la jaula. La jaula ha sido representada desde varios puntos de vista en los diferentes referentes fílmicos estudiados. En “Aelita” la jaula con ratón fue tomada entre las manos por el ingeniero Loss en su viaje a Marte. Más tarde en “Una mujer en la Luna”, el anciano científico haría lo mismo.



En Aelita, la jaula también es usada en la Tierra, aunque no se ha mostrado, como caja fuerte para guardar bajo llave algunas pertenencias. Charles Bowers recurría a una jaula en muchas de sus películas: a la hora de solicitar matrimonio a su amada, por ejemplo, le entrega una gallina en una jaula; o como broma graciosa, remata una explosión encerrando la cabeza de un personaje en una jaula que acaba de saltar por los aires. Se transportó a la casa moderna de “El Guateque” para acoger a un exótico loro tropical. Pero por lo general, la jaula ha sido usada como “salvoconducto”. Es como un pasaporte que da seguridad. Instintivamente necesario, por lo que en ella puede guardarse o llevarse consigo, como para trasladarlo a otro planeta, al futuro...; o simplemente porque nos permite encerrar a individuos (es el caso por ejemplo de “Aelita” o “Metrópolis”, donde vimos las rejas en las puertas de los subterráneos cerrando el paso a las masas), o bien mantenernos protegidos (como en “Peraustrinia 2004” dándose a una doble lectura, por supuesto: ciudadanos enjaulados, encarcelados).

*La jaula consigue prevalecer en el imaginario futurista, al darse una doble interpretación:

-Protegiendo y asegurando el bienestar de la civilización, recogiendo en su interior en lugar de a un animal, sea ratón, pájaro o gallina como era habitual, a un gran colectivo de individuos y seres vivos que viven en su interior, en un espacio adaptado como hábitat con condiciones climáticas ideales.

-Al ilustrarse dicha burbuja controlada atmosféricamente mediante una retícula, inmediatamente lo asociamos a rejas, a cárcel, o a una jaula.

Priscila, en un gesto de disculparse ante el embajador, le invita al Palacio para mostrárselo ella misma y quedan para el día siguiente.



Mientras tanto, el perrito de la princesa se orina sobre los zapatos de Tristán.



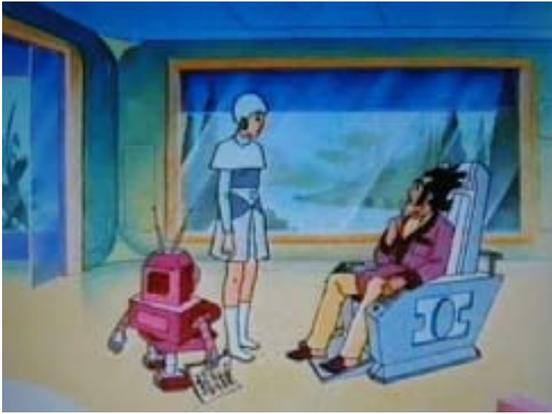
Esta escena nos ha recordado a esta otra de “El Guateque”, donde una perrita de similar semblante husmeaba sobre los pies del protagonista.



Priscila marcha airada dejando a los dos algo descolocados. Tristán acude al Hospital a visitar al Ministro de Cultura, donde se recupera de su infarto.



Una enfermera le informa de que Tristán quiere verle. Lumumba, antes de salir a su encuentro solicita a su robot Macián que le peine (*aparece Macián con el peine en las antenas. Su dedo como un rulo eléctrico, se dirige a los cabellos de su amo...rizando los cabellos*). El ministro enseñará a Macián sus progresos en el dominio del yo-yo.



En esta acción del peinado, rizando los cabellos con un rulo eléctrico que sale del robot, nos encontramos con la figura del “peluquero eléctrico”, conectándonos nuevamente con “El Hotel Eléctrico” representado en los cepillos eléctricos que se mueven solos, la trenza que se hace sola, o bien con ese “peluquero invisible” por no existir mano alguna que intervenga en dichas acciones. Y también se establece cierto paralelismo con el peluquero “amanerado” de “El Guateque”, quien pasaba desapercibido en un principio hasta la escena en la que rehace el peinado a la señora de la casa tras su caída a la piscina. Macián también es amanerado igual que su amo, quien es extremadamente presumido. Podríamos valorar dos cuestiones:

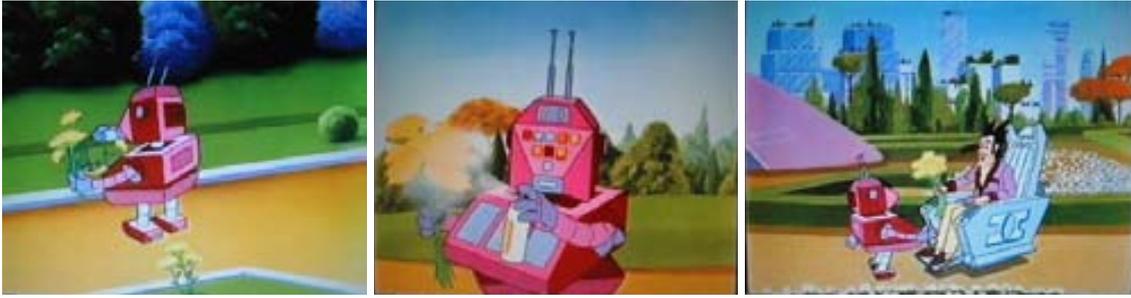
*Una de las funciones de un robot personal, que parece ser imprescindible, sería la atención a los servicios de aseos y maqueados personales. Los servicios domésticos serían realizados por este mismo robot, o bien por otro especializado, que sería únicamente un “robot mayordomo”.

*Por tanto, un robot personal debe estar programado “a medida” siguiendo un patrón adaptado a la personalidad de su amo.

Tristán le solicita que consiga que todos los historiadores del país se pongan a trabajar para él durante 24 horas. Desea averiguar las posibilidades de guerra mundial en los próximos años.



Entretanto Macián le prepara un ramo de flores que luego espolvorea con un spray aromático.



La vegetación en Peraustrinia, imaginamos que igual que con la agricultura, Tristán también la ha debido de regular y generar de forma artificial y totalmente controlada (dadas sus formas extrañas y por el hecho de que Macián haya recurrido a un spray para proporcionar olor a unas flores), del mismo modo que sucedía en Everytown. En el jardín de “Metrópolis”, se había recreado una vegetación también exuberante y artificiosa, con fuentes y una especie de columnas grutescas, similar a la caracterización del subsuelo lunar de Méliès.



*Existiría una tendencia a trasladar al futuro los “jardines del Edén” como paraíso idóneo, por lo que se recurre a la artificiosidad de la naturaleza, lo vemos claramente en la vegetación y muy tímidamente en la fauna, suponemos que ello es debido a que relacionemos más fácilmente la idea de jardín protegido con la de “invernadero”, y al reino animal con el mundo salvaje donde quedaríamos desprotegidos.

En relación a esto último Onofre Parés ha puesto solución, por los bosques idealistas se puede pasear y ser amigo de cualquier fiera animal, ya que a estas también se les pasa por el “bany eugènic” y quedan mansas e inofensivas.

*Esta misma tendencia de trasladar al futuro el paraíso ideal, parece ser la responsable de que se trasladen también receptáculos de aguas, fuentes, canales, piscinas, oasis....

Tristán se pone a trabajar sobre las posibilidades de guerra mundial, a partir de los datos recibidos por los historiadores. Aparecen en su pantalla el fuego y la destrucción, la guerra parece inminente. La ciudad del gran ventanal parece transformarse, podría llegar el fin para los humanos en la Tierra. Tristán se asusta y llama al rey Ton, siendo llevado al reino del Azar para negociar.



(¡La Tercera Guerra Mundial!...En sus gafas se refleja la secuencia de la descomposición del globo...Dentro de tres años...)



Oliveiro muy afectado cae al suelo sosteniendo el zumo de naranja que le había traído a Tristán. El rey Ton le toma en sus brazos y lo traslada al Castillo.



Los cambios de luz a través del gran ventanal que tienen lugar en la ciudad de “Metrópolis”, vistos desde el despacho del jefe una vez se instaura el caos tras la destrucción de las máquinas, también se dan desde la sala de trabajo de la casa de Tristán a nivel simbólico, ya que el caos aquí, se está visualizando en su imaginación.



Tras el acuerdo alcanzado en breve tiempo con el rey Ton, Tristán regresa a Peraustrinia y se dirige con su “volamoto” a la sala de máquinas situada en Palacio.



Solicita el arma láser del guardián y con lágrimas en los ojos, atraviesa las puertas automáticas y se dispone a destruir las máquinas.

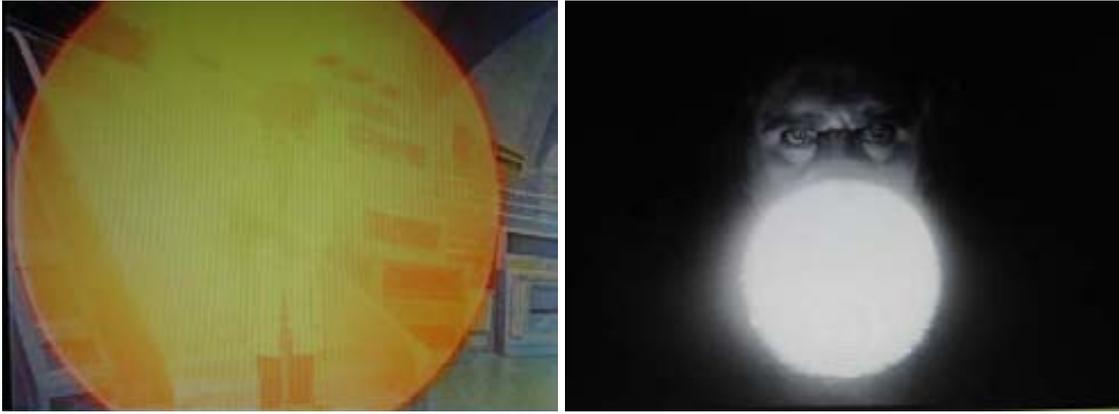


Acciona el mando del arma y mira al retrato de su amada formado por el conjunto de ordenadores y máquinas. Los rayos incidirán prendiendo fuego sobre los aparatos.



Nos encontramos aquí nuevamente con la quema de la tecnología. La luz de Fritz Lang que anuncia el peligro, reflejada en un círculo, se ha transformado en fuego. Y la destrucción de la tecnología se lleva a cabo por el científico, en este caso por prevención ante un futuro devastador para la civilización. Pero ni tan siquiera en este caso, esta acción supone una renuncia absoluta al individualismo, puesto que Tristán ama a una mujer. Aunque como científico, no cedió al chantaje en un primer momento hasta verificar que el progreso, “su progreso”, que tiende a controlarlo todo conduce a la aniquilación del ser humano.

Si nos fijamos en las siguientes imágenes, pertenecientes a Peraustrinia y a la derecha a la linterna del científico de Metrópolis cuando amenazaba a María, hay bastantes coincidencias: ambas luces son proyectadas por el científico, ambos aman a una mujer, y ambas figuras del atacante, en cuerpo u rostro, quedan tras la luz. La gran diferencia es que Tristán no es representado en el film como un personaje villano.



La luz roja y amarilla, que vemos en la imagen siguiente de la izquierda, perteneciente al ordenador asesino Hall 9000 de Kubrick en “2001...”, también resultaba amenazante, ocupando todo el campo de la pantalla, acentuado por la sensación que tenemos de estar de frente al “ojo-máquina” que nos observa. Fritz Lang, ya nos mostraba los ojos del científico observándonos frontalmente. Lang llega incluso a alertar del peligro con una forma circular, portadora de un sonido, que ocupa toda la pantalla, si recordamos, en la imagen derecha, cuando María llama desde el centro de la plaza a los niños para rescatarlos de la inundación.



*Asociación de un gran círculo iluminado con efecto amenazante, de alerta, portador del peligro o de la destrucción.

El rostro de Priscila, compuesto por los ordenadores será finalmente destruido. Este “retrato-robot” de Priscila, al estar compuesto por ordenadores, queda tecnificado, por lo que es comparable al “ser-máquina” creado por el científico de “Metrópolis”, con el cual pretendía recuperar a su amada, acoplándole el rostro a partir de un busto. Y la quema de este rostro es también por tanto equiparable a la quema de la falsa María, ya que con ella moría la posibilidad de reconvertir a su “ser-máquina” en su amada, primera intención frustrada por la que fue creada.

Tristán lanza los rayos láser contra la sala de máquinas, prendiéndole fuego también a su obra de arte tecnológica, el retrato de Priscila compuesto por las terminales de los ordenadores.



*El elemento preferido para representar la destrucción de la tecnología continúa siendo el fuego.

*El “rostro tecnológico de la mujer” vuelve a ser quemado. Lo que primero se crea y luego se acaba destruyendo en la quema continua siendo “la obra de arte tecnológica” que representa a una mujer, a un ser humano.

Y por otro lado recordemos, a la gran obra escultórica del artista en “La Vida Futura” comparada entonces a la gran obra tecnológica del ingeniero, el gran cañón nave espacial, o a Friede, nombre de la nave y de la mujer que viaja al espacio:

*La escultura del artista de la mujer amada, y la obra tecnológica del ingeniero, se ven ambos conceptos recogidos en el “retrato-robot” de la princesa. Arte y técnica juntos, nuevamente se ven relacionados.

*Por ente, podríamos decir que, adelantándonos, vemos en este retrato, indirectamente representada también a la mujer que viaja a la Luna (o al menos al espacio).

Mientras tanto en el Reino del Azar, los azarosos dan volteretas, ríen y se divierten al contemplar las imágenes de la destrucción de las máquinas.



En la siguiente imagen podemos ver cómo los ciudadanos de “Metrópolis” de la superficie, llevados por la falsa María se divierten “azarosos” cuando esta logra el cometido de que los obreros acaben con las máquinas, y con estas, con toda la ciudad subterránea.



El arma de Tristán, por su forma, muy alejada de las usuales pistolas o metralletas, nos recuerda a los arcaicos mazos que llevaban los esclavos de “Aelita” en su sublevación, o los ciudadanos de Everytown cuando se disponen a destruir la nave espacial. Aunque este haya evolucionado hacia un arma láser, se mantiene la misma idea de llevar un palo o mazo en la mano con el cual atacar. El paraguas cerrado de Méliès operaba, en este sentido, de modo parecido.

*El mazo en mano es, como forma, el arma de primer recurso con el cual atacar.

Tristán devuelve el arma láser al guardián y antes de marcharse le pide que no deje pasar a nadie.



Se ha destruido por completo el cilindro holográfico audiovisual y con este el “retrato-robot” de la princesa. Parece una chimenea circular en llamas. Curiosamente, esta destrucción dará paso a la continuidad de las otras proyecciones audiovisuales ofrecidas en el mundo del azar que posibilitará a los azarosos que puedan alimentarse.

Macián y Lumumba toman el sol. El robot se hidrata de una aceitera. Según las predicciones llega una tormenta electrónica. Macián recoge la toalla y abre a la hora convenida el haloparaguas, pero esta vez las predicciones no se han cumplido.



Una nota absurda en clave cómica, como en muchos de los films comentados de las primeras décadas, aparece aquí en el hecho de ver a un robot tumbado en su toalla-hamaca tomando el sol con las gafas puestas. En la imagen siguiente lo vemos en el guión gráfico con un parasol, igualmente incoherente o surrealista.



Algo empieza a ir mal. Lumumba y su robot Macián toman el sol en el jardín del Hospital. Según las noticias debe llover a esa hora y sin embargo sigue resplandeciendo el sol. Lumumba empieza a desconfiar del futuro.

Se extrañan que no llueva.



La silla del ministro, que representa a una silla de ruedas, ya que continúa convaleciente de su infarto, no tiene ruedas, se desliza flotando por la superficie, según el guión. Nuevamente comprobamos como a pesar de que las ruedas han sido uno de los elementos que parecían imponerse como recurrentes en el imaginario futurista, sin embargo con el tiempo estas han tendido a desaparecer, pues no se encuentran en los vehículos de transportes, ni en esta silla, ni tampoco la hemos visto integrada en ninguna maquinaria.

El embajador acude a la cita con la princesa en Palacio. Desde que tuvo el atropello lleva una pierna escayolada y en lugar del paraguas un bastón. El personal del servicio le dirige a la sala de espera. (*La Princesa Priscila le atenderá dentro de un momento*). Se maquea frente a un espejo.



Como ya se habrá podido observar, se sigue manteniendo la plasmación del personal de servicio, como en “La Casa Eléctrica” vimos a la cocinera, en “Metrópolis” a los secretarios del jefe, o a los guardianes y camarera de la reina en “Aelita”. Y en “Peraustrinia 2004” a pesar de la gran presencia de robots (algo lógico, debido a la época en la que se ha realizado), el personal destinado al servicio es considerable, entre guardianes, camareros, mayordomos... Hemos de decir que en la trayectoria utópica, incluso en las más optimistas respecto a la ciencia vista como redentora, la figura del trabajador que atiende al servicio del ciudadano o al servicio personal no se llega nunca a disolver. En la utopía de Onofre Parés, coincidiendo en este aspecto con la utopía de Bellamy, se ha dispuesto de un “servicio industrial” que opera a imagen y semejanza del “servicio militar”, el cual ha sido abolido, puesto que ya no hay guerras. Por este “servicio industrial” obligatorio han de pasar todos los ciudadanos durante unos 5 años, tras acabar sus estudios durante el período de su juventud, antes de especializarse en la profesión elegida para la cual cada uno es apto. El “servicio industrial” deberá proveer todo el personal destinado al servicio de la ciudadanía, incluyendo a los camareros o mayordomos de los comedores públicos, niñeras, guardianes, etc. De este

modo se ha eludido en buena parte la clasificación de “rangos sociales” que pudieran venir dados por factores hereditarios, por ejemplo; así como combatido al grupo de los “ociosos” que en otro tipo de sociedad si disponían de dinero no tenían necesidad de trabajar.

*La figura del hombre destinada a trabajos de atención al servicio, tanto personal y sobre todo al servicio público, continúa prevaleciendo.

Se inicia el caos en la ciudad, no funcionan los radares de seguridad tampoco para la circulación de vehículos. Tristán y Oliveiro se dirigen nuevamente a Palacio para reunirse con el rey Atanasio.



*Sigue siendo el ser humano el único responsable de que falle la técnica y del caos.

En “L’Illa del Gran Experiment” hemos de decir que Onofre insiste en que la tecnología nunca falla, cuando se refiere a los “blocs” de seguridad para prevenir accidentes. Es decir que del mismo modo, tampoco se contempla el “fallo técnico”.

El Palacio empieza a inundarse desde dentro, se filtra el agua por todas partes y sale hacia afuera. Flippity se asusta pensando que se trata de una nueva jugada de la princesa.

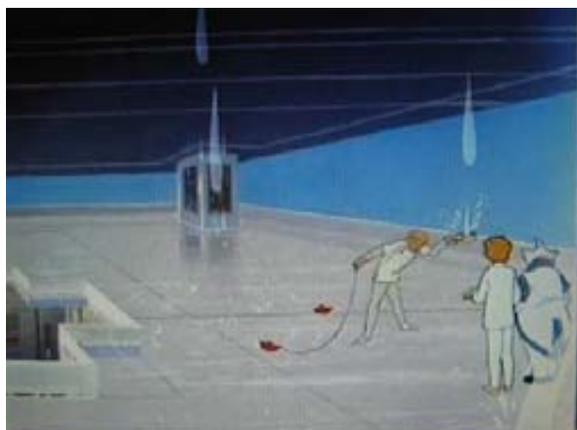


El chico del servicio proporciona a Flippity un salvavidas. Y el rey le comenta a Tristán que ni los especialistas saben qué puede estar pasando. (*El Palacio se está convirtiendo en una gran bañera*).



Tristán y el rey han llegado a la terraza desde donde el joven genio intentará resolver el problema bajando por el orificio donde se encuentran los bajantes de las cañerías, aunque antes se encuentran a un operario jugando a los barquitos como si se hubiese vuelto loco.

*Se continúan dando notas absurdas de incoherencia en clave cómica.



El ascensor montacargas, recordemos que salía en “El Hotel Eléctrico”. Y en realidad, el Palacio, da la sensación de ser muy similar a un gran hotel de lujo. En el bando opuesto, tendríamos los ascensores montacargas de los humildes obreros de la Metrópolis subterránea, que les conducían desde la planta donde habitaban hasta la planta donde estaba la fábrica. En cierto modo, también se conectaba con un lugar del hábitat. En Palacio, se encuentra también la central de la sala de máquinas, desde donde se coordina toda la ciudad junto al satélite. Y en “El Hotel Eléctrico” también vimos la sala de máquinas.



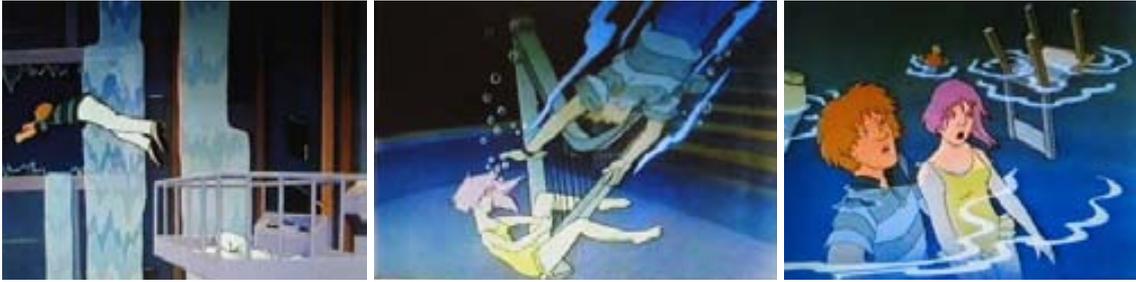
*Se mantiene el ascensor montacargas: Este se asocia a la idea de sala de máquinas, conectada al lugar de residencia en un mismo hábitat. Se mantiene la idea, aunque indirectamente o subliminalmente, del gran edificio-hotel sostenible (puesto que se entiende que en el Palacio trabaja mucha gente y algunos viven allí).

Y por otro lado:

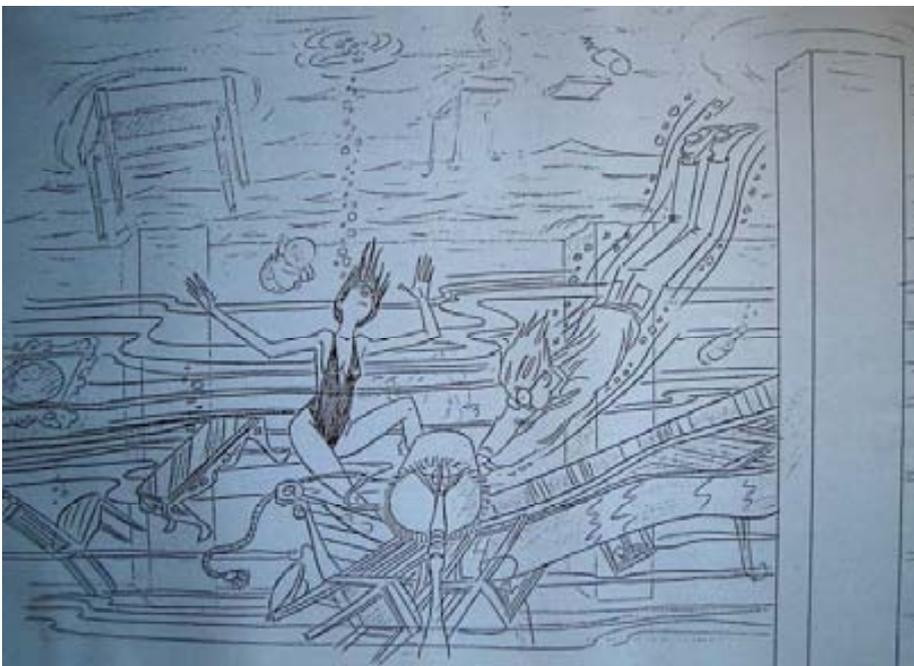
*Se ha transferido el concepto estético y funcional del montacargas, que se mueve por las fachadas y libre de paredes, al ascensor exterior transparente de los edificios modernos.

Mientras Tristán realiza sus comprobaciones bajando por el montacargas, observa que la princesa se ha tirado de cabeza a la piscina que se ha creado en la planta baja. Este, al ver que algo suceda ya que ella no acaba de salir a la superficie, se lanza a su rescate. La princesa se había enganchado un pie entre las cuerdas del arpón.





El fondo submarino de la piscina creada en el recinto del Palacio está lleno de sillas y muebles entregirados, incluido el piano, el arpa, el espejo, lámpara..., donde la princesa se ha visto enredada. Como vemos en la imagen del guión gráfico, el estilo clásico de estos muebles, en un principio parecían ya evocar al caos ocasionado en “El Hotel Eléctrico”, donde la pareja protagonista también quedaba embrollada en el mobiliario, arrastrada desde “arriba” hasta “abajo” en el vestíbulo junto a este, con la gran diferencia, entre otras, que en el hotel de Chomón no había agua.



Al comprobar que la princesa no vuelve a la superficie, Tristán, alamado, se lanza al rescate. Priscila se había enredado los pies con las cuerdas de un arpa. La salva. La princesa, algo avergonzada, se lo agradece.

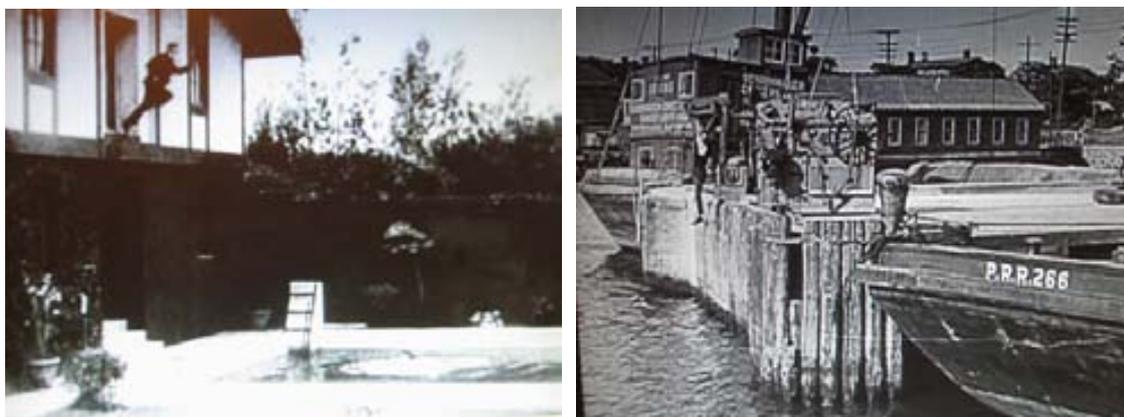


*Se ha mantenido el caos visualizado a través de los personajes protagonistas enredados entre el mobiliario de interior, arrastrados en descenso desde arriba hacia abajo.

Priscila es felizmente puesta a salvo por Tristán.



Como puede comprobarse se vuelven a dar las caídas a la piscina, como ya sucedía en “La Casa Eléctrica”, continuados también en “El Guateque”, sin mencionar a todos aquellos films, desde “El Viaje a la Luna”, hasta Metrópolis, “Una invención mecánica”..., donde el agua forma parte del desenlace final, como ya hemos ido viendo en nuestra investigación.



En “El Guateque”, la señora de la casa cuando caía a la piscina la rescataban sacándola también a pie de escaleras. Y cuando Sellers caía a la piscina, como no sabía nadar, lo rescataba la chica de quien acaba enamorándose.



*La piscina se sigue trasladando al futuro, estaría relacionada con el lugar del hábitat, además de con los “jardines del Edén”.

*El agua forma parte del desenlace final, normalmente como previo, a veces caótico o cómico, de un final feliz.

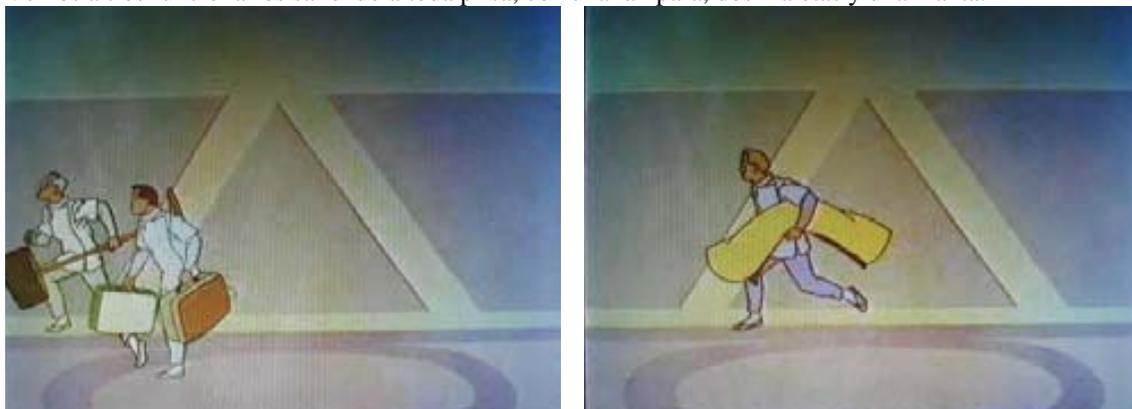
Una lluvia sorpresa coge desprevenidos al ministro y a su robot.



Tristán y el rey navegan en un armario remando con una escoba, por el interior de palacio. Un funcionario corre a salvarse hasta ellos. Tristán ordena que se abran todas las compuertas. Los funcionarios huyen al exterior portando algunas pertenencias, libros, carpetas...



Vemos a tres funcionarios saliendo a toda prisa, con una lámpara, dos maletas y una manta.



Que los funcionarios intenten salvar documentos no nos resulta extraño, pero que pretenden escaparse de la inundación corriendo con objetos tan aparatosos como son estos tres últimos, es casi inaudito. Si analizamos de entre tantos objetos que podrían estar en un momento de prisas al alcance como para llevárselos, que estos sean una lámpara, dos maletas y una manta, nos lleva a relacionarlos sobre todo con “El Hotel Eléctrico”. La lámpara simbolizaría la electricidad, una maleta y una manta, lo llevaban como equipaje la pareja que acude al hotel. Una maleta servía de escondite a la cocinera de “La Casa Eléctrica” que aparatosamente caía a la piscina con ella dentro. La manta aparecía en “El cortejo de la Luna y el Sol” (El eclipse de Méliès), servía para secar al profesor astrónomo de un chapuzón. Y en todo caso también, la manta la relacionaríamos con “El Viaje a la Luna” y “Aelita”, por ser esta, como vimos, una de las pertenencias escogidas para viajar al espacio. En “Peraustrinia 2004”, dado el cambio climático que se les avecina, al paralizarse el dispositivo de control atmosférico, la manta es obvio que les puede ser útil (al igual que si cambian de clima por un viaje) o bien

para secarse en caso de que se mojen; mientras que la lámpara (si no funciona la electricidad) y las dos maletas (si no tienen nada que guardar) dan ese punto de incoherencia donde el absurdo aflora en clave de guiño cómico, pero que no deja de parecernos un homenaje al menos a “El Hotel Eléctrico”, y puede que también a “El Viaje a la Luna”.



*La manta sigue siendo uno de los elementos indispensables para el viaje o en caso de alteración de las temperaturas.

*La maleta sigue presente en sociedades de avanzada tecnología.

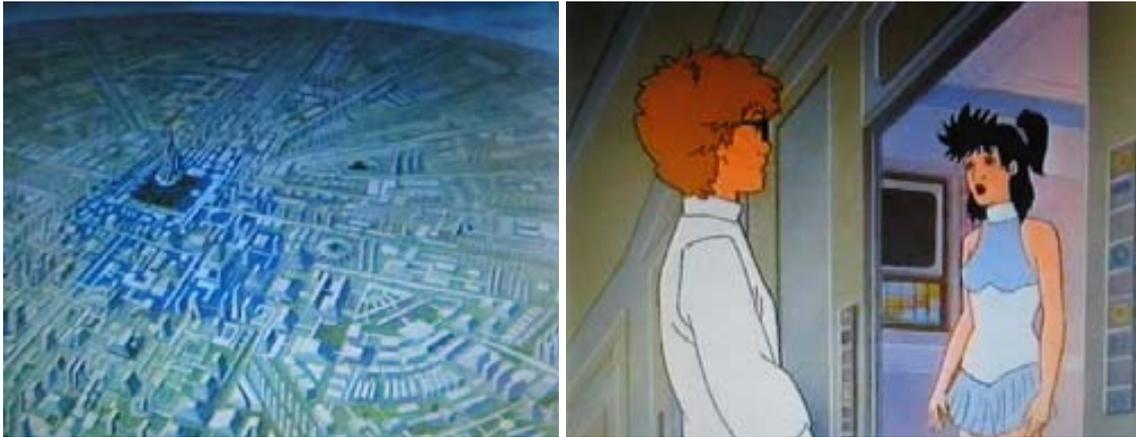
El agua corre a toda presión por los pasillos de Palacio hacia las puertas de salida, arrastrando a los funcionarios y guardianes.



Esta inundación que se extiende desde el Palacio hacia el exterior, nos recordará a la inundación en “Metrópolis”, abajo vemos el pasillo del túnel cuando empieza el agua a desbordarse y sale a presión alcanzando la zona residencial de la ciudad subterránea.



El Palacio se ha transformado en un manantial convirtiendo a Peraustrinia en una Venecia. Tristán se encuentra con Priscila en el ascensor y una vez dentro, tras reincorporarse de su caída, los azarosos interferirán.



El ascensor comienza a ascender hasta salir del edificio por arriba. Se inicia un tema musical romántico.





El ascensor sale del edificio atravesando la pared, como en “Una invención moderna” de Bowers, donde la habitación-máquina inventada por Bricolo atraviesa paredes o cumple la función de “ascender”, la misma que la de un ascensor, aunque lo hace por una escalera.



El tema musical continúa, el “ascensor-nave” vuela hacia el Cosmos, produciéndose el encuentro eclíptico entre los jóvenes.



Flotan en el interior del ascensor, este reduce velocidad para volver a descender vertiginosamente.



De hecho, en el interior del ascensor se ha simulado el “estado de ingravidez”, produciéndose pues una asociación con el viaje espacial, con la nave espacial y en este caso se vive alegóricamente un romántico acercamiento cósmico (encuentro “eclíptico”) entre la pareja.



Podemos decir que se ha producido en este ascensor un viaje al espacio, donde los ocupantes de la nave son una pareja de enamorados. Podría tratarse también de “El Hotel Eléctrico”, entendido como habitación-nave, ya que no se necesita tripulantes, se dirige sola. Esta tendencia a evocar el viaje al espacio como una Luna de Miel para enamorados, la vimos en “Una mujer en la Luna”, en “Aelita”, aunque de modo muy distinto, y ya comentamos que “El Viaje a la Luna” de Méliès, podría haber tenido una primera parte no adjunta, relacionada con la esperanza en los tripulantes de encontrar a bellas selenitas en la Luna. Si de todo ello podemos obtener alguna conclusión, asociando “ascensión”-“ingravidez”-“cosmos”-“amor”-“caja-habitación-máquina”, el resultado, que sería el siguiente, podría formar parte de un anuncio publicitario para una atracción de feria:

*El viaje cósmico como experimentación de una nueva vivencia, ideal en un estado de ingravidez, para una relación amorosa entre parejas. Se mantiene el viaje espacial, al menos simulado.

*Y se evoca indirectamente a la nave espacial asociada a la idea de “ascender” representada a través de un ascensor: una nave espacial-ascensor.

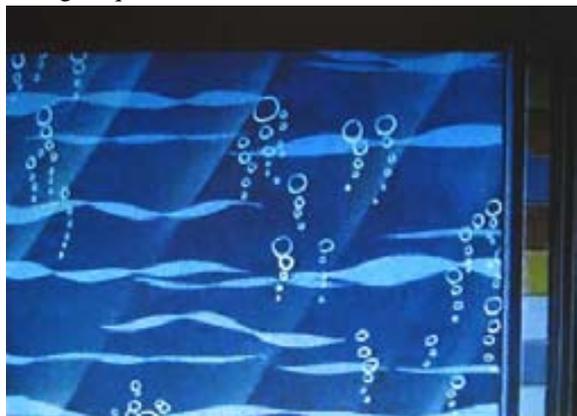
El ascensor desciende en caída libre al agua.



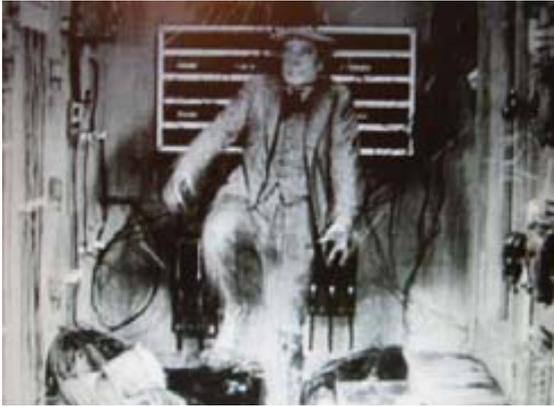
Al igual que la nave-bala de Méliès, a su regreso del viaje a la Luna cae sumergiéndose en el mar del mismo modo.



Se produce, en contacto con el agua, el cortocircuito de rigor, quedándose a oscuras.



Los cortocircuitos son anecdóticamente bastante recurrentes, como por ejemplo en “El Hotel Eléctrico”, donde vimos los chispazos producidos por una turbina acelerada (aunque aquí no fuese motivado por el agua), o en “La Casa Eléctrica” (continuado en “El Guateque”), y de manera no tan anecdótica, sino a gran escala, se producían también en “Metrópolis”. El cortocircuito opera dentro del discurso visual al que no le hace falta sonido para ser comprendido, es el resultado lógico dentro del desenlace de todo film que lleve consigo al ingrediente agua junto con electricidad.



*EL cortocircuito se mantiene como recurso anecdótico, siempre justificado en los inicios de los desenlaces al conjugarse el ingrediente agua con la tecnología.



Una vez en tierra, sobre la isla paradisíaca, la pareja es interceptada por un avión ambulancia. Antes, a Tristán le ha dado tiempo de invitar a la princesa al restaurante.





Curiosamente la ambulancia es el único vehículo aéreo en forma de avión que sale en la película, aunque sus alas son redondas y en el guión apareciera como un helicóptero. Algo que puede sorprender si se tiene en cuenta que los creadores viven junto a un gran aeropuerto y entre aviones. Hasta hace pocos años pasaban cada cinco minutos sobre los edificios de la localidad de El Prat, haciendo vibrar los cristales y deteniéndose las conversaciones, las clases de los profesores o dejando de escuchar la televisión durante unos segundos por cada intervalo. Es lógico que se haya renunciado a la representación de los aviones en un mundo futuro. De hecho hemos de decir que, exceptuando el film de “La Vida Futura”, el avión no es un elemento que se haya tenido en cuenta dentro del imaginario futurista iniciático, y sí en cambio lo son las naves espaciales. En todo caso serán los vehículos voladores individuales, capaces de ir por tierra y por aire, los que han acabado sustituyendo a los grandes aviones comerciales en las pantallas. Sin embargo en la utopía de Onofre Parés, los vehículos individuales son únicamente destinados al deporte, son una especie de “sillas voladoras” provistas de “blocs” y no se utilizan para el transporte; pues para ello tienen grandes naves adaptadas para grupos de pasajeros, tanto espaciales, como submarinas como terrestres (sin ruedas). Algunos de estos medios de transportes están cerrados totalmente en cuyo interior se crea las condiciones ambientales y atmosféricas idóneas.

En la siguiente imagen vemos como Peraustrinia se ha convertido en una ciudad con canales de agua, evocando por un lado a la perdida Atlántica, y por el otro a la idílica Venecia, la ciudad de los enamorados. Acaba el tema musical, el cual se ha desarrollado en imágenes, a modo de vídeo clip.



Empiezan a crecer setas por toda la ciudad de muchos tipos y colores, como si el mundo del Reino del Azar, se estuviese traspasando a Peraustrinia. Curiosamente, uno de los pequeños azarosos rocía la semilla de una alcachofa en medio de la calle, creciendo esta a gran tamaño en un menos de un segundo.



Sabiendo que la “alcachofa Prat” es un producto agrícola de denominación de origen¹², era evidente que, tal y como me acabó de confirmar Joan Marimón, su inclusión en la película

¹² Según un artículo reciente titulado “*Què cal saber de l’escarxofa del Prat*”, aparecido en la revista “*El Prat*”, nº 113, Abril 2007, “*La alcachofa (nombre que proviene del árabe al-kharshûf) no es un fruto, si no una flor. Procede de Egipto, y los griegos y romanos le atribuían poderes afrodisíacos (...)* En el delta del Llobregat se comenzó a cultivar a principios del siglo XX, con la llegada del regadío. En el año 1936 salían del Prat 40 vagones de tren diarios llenos de alcachofas y lechugas hacia Francia, Inglaterra, Alemania y Suiza. No hace falta decir que toda Barcelona y el área metropolitana comía alcachofa del Prat. Ahora, sin embargo, la superficie dedicada al cultivo de la alcachofa en el Bajo Llobregat a penas supera los 565 hectáreas, aunque es el cultivo que ocupa más territorio, seguido de la lechuga (276 hectáreas) y de los tomates (221). El principal productor es Sant Boi, seguido de El Prat” (fragmento traducido del catalán, pág. 15).

hacía mención a un homenaje a El Prat. La popularidad de la alcachofa en esta localidad, además, ha dado pie a diversas actuaciones festivas anuales, e incluso ha sido utilizada como motivo de algunas obras de arte entre los artistas pratenses. Casualidad o no, debemos añadir que:

*La alcachofa, símbolo de las “Arts & Crafts” también (aunque por otro motivo) se ha trasladado a este film futurista.



Vemos al robot Macián muy entretenido cogiendo setas en lugar de sus habituales flores.



Entra muy entusiasmado a llevárselas a su amo, el señor Ministro de Cultura que se encuentra mirando el televisor tridimensional ya en predisposición de ver el mundo al revés.



Escuchan por el monitor televisivo al embajador inglés, al cual Lumumba dice que le parece haberle visto anteriormente, e ignora la seta ofrecida por su robot (*Peraustrinia se ha convertido en un muestrario de setas de todo tipo*).



Esta imagen invertida, sin necesidad de estar justificada, era algo muy usual en el mundo en el que vivía la familia de los Jetsons, donde parece como si hubiese gravedad en paredes y techo, además de en la horizontalidad del suelo.



Finalmente, sin que acabe de explicarse el embajador inglés, el televisor se estropea. Un grupo de peraustriníacos parecen haberse vuelto locos y empiezan a tirarse por la ventana con sus haloparaguas e incluso algunos lo harán al vacío. Los pequeños azarosos se ocuparán de poner la magia necesaria para que no se hagan daño, al tiempo que ríen al verles caer y sus diamantes, que todos llevan suspendido sobre su cabeza, graban las imágenes para que en su planeta otros puedan reír también.



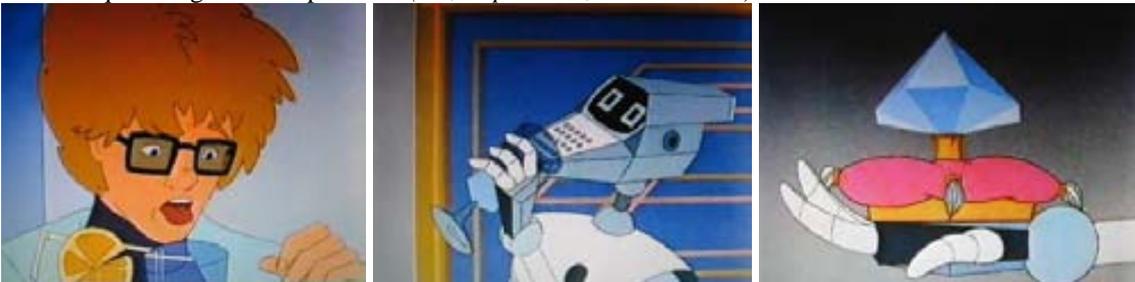
Alguno de los azarosos “tanto se ríe al ver a los peraustriníacos que llega al éxtasis y se transforma” como por metamorfosis en otro ser.



En casa de Tristán este está preocupado y pide a Oliveiro que le prepare un combinado fuerte. Uno de los azarosos rellena de aceite el combinado sin que se den cuenta.



Al final, ante el mal sabor, se lo acaba bebiendo Oliveiro. Tristán ha mostrado y entregado el diamante a Oliveiro que le regalará a la princesa. (*Oh, es precioso, señor Tristán*).



Tristán se dirige volando en una seta con los azarosos al restaurante donde ha quedado con Priscila. Su entrada es de por sí espectacular, pues los azarosos frenan bruscamente su seta y Tristán sale disparado con el regalo en la mano por encima del comedor hasta chocar con una columna.





Vemos que a los cilindros transparentes aquí se la han dado otra función, que es la de establecer distintos reservados, que suponemos podrían proporcionar algún tipo de aislamiento sonoro a los comensales, ya que no podemos hablar de aislamiento visual. Si nos fijamos, el diseño interior, si extrajéramos los colores, nos recordaría aun más a la gran plaza central de la nueva Everytown de “La Vida Futura”. En el restaurante de Peraustrinia las escaleras quedan simuladas bajo el escenario del teatro con cortinas, en sustitución de la gran pantalla televisiva que se abre descendiendo en vertical cuando se pone en funcionamiento y se recoge o se esconde cuando deja de hacerlo. Los cilindros transparentes estarían igualmente presentes, los balcones curvilíneos que dan al gran vestíbulo, y las abundantes plantas interiores también nos lo recordarían.



Este espacio, que mantiene claras reminiscencias con la ciudad de “La Vida Futura”, en Peraustrinia es una especie de comedor común, al cual podemos deducir que podrían acudir los ciudadanos, en lugar de comer en sus propias casas.

El camarero se le acerca y le informa de que la princesa aun no ha llegado. Le conduce a un reservado donde está su mesa. En el momento de situar la silla para acomodar a Tristán, al camarero una fuerza extraña le obliga a retirarla y el joven genio vuelve a caer al suelo. Los azarosos están interfiriendo.

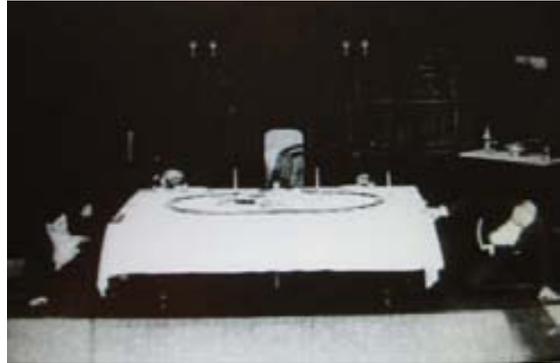


El regalo empieza a brincar en la mesa y continúa por el suelo. Cuando por fin Tristán logra alcanzarlo llega la princesa y se lo entrega. Al abrir la caja se descubren, para sorpresa de Tristán, en lugar del diamante, unas ristas de serpentinas y confetis que saltan a la cara de la princesa, quien queda muy complacida por el detalle.



Como podemos comprobar en esta escena en la que tiene lugar el encuentro de los jóvenes en el restaurante, el “banquete” se sigue manteniendo como recreación predilecta a la hora de generar el gag cómico. Al estilo de las “diabluras” que el Sr. Hammer en sus “cenas eléctricas” brindaba a sus invitados, y como posteriormente se fueron sucediendo en otros films, como en “La Casa Eléctrica” o “El Guateque”, los azarosos operarán con la misma travesura “eléctrica” sobre Tristán. Así lo muestra la caída de este de la silla, o el paquetito regalo que salta y se mueve sólo; y más aún, de haberse realizado la secuencia completa

según lo que hemos encontramos indicado en un primer guión gráfico, pues se ha suprimido una escena en la que los azarosos arremeten contra los camareros cayéndole a uno de ellos encima una de las lámparas del restaurante. Precisamente esta fue, otra de las acciones con las que el Sr. Hammer se ensañó con uno de sus invitados. Además también estaba previsto que este encuentro, que se ha reducido a un brindis, hubiese culminado en una comida. Lástima que para dicho “banquete”, de haberse llevado a cabo, como podemos ver a continuación, unos “fideos” (u “espaguetis”) habrían desplazado al tradicional “pollo” que siempre había estado presente. Así como tampoco esta comida habría tenido lugar en una lujosa mansión, sino en una especie de comedor común.



En el restaurante, los azarosos atacan y Tristán es blanco de sus objetivos. Tras algunos incidentes de diversa importancia, el camarero llena de fideos la cabeza del joven. La princesa parece divertirse mucho.



Los camareros no son menos desafortunados que Tristán. Los traviesos azarosos se van cebando también de ellos. Una de las lámparas aterriza encima del sés sorprendido, en pleno festival de despropósitos.

*Las “diabluras eléctricas”, de la mano de los azarosos, se siguen sucediendo en clave cómica, preferentemente en el lugar del “banquete” (aunque este no se llegue a dar, estaba previsto en un primer guión), que en este caso es semejante a un comedor común.

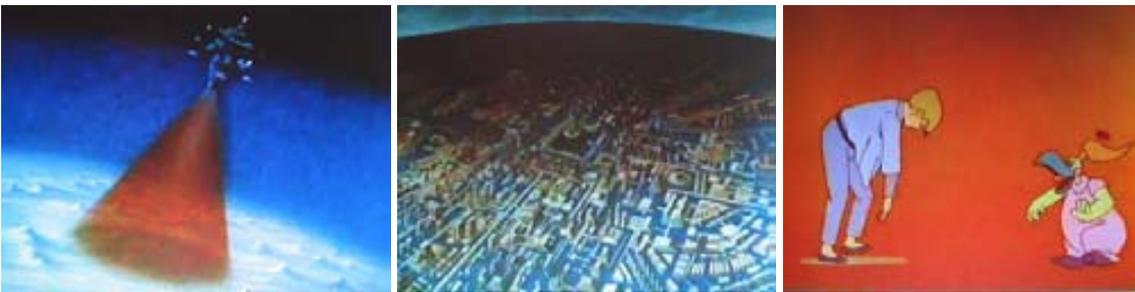
(El joven genio da la mano a la princesa. Los dos personajes ascienden en un universo de ensueño, ingrávidos).



Llegada la noche aparecen los dos en una góndola. *(El cielo estrellado y la Luna llena presiden el cielo. El Palacio-surtidor provee de agua las distintas avenidas de la ciudad).*



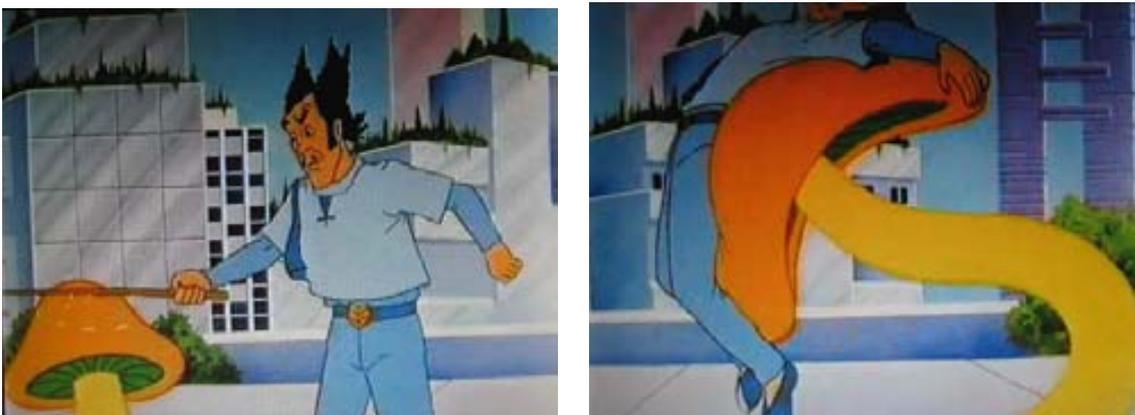
Los azarosos se lanzarán contra el “satélite térmico” para destruirlo. Nuevos cambios bruscos de temperatura, primero calor, luego frío asolarán la ciudad, recayendo sobre algunos perastrinianos.



Un perastriniano quemándose los pies, el azaroso lo celebra tocando el tambor. Mas tarde pasará por una ola de frío.

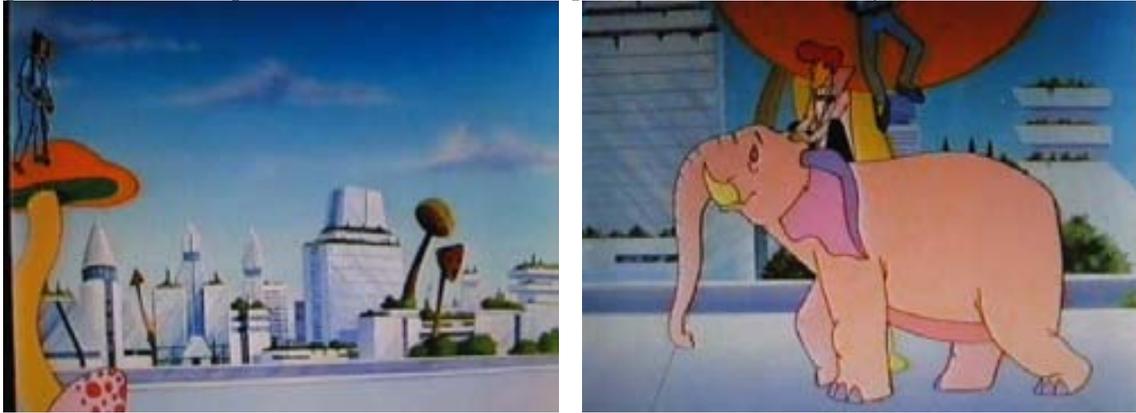


Lumumba, toca con su bastón a una seta y esta se convierte en gigante, llevándose a él encima a un tiempo que crece.





El ministro cae sobre un elefante que pasa por allí conducido por el embajador. *(No tengo ni idea de lo que estoy haciendo aquí. Yo estaba en casa, tan tranquilo comiéndome un huevo frito...)*



Los azarosos se han convertido en el mago Meliès. Ellos crean su propio espectáculo, son los productores y los directores, en el fondo se parecen a los personajes de la fiesta de “El Guateque”, la mayoría actores, directores o productores relacionados con el mundo cinematográfico. De hecho los azarosos llevan su propia cámara encima, ese diamante en el cual se graban las imágenes que viven y que luego proyectan.

Preguntamos a Joan Marimón si la escena de la seta que se convierte en gigante era en homenaje a Méliès, así como también si las setas que aparecen en un primer momento en el grutesco Reino del Azar, eran influencia de “El Viaje a la Luna”. Su respuesta fue que recordaba haber visto la película cuando era estudiante, pero que no recordaba detalles de lo que en ella pasaba, ni tan siquiera de que hubiese setas. Es decir, al menos él no fue consciente de ello, aunque reconocía haber visionado el film muchos años antes. Por otro lado, José Jorna, director de los fondos, a quien también hemos preguntado por ser el principal responsable de los fondos escenográficos del film, siguiendo las indicaciones dadas por Joan Marimón, asegura que, la única influencia consciente en relación a sus diseños es la de Gaudí para la cueva rocosa del Reino del Azar. Cuando le pregunté si había visto la

película de Méliès, respecto a la aparición de setas, me comenta que, quizás pudo haber interferido el hecho de que muchos años antes sí había visionado el film “El Viaje a la Luna”, del cual en ese momento no fue consciente ni pensó en este a la hora de concebir el decorado. Al cuestionarnos conjuntamente dicha casualidad, Jorna confiesa que ha debido de ser un reflejo instintivo de su inconsciente. En relación al resto de comparaciones que se han incluido como posibles coincidencias formales, Jorna me asegura que la única película que visionó antes, de todas las que yo le iba enunciando, y dice “*no tiene nada que ver con Peraustrinia*”, es “El Guateque”, y la vio mucho tiempo antes. Nos explica que para nada se documentó de otros films futuristas, “Metrópolis” por ejemplo la vio pocos años más tarde de haberse realizado el film de “Peraustrinia 2004”, y “El Hotel Eléctrico”, comenta que la ha visto recientemente. Él se concentraba y empezaba a realizar los bocetos, no utilizó ningún tipo de recurso o fuente con el cual apoyarse a la hora de crear¹³.

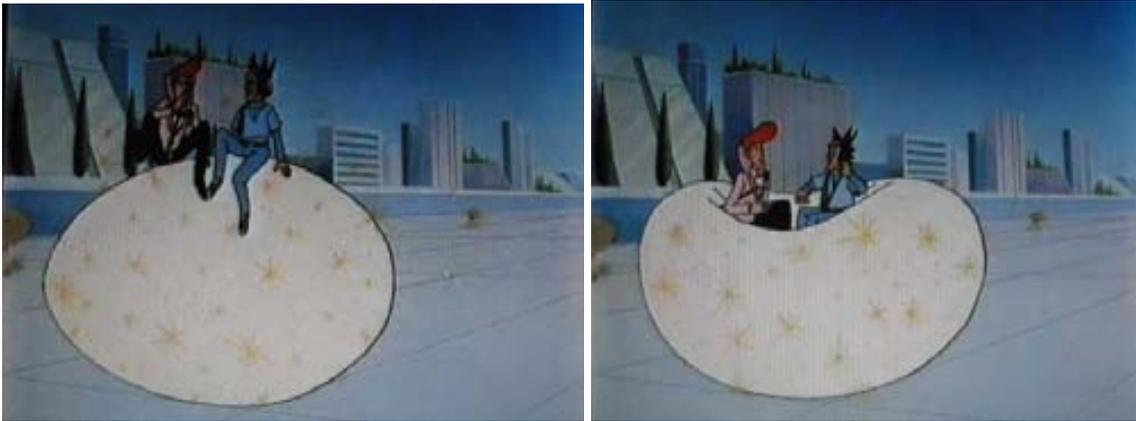
Volviendo a la escena última presentada, podemos comprobar que se han introducido nuevos elementos “happenings”. El elefante paseando por la ciudad llevando a un embajador inglés (que por otro lado es un extraño en Peraustrinia, pues aun lleva un clásico paraguas) y al ministro de cultura (infantiloide). Se trata casi de la misma escena que en “El Guateque”, donde se colaba un Elefante en una casa en mitad de la fiesta, que incluso llega a entrar en la cocina. Es sin duda una alteración del entorno cotidiano. Dicha alteración queda justificada en este momento con la entrada del Reino del Azar en la ciudad, al ser el factor sorpresa el elemento antagónico del “todo bajo control y predecible”, estado anterior al cual Tristán tenía sometida a la población y que ahora ha decidido aniquilar.



*El Happening sigue manteniéndose como recurso clave para conseguir humor en el imaginario futurista.

Al pronunciar el embajador la palabra “huevo frito”, el elefante se transformará en este. Durante la metamorfosis el elefante pasará primero por huevo flexible.

¹³ Recoger estos aspectos es de vital importancia para nuestra investigación, ya que las casualidades son varias, y el hecho de que no haya consultado fuente alguna, a excepción del Valle de la Luz para el plano general de la ciudad, resulta significativo. La Sra. Carme Padrosa, madre de Joan Marimón, me explicó que José Jorna era verdaderamente un genio, se aislaba en el patio trasero del estudio y pedía que le dejaran tranquilo un rato. Nos comenta que, tras un tiempo de meditación, aparecía en el estudio con un boceto escenográfico en sus manos diciendo entusiasmado ¡ya lo tengo! Según ella explica, ese patio, cuando algo no le convencía o no le salía, era su única fuente de inspiración y siempre volvía con una solución. No obstante, José Jorna, según una conversación telefónica mantenida (el 21 de mayo del 2007), me ha comentado que él era quien diseñaba la línea básica de estos fondos, pero otros compañeros los acababan de estilizar y colorear. Nos explica que su principal conocimiento (y de lo que se desprende que estaba más orgulloso) está en la creación de los aparatos para el rodaje, la truca y el retroscopio, los cuales fueron todos construidos por él, por lo que no hizo falta comprar ninguno de ellos. Actualmente nos comenta (algo añorado y con cierto resentimiento) que la informática y los ordenadores han acabado con su oficio.

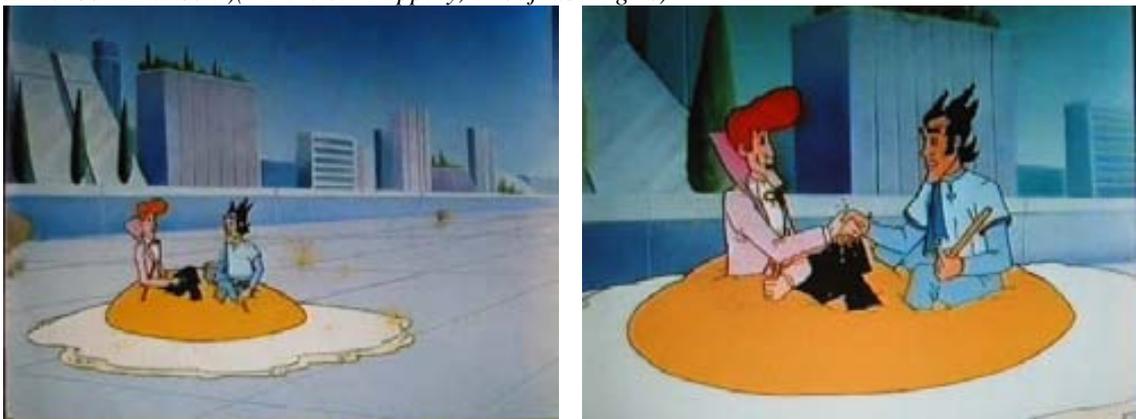


Aunque el “pollo” no haya aparecido en escena, podemos decir que el “huevo” sí lo ha hecho, y dentro de un discurso surrealista que evoluciona en los mismos parámetros mutantes que acostumbraba Bowers a desarrollar en sus películas, tal y como vimos ejemplificado por ejemplo en “Egged on”.



*Se mantiene y persiste la metamorfosis del huevo.

El embajador expone sus quejas a Lumumba y tras mancharse la mano en la yema del huevo, se presenta al ministro. (...en los últimos días se han cometido en mi persona las más terribles violaciones de los derechos humanos...)(...Percival Flippitty, embajador inglés)



A Lumumba se le ha quedado la mano chorreando de yema¹⁴, y ya puestos se disponen a comer antes de que el huevo cambie de forma.

¹⁴ El gesto de introducir la mano en la comida y luego dársela a otra persona en un acto de presentación pasándole al otro los restos de comida, también sale en “El Guateque”, aunque nosotros no seleccionamos esa escena en cuestión para mostrarla.



Llegan azarosos y un grupo de canguros con niños. Vemos pasar a un peraustriniano con una nube de lluvia encima que le persigue. Este finalmente acaba dentro de la yema del huevo.



Los azarosos crean un helado gigante para los niños que utilizarán para resbalarse. Aparece la manzana de Newton.





La reaparición de la manzana perpetua nuestra idea inicial sobre la necesidad de desafiar a la gravedad, ya que los azarosos tienen capacidad para controlarla a su antojo.

Tristán llega junto a los azarosos al armario-barca, donde continúa todavía el rey Atanasio muy asustado. Este será situado en el trono, quedando suspendido en el aire. *(El caos se ha apoderado del país, Tristán. Puede suceder cualquier cosa en cualquier momento... Es el fin)*. Tristán le habla de sus planes de futuro.



(Nada de eso, Majestad... Declarad Peraustrinia Parque Internacional de Atracciones... y os aseguro que en cuatro días se convertirá en el foco mundial del turismo. La gente enloquecerá para poder viajar al pa... Es mi última predicción).



Encontramos en este armario-barca un rasgo común con la filmografía estudiada, referente a los objetos multiusos que ya vimos en “El Viaje a la Luna” con el taburete plegable que hacía también la función de simular a un telescopio; o en el panel de mandos acoplado a una mesa de Chomón y Keaton; y así como también encontrábamos objetos multiusos en abundancia en la vivienda mínima presentada en el film “El espantapájaros” de este último; o en las innumerables adaptaciones recicladas para las invenciones maquinistas de Bowers.

* Los objetos multiusos o reciclables siguen prevaleciendo en el imaginario futurista.



Tristán mirando al infinito, se imagina el futuro de Peraustrinia como un gran parque de atracciones, que sin duda atraerá al turismo del mundo entero.



Cuando los aviadores de “La Vida Futura” planean la construcción de Everytown, veíamos en el fondo de los grandes ventanales una especie de vías similares a las de una montaña rusa que no entendíamos muy bien cual pudiera ser su función; no obstante, ya dijimos que nos recordaba a un parque de atracciones, y lo mismo podemos decir de la disposición que ofrecen los andamiajes y vías de transporte que rodean a la nave-cañón.



Y es que nos damos cuenta de que acabamos prácticamente en uno de los principales puntos de los que partíamos en esta investigación: pues la atracción “A trip to the Moon”, era ofrecida en la Exposición de Búfalo y más tarde también pasaría a formar parte de un parque de atracciones. En la ficción, la última predicción de Tristán para el futuro de Peraustrinia es, precisamente eso mismo, una ciudad parque de atracciones; una propuesta que dará salida al aburrimiento. Claro que, con lo que no parecen contar es con la tecnología, ya que ahora poseen “la magia” de los azarosos. No se precisa si en este futuro parque de atracciones, cabría la posibilidad de ofrecer una vuelta por el espacio cósmico, pero sí se llega a intuir, ya que los azarosos viven suspendidos en él. Y del mismo modo que Tristán y Priscila viajan al Reino del Azar, también los turistas se presupone que podrían hacerlo.

*La atracción (trasladada desde un antecedente cinematográfico) se da como una continuación del espectáculo, un espectáculo interactivo ofrecido por los azarosos, aunque en Peraustrinia se produzca en clave de fantasía.

(Tus palabras me confortan, Tristán ¡Gracias! Haré lo que me dices)



En la siguiente imagen, perteneciente a uno de los fondos de la película para esta secuencia, podemos ver que el tren imaginado viaja por la superficie, y el paso es un puente que se alza sobre las vías.



Las construcciones subterráneas en la localidad de El Prat de Llobregat siempre han resultado muy complejas debido a su situación sobre tierras de un delta (tierra de barros), y antiguamente también, antes de poner solución, por las considerables inundaciones sufridas a causa de los frecuentes desbordamientos del río. Por ello, las obras que precisaban algún tipo de excavaciones se han venido evitando y tan sólo se han llevado a cabo, relativamente desde hace pocos años, cuando las tecnologías lo han hecho posible. Y es curioso que actualmente, el tren de alta velocidad y los trenes de cercanías y el metro (actualmente en obras) se estén soterrando a su paso por El Prat y se esté construyendo una estación subterránea, de manera que se le podrá dar continuidad a la ciudad sobre las vías, prácticamente sin alterar la línea de tierra. Quizás, este hecho, hace veinte años, cuando se realizó “Peraustrinia 2004” (algo que tenemos en cuenta ya que aunque los autores la situaron por Austria, el film se realizó desde el referente local), los pratenses nunca podrían haberlo imaginado¹⁵. Se da la circunstancia de que la nueva estación que ha resultado escogida, es un clon de otra edificación ya existente, aunque los arquitectos que han presentado el proyecto ganador no lo hayan reconocido, puesto que cabría la posibilidad de que se tratase de una casualidad. Nosotros, dado que durante esta investigación nos hemos topado con ésta edificación tan similar y dado que pertenece al estudio de uno de los arquitectos que han “mirado al espacio”, nos ha parecido muy curioso y oportuno, exponer dicha coincidencia entre ambos edificios, por lo que lo mostraremos en las siguientes imágenes.

En primer lugar, presentamos el edificio¹⁶ al cual nos ha recordado el proyecto elegido para la futura estación pratense que se prolongará bajo tierra. Se trata del concesionario BMW Motor Munich de Sabadell construido en el año 2004, diseñado por el arquitecto Xavier Claramunt, precisamente de cuyo estudio ha salido el primer proyecto de un hotel en el espacio, recordemos que era el Hotel Galactic, una “máquina suprematista” inspirado en el racimo de uvas. En segundo lugar presentamos, en una recreación virtual, la futura estación intermodal de El Prat de Llobregat que se edificará sobre las líneas soterradas de alta velocidad, rodarías de Renfe y las líneas L1 y L9 de metro. El proyecto que se denomina “Campo dei miracoli”, y que nos resulta extraordinariamente parecido al anterior, ha sido desarrollado por Agua y Estructuras, SA & César Portela, SLU & Antonio Barrionuevo Ferrer & Julia Molino Barrero (UTE)¹⁷.

¹⁵ Y de hecho, son muchos los pratenses escépticos que no otorgan una fe ciega a la tecnología en este aspecto.

¹⁶ Imagen extraída de Internet en la web de geotities.



Concesionario BMW Motor Munich de Sabadell. El edificio de Claramunt, de forma elíptica y color metálico, como puede percibirse en esta imagen secuenciada, está inspirado en las barreras de seguridad también metálicas vistas desde la perspectiva de la velocidad (cuando viajamos en coche, o como aquí se reproduce fotográficamente, en combinación con el rastro de la velocidad dejado por los coches).



“Campo dei miracoli” Futura Estación Intermodal de El Prat de Llobregat.

Si atendemos además a la información que nos proporciona Javier Martínez en su artículo sobre algunos aspectos del futuro edificio, tenemos la impresión de que en parte, se esté describiendo a la nueva “Everytown”: *“el trabajo escogido pretende ser una expresión de la modernidad que el ferrocarril está adquiriendo en el S. XXI. Así, la estación es resultado de*

¹⁷ Del artículo de Javier Martínez, “LLum i senzillesa per a la nova estació intermodal”. Delta nº 320, El Prat, abril, 2007, pág. 26, de donde se ha extraído la imagen.

una cobertura espacial y plana que describe una figura elíptica. La luz que predominará en todos los espacios del edificio es una de las características más atractivas del proyecto. La atmósfera interior de la futura estación estará iluminada genitualmente por un gran ojo de buey con un sistema que evita la entrada del sol directo y aumenta el confort lumínico. Por un lado posee una amplia marquesina exterior en todo su perímetro con un vuelo variable que permitirá a los viajeros protegerse de las inclemencias climáticas. Bajo la marquesina, se ubican amplios ventanales que recorren las caras oeste, sur y este del edificio, que abren visualmente la estación al parque y a la ciudad y viceversa y por donde también entra la luz solar” (Martínez, a., c.).

A estos edificios, se les ha acoplado el factor “velocidad” a unas formas “modernas” ya existentes, tal y como en la época de la aerodinámica se rediseñaban y se les aplicaba a los objetos electrónicos y electrodomésticos en general o a los vehículos de transportes. Ahora ha tocado el turno a los edificios, pero no dejan de ser una evolución de aquellos que formaron parte del Movimiento Moderno en los años treinta y que quedaron retratados en su esencia en “Everytown”. Y no olvidemos que H. G. Wells, mucho antes ya habría destacado del planeta clónico de “Una Utopía Moderna” la gran evolución tecnológica y modernidad de las líneas de transportes, sobre todo ferroviaria y también subterráneas. El Prat es, en este sentido, una “everytown” (ciudad cualquiera) más, por donde “La Vida Futura” va dejando su huella, aunque siendo sus ciudadanos muchas veces partícipes y muchas otras, tan sólo espectadores de su evolución. Mostraremos a continuación una bella escultura local del artista pratense Mariano Ríos titulada “Construyendo la utopía” (1996), que nos parece una bella imagen alegórica de cómo es la relación que tiene el hombre con el mundo, desde una perspectiva utópica, independientemente de cualquiera que sea su posición terrenal precedente.





Se ha reflejado cómo el ser humano se esfuerza e intenta levantarse del suelo para alcanzar la totalidad del planeta, o puede que aunque su mano consiga tocar sus límites, su mirada se pierda más allá de este en el infinito. El mayor valor del ser humano no es otro que su capacidad, por naturaleza, de superación. Ello es lo que le permite perseguir y buscar la utopía. Vemos en esta obra escultórica, situada en El Prat, junto al Centro de Cultura Contemporáneo La Capsa, a un gran hombre (pues su brazo es tan largo como el radio del planeta representado), pero ante todo, nos recuerda siempre que todos y cada uno de los individuos ocupamos el mismo lugar en el mundo (el centro).

Volviendo a la película, toda la superficie de Peraustrinia es bastante plana, sólo hay montañas alrededor de la ciudad (igual que El Prat), la inundación alude en cierto modo a un

delta (por naturaleza). Apenas existen construcciones bajo tierra. Sin embargo el espacio subterráneo se intuye en las grutas del Reino del Azar; por tanto, no podemos negar que la tradicional trayectoria marcada por la cinematografía futurista que hemos seguido en relación a los espacios subterráneos, no se hayan continuado en este film. El factor contextual de la cultura local podría tan sólo haber influido en el hecho de que la ciudad situada en la Tierra fuese análoga a la situada sobre un delta como el del Llobregat, por lo que:

*En Peraustrinia el espacio subterráneo se intuye en el Cosmos y no en la Tierra, y este pertenece al mundo del azar.

Por otro lado, los azarosos, son seres extraterrestres, como los selenitas; y al igual que en “El Viaje a la Luna”, un selenita llegaba a pisar la Tierra (agarrado al culo de la bala-nave), aquí podemos decir también que:

*Se mantiene el contacto entre personajes de ambas civilizaciones tanto en el espacio cósmico, como en la Tierra.

Priscila toca la guitarra esperando a que vuelva Tristán.



Encontramos una nueva referencia más al film de “El Guateque”. Priscila se encuentra en la misma posición que la chica de quien se enamora Sellers, tocando la guitarra rodeada de grandes plantas, e incluso mantiene las piernas del mismo modo cruzadas.



Tristán llega y se produce el tan esperado beso. La prensa del corazón sigue trabajando incluso bajo el agua. Tristán conducirá a Priscila sobre una seta hasta el Reino del Azar.



Nos llama la atención que “la prensa del corazón” se haya convertido en la actualidad en el reality show más destacado de las parrillas televisivas. Sin embargo ha estado prácticamente ausente en toda la filmografía analizada, a excepción si cabe de “Una mujer en la Luna”, donde tampoco deberíamos de utilizar el término de “corazón”, si no fuese porque Friede se ha acabado convirtiendo en un personaje mítico por encarnar a un ideal de mujer “moderna”. En este sentido, la princesa Priscila podría cumplir esta función, al haber promovido, con su crítica en desacuerdo a un mundo bajo control y programado, el cambio de rumbo en la vida de los perastrinianos, al frenarse el progreso científico. Pero este hecho, simplemente se produce por darse una serie de circunstancias que le procuran el privilegio de hacerse oír, por lo que el heroísmo en su personaje se da de forma natural, no es artificioso, ayudado en todo caso por su peculiar carácter rebelde y su devoción por las “modas”.



* La mujer sigue insinuándose como una heroína y como el centro de atención de interés público (en este caso, más justificado aún por tratarse de la hija del rey).

Gracias a que Tristán ha acabado con la vida bajo control y sus predicciones, la Reina de los Azarosos se ha recuperado, seguirá viviendo eternamente, como hasta ahora lo había hecho.



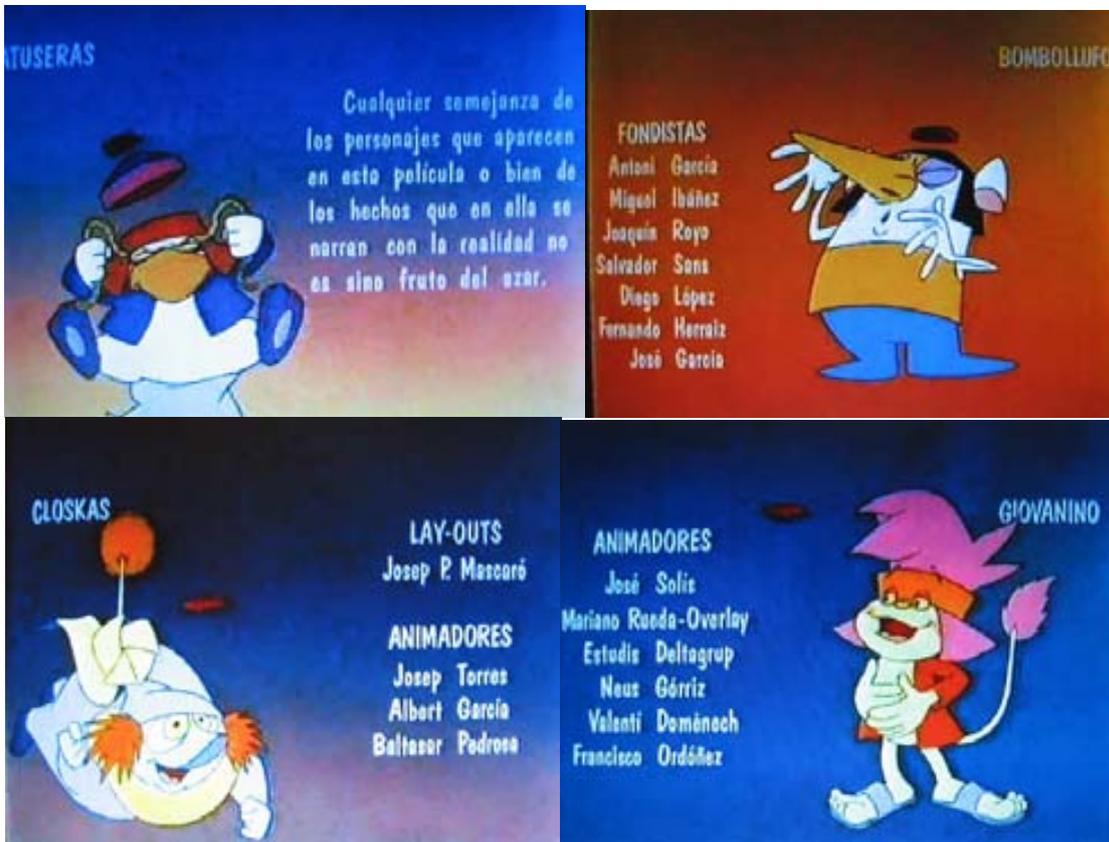
Tristán y Priscila, han vuelto a viajar al espacio, ahora no en un ascensor, sino en una seta azarosa como nave.

Priscila, hija del jefe de la ciudad, acaba “viajando al espacio”, igual que la hija de Cabal, el gobernador de Everytown, haría junto a su amado, e igual que Friede. La gran diferencia es que en Peraustrinia, este viaje, primero simulado en la “nave-ascensor” y luego en la “nave-seta”, se ha convertido, recuperando la línea literaria “parafantástica” y la naciente cinematografía fantasmagórica, en un “viaje fantástico”. Lo más importante es que, se cumple lo que ya anunciábamos al principio cuando nos encontramos con el “retrato-robot” de Priscila: la reunificación de la escultura del artista con la invención del científico en su relación con la “mujer”, la obra de uno y del otro se dan al mismo tiempo. Ello hizo que, dejándonos llevar por la evolución señalada desde la filmografía estudiada, situásemos ya, desde ese momento a la princesa en la Luna, o al menos en otro planeta. Y al final del film, se nos ha confirmado que, la “primera mujer” de la ciudad de Peraustrinia en viajar (aunque sea en una seta) al Reino de los Azarosos, situado en el espacio, ha sido, como no, Priscila. Priscila es nuestra Friede, o subliminalmente es también por ente, el modelo ideal de mujer moderna a seguir (por ello aparece en la obra de arte representada), también nuestra “azafata” española, y es, en definitiva, la mítica mujer en la Luna.

Antes de abordar nuestras conclusiones al final de este capítulo, y tras acabar de establecer los puentes de conexión entre la película escogida desde la referencia local “Peraustrinia 2004” con el viaje espacial, y de El Prat con la futura “Everytown”, despedimos nuestro análisis comparativo respecto a la trayectoria fílmica estudiada en esta tesis, con la siguiente imagen extraída de “La Vida Futura”, que encontramos muy sugerente:



¿Un viaje Luna de Miel al espacio?, ¿no formará parte este algún día de una de las atractivas ofertas turísticas con base en nuestro aeropuerto de El Prat de Llobregat...? Bastante probable, algún día, claro.



BALDUF



INTERCALADORES

Jaime Monteagudo
Enriqueta Perea
Jesús Borrego
Salvador Sans
Padro Hernández
Meritzell Massana

ALÍ-ALÚ



Ángel Coronado
José M. Martín
Rosario Menor
Ana Velasco
Nuria Coma
Pilar Codinachs

PAPUFLIX



INTERCALADORES ROTOSCOPIA

Jesús Borrego
Jaime Monteagudo

ESTILISTAS

Juli A. Ramos
Josep M. Saurí
Toni Dou

PIVOTAJE

Cayetano Lucha
Marcó Marimón
Josep Vilella
Albert Bidogain
Jesús Borrego
Diego López
Fernando Herranz

MELINDROF



MOLLA-
MOLLA Y LAURELIA



JEFE PINTURA

Ana Soto

PINTORAS

M' del Carme Padrosa
Rafaela Sánchez
Maria J. Ventura
Maria Egea
M' Eulalia Rodríguez

FILUSIO



Beatrice Pauchon
Nuria Puig
Consuelo Soto
Francisco Encinas
Elena Falzone
Meritzell Massana
Nuria Coma

HUBERTUS LAGARTUS



EQUIPO CHEQUEO

Salvador Sans
Jordi Tudó
Beatrice Pauchon
Francisco Encinas
Graciela Aragó
Cristina Martí
Daniel Gómez

DALMAU



Olga Paretas
Alicia Caparrós
Sonia Carro
Francisco Lina
Thomas Lovagrin
Nuria Ramírez

Silvia Esteller
Elena Barbero
Aurora Periano
Montserrat Inàs
Àngel Coronel
Encarnación Guillermo

BARTOLINO



LECTURA DE SONIDO
Jesús Borrego

EFFECTOS ESPECIALES
José Jorba
Antoni Garcia
Diego López
Fernando Herranz
Albert Blázquez

PAMPALLUFO



PATIF

OPERADOR TRUCA
Fermin Marimón

OPERADOR II
Mercè Marimón



ACTORES

Josep Llorens
Blanca Pàmpol
Anton Alemany
Manel Villanor
Ferran Casanov
Raül Marín

RINGONLENNON



BORIS

AGENCIA ACTORES
Marta Flores

PELUQUERA
Concepción Fernández

DISEÑO VESTUARIO
Ellaebet Bartoli



MONTAJE COPIÓN
Josefa Gilabert

MONTAJE NEGATIVO
Riera

ESTUDIO DE SONIDO
Filmatel
Duy Másiles

GORFI



DIRECTOR DE DOBLAJE
Dionisio Macias

DOBLADORES
Luis Posada
Aurora Ferrandis
Felip Peña
Dionisio Macias
Vicente Gil
E.Luis Muntada

UTI



KIKUYAKY

DOBLADORES
Josep M' Ullod
Antonio Gómez
Félix Bonito
Federico Monegal
Carmen Coplet

TÉCNICOS DE SONIDO
Toñi Balles
Xavier Serra
Jordi Vilar



JEFE DE PRODUCCIÓN
Josep Vilalta

ADMINISTRACIÓN
Cayetano Lucha

SECRETARIA DE PRODUCCIÓN
Josefa Gilabert

KAKETO



AYUDANTE DE DIRECCIÓN
Joan Marimón

FOTO FIJA
Jordi Portillo

PROMOCIÓN
Moria A. Cobre
Anna Esteve
Lulú Produccions

CANUFLU



ASESORA PEDAGÓGICA
Merob Marimón

ASESORÍA JURÍDICA
Victor Baldó
CEGESA

PIYU



MÚSICOS
Iain Young
Dominique Lioño
Anne C. Pilley

ZUPZ

Música © Anthony Pilley 1989
Publicado por A. Pilley & Tower Tunes



MÚSICA
Anthony Pilley
en colaboración con
A - SOMA
y
John Fitzsimmons

ARREGLADOR
Jordi Fábregas

LALOLIUS



COLOR POR AGFACOLOR

LABORATORIO RIERA

MILIUS



THANRUS

Con la colaboración
del Ayuntamiento de
El Prat de Llobregat



PIPIRULIA

Esta película ha sido
realizada en el
"ESTUDI PERAUSTRINIA"
de El Prat de Llobregat
en el período 1986-1989

© B-1444-1986




En conclusión, el film “Peraustrinia 2004”, recoge claramente pues, la trayectoria fílmica que en esta tesis hemos seguido, combinada en muchos aspectos con la perspectiva literaria utópica, la “parafantástica” y la “parafilosófica”. Algo lógico, teniendo en cuenta que los dibujos animados no suponían un problema a la hora de representar cualquier imposible, que por entonces (cuando aún la informática no lo permitía) de no haberse tratado de dibujos sí lo hubiese supuesto. Pero sobre todo hemos podido comprobar y demostrar como el imaginario con visiones de futuro que surge en el período gestacional del cine primitivo y es continuado en el cine clásico, ha quedado registrado y trasladado a través de muchos de sus elementos germinales, tanto objetuales como conceptuales, que quedaron arquetipados; dada la frecuencia en la que posteriormente han ido apareciendo de forma repetitiva, salvo unos pocos, los menos, que han desaparecido o se han visto renovados o reconvertidos.

Y ahora sí podemos afirmar que, ni la distancia temporal entre los films estudiados, con todos los cambios sociales, tecnológicos...que ello conlleva, ni el lugar singular de referencia contextual desde el cual el film se haya ideado, han conseguido alterar en su “esencia” el modelo primitivo originario que se va descubriendo como “futurible” desde los inicios del cine y que se acaba perfilando, en base a este, como “cine de futuro” durante los años sucesivos.

6. CONCLUSIONES

“ORIENTACIONES DE FUTURO DESDE EL OBJETIVO CINEMATográfico PRIMITIVO Y CLÁSICO. DESCRIPCIÓN DEL MODELO ARQUETIPO”

Todo ser humano reside sumergido en un entorno ambiental determinado con el cual fluctúa conjuntamente de forma natural, y permanece ligado a este mediante una multitud de interacciones cotidianas. No nos damos cuenta de la relevancia de determinadas actuaciones y actitudes que desarrollamos ordinariamente de forma rutinaria, hasta que alguien o algo venido de fuera nos advierte de ellas. Cuando se está dentro del “sistema” no se puede ser plenamente consciente de la magnitud y cualidad de todo aquello que nos rodea y que pertenece igualmente al mismo contexto circunstancial en el que se halla uno integrado. De ello precisamente, es lo que nos habla Platón a través del mito de la caverna. Es decir que, para conocer “la verdad”, hay que mirar al “sistema” desde fuera, o bien hay que haber estado fuera para poder ver desde dentro con una óptica ampliada. La “autenticidad” del mundo observable, aunque hablemos aún de una “autenticidad subjetiva”, sólo puede darse cuando se conocen los otros mundos, en su relación comparativa, de la misma manera que sucede con el “tamaño” en relación a los objetos, por ejemplo. Una cosa es grande o pequeña cuando existe un referente con el cual comparar sus dimensiones, pues por sí sola, su volumen no puede ser interpretado. Si nos presentasen una fotografía con un cuerpo extraño retratado sobre un fondo liso carente de información, que no fuésemos capaces de reconocer ni para qué sirve dicho objeto, tampoco seríamos capaces de precisar algunas de sus características formales como sería la de su tamaño. Cualquier “sistema viviente” del mismo modo, no puede ser descrito con fiabilidad si no es por contraste con los otros existentes, ya sean imaginarios o naturales. Esta misma actitud, es la que se ha intentado seguir a lo largo de nuestras investigaciones, desde el proceso metodológico, con la intención de acercarnos a unos resultados conclusivos que puedan ser merecedores, al menos, de un cierto grado de “veracidad”.

Para ello nos remitiremos a recuperar las principales categorías que se desprendieron de las orientaciones señaladas a través de la perspectiva utópica, y que establecimos como máximos en su interrelación contextual con las vertientes de la filosofía de la creación humana, y que fueron: “la conquista del espacio”, “el debate de la mecanización” y “la imitación de la naturaleza”.

Con respecto a “la conquista del espacio”, en busca del paraíso perdido, hemos visto que esta ha sido una de las primeras orientaciones que se volcarán a través de los diversos mundos imaginarios que miran al porvenir, ya desde las filmografías del cine primitivo. Pero a partir del análisis efectuado, nos hemos dado cuenta de que existe un motivo que estaría por encima del meramente aventurero o del de la exploración, como se vio reflejado en la conquista del Polo Norte, por ejemplo, por el cual movernos del “sistema”. Este motivo, se perfila desde la cinematografía, adoptando una actitud más transgresora, imitando al esclavo avisado de las cavernas que en una escapada asciende a la superficie y descubre que el mundo tiene color, y no es plano. La aspiración a dicho tipo de saber así adquirido, es lo que actuará de fuente motora en el ser humano, el motivo al que nos referimos, con la finalidad de llegar a un mayor conocimiento del propio mundo que le rodea; gracias al espejo que le proporciona los datos recogidos del exterior sobre otros sistemas ajenos, sean estos otros planetas, otras civilizaciones, ultramundos subterráneos...Y completando en este sentido la directriz platónica, dicha escapada del “sistema”, en ocasiones, tiene un objeto que se divisa en los personajes de la ficción como una misión redentora, la de salvaguardar a los suyos.

El ingenuo viaje a la Luna de Méliès, aportaba luz y conocimiento venido del exterior, al llegar a la Tierra con un extraño selenita que, como una reliquia conquistada, los tripulantes mostraban al mundo al cual pertenecían. Los humanos, supieron desde entonces, que no había nada que temer ahí fuera. Pues, por lo visto y lo contado, los selenitas eran una especie muy inferior a la suya. De otro modo, en *Metrópolis* el poder de la sensibilidad de un ser humano, encarnado en el hijo del jefe de la ciudad, conseguía liberar a los habitantes enjaulados en el subsuelo de la esclavitud de las máquinas a la que estaban sometidos. María tuvo que moverse de su “sistema” para poner en evidencia la cara oculta de *Metrópolis*, y es a partir de entonces cuando el joven sale de su “jardín del Edén” para descender a las sombras bajo tierra. Al verse de frente con la oscuridad, viniendo de la luz, tomará conciencia de que existe otra verdad, bien distinta a la que él conocía, por lo que procurará salvarles. En “*La Vida Futura*”, Cabal, el hombre de negro es el libertador de los ciudadanos de la *Everytown* de posguerra que viven en la barbarie. Llegará enfundado en un casco “espacial” de otra civilización, idealmente perfecta, con la cual puede comparar y hacerse cargo de las malas condiciones en las que viven bajo el dominio de un dictador.

Dicha “ascensión dialéctica” se da en el cine, aún en período de aprendizaje, tanto desde una finalidad colectivizada, como individualizada. En “*Aelita, reina de Marte*”, el ingeniero

Loss, tuvo que viajar al planeta para darse cuenta verdaderamente del amor que sentía hacia su esposa; y consigue salvar su matrimonio, tras comprobar en el plano emocional cómo era su otra relación con una mujer que no pertenece a su mismo entorno dimensional.

En todos los casos arriba expuestos, y en otros muchos que nos hemos dejado, podemos advertirnos de que existiría una tendencia innata a “transgredir el espacio”, saltando de cualquier tipo de “sistema viviente”, en el que el protagonista esté integrado, a otro caracterizado de manera muy diferente, lo cual dará lugar a una concienciación (conocimiento de otra verdad), y seguidamente se procede a una fase redentora, tenga que ver con una intención de índole personal e íntima, o bien sea esta una cuestión de carácter popular y de masas.

Ahora bien, hemos de concretar que, desde la línea utópica, el salto de un sistema a otro también se produce; es visto reflejado en el viaje imaginario entre dos mundos, pero estos son bien distintos a los que en la cinematografía clásica intervienen en la “transgresión espacial”. El mundo idealizado desde la perspectiva utópica surge como consecuencia de una insatisfacción personal del autor hacia el tipo de sociedad que forma parte de su presente. Es por ello que, cuando se describe el mundo imaginado como el ideal, este se formula siempre a través de elementos que actúan de contrapunto aludiendo al contexto propio en el que vive en el momento de escribir su utopía. Es decir que un mundo es el natural y el otro es el ficticio. Desde la perspectiva cinematográfica, es diferente, ambos mundos son ficticios, ambos han de ser representados para que se produzca la emigración hacia fuera desde uno de los dos sistemas y se encuentre al otro. Y aunque en muchos casos, uno de ellos simule a un contexto sociocultural recogido del natural, ni tan siquiera esto es una condición que tenga por qué cumplirse. Un claro ejemplo lo constituyen los dos mundos, el de arriba y el de abajo, que sirven a tal objeto en el film de “Metrópolis”. La condición es que ambos estén presentes en el film para ser confrontados y que los personajes puedan compararlos de modo que obtengan así nuevos parámetros con los que juzgar. Si no están, no pueden ser colocados uno frente al otro, entonces no pueden alcanzar un conocimiento verdadero de cómo son las cosas (no se puede describir con precisión), y finalmente no habría un motivo por el cual actuar (moverse del sistema, transgredir el espacio).

Precisaremos que la predilección a presentar dos o más mundos en el celuloide, puede darse a través del espacio, pero también puede darse a través del tiempo, incorporándose esta

última tendencia posteriormente. En este sentido, encontramos en “La Vida Futura”, un ingrediente atípico en el cine clásico y que consideramos bastante relevante. De todos los casos comentados en nuestras investigaciones referentes al primer tercio del S. XX, este film, es el único que muestra siempre a los distintos sistemas en un mismo espacio, el de la ciudad de Everytown. Y claro está, si los personajes a penas se mueven del lugar, no hay otro modo de representarlos si no es a través de la línea temporal. Los saltos se producen pues, en el tiempo. Aunque las elipsis temporales, conservando un mismo espacio, también quedaban insinuadas como vimos, en “Viaje a la Luna”, y también en un plano onírico en “Aelita”, durante el período, por ejemplo, en el que se supone se está construyendo la nave, hay una diferencia sustancial en relación a como tienen lugar las elipsis temporales en “La Vida Futura”. Al margen de que estas sean grandes elipsis temporales, y que se produzcan igualmente conservando un mismo espacio, sea un taller, sea una ciudad..., las elipsis de “La Vida Futura” no se quedan en el mismo sistema, son las que nos transportan, de un sistema a otro. Los diferentes mundos que aparecen en el film para ser interpretados en paralelo, no están ubicados en distintos paraderos. Si bien es cierto que, el personaje de Cabal, viene del exterior (sistema del cual nos hacemos una idea porque él mismo lo describe), antes ha pertenecido al interior, por lo que se mantiene el mismo proceso estandarizado de la “ascensión dialéctica”. Pero el espectador, a penas pierde de vista el lugar referencial escogido que es el único que se deja ver, y sin embargo, adquirirá conocimiento consciente de las distintas realidades contextuales que se hallan representadas.

Unos treinta años antes, Wells señalaría con “Una Utopía Moderna” al siguiente destino a conquistar, daba el salto al espacio en el “plano ideal”. Lo entendimos como un punto de inflexión en el objetivo utópico en relación a la trayectoria literaria tradicional. Situó a “la otra” civilización, en otro planeta, sin embargo no quiso renunciar a la primacía de nuestra especie. No se inventó, para su utopía cosmogónica, un encuentro que no fuese otro que el de nuestros iguales y semejantes bajo una sociedad supuestamente perfecta que los hacía a ellos también perfectos. En “La Vida Futura”, tampoco renuncia ni tan siquiera a suplantar a unos ciudadanos por otros, las futuras generaciones de Everytown, hijos, nietos y bisnietos..., secundarán a las primeras, son todos ellos descendientes del mismo árbol genealógico que durante siglos ha echado raíces en una ciudad. Vemos en este film, igualmente un punto de inflexión en el objetivo cinematográfico con visiones de futuro, con respecto a sus predecesores, donde se enfoca ya, en un intento de extrapolar la ficción al contexto sociocultural, hacia un progreso globalizado que no pierda los referentes propios más

cercanos al ser humano y a los cuales deberá atenderse; como los locales y regionales, muy en consonancia con las ideas expuestas por los geógrafos sociales de finales del S. XIX como Élisée Reclus. Podríamos decir que la película de Menzies, guionizada por Wells, es una prolongación utópica cinematografiada de unos pensamientos que pretenden ser modernos, recurriendo a un distanciamiento que lleva consigo la ruptura con el pasado, para partir de cero y volver a empezar. Porque lo que se está solicitando es una solución que conlleve a una evolución, a un estadio superior, del pensamiento humano. Por ello la comunicación entre sistemas, el obsoleto frente al moderno, tiene lugar a través del tiempo y no del movimiento espacial. Se ha dado un paso más, un cambio dimensional en el proceso de la “ascensión dialéctica”. Pues este se ha llevado a cabo ya no a través de la escapada métrica de la superficie de un sistema, sino que lo ha hecho, a través de una escapada medible en el tiempo. Incluso la irrupción de Cabal en la ciudad, debe así interpretarse. No vemos el mundo del que viene en ese momento, lo imaginamos según él lo describe y según también él y sus hombres uniformados hacen su aparición en sus aviones ultramodernos. Pero lo veremos después, será con la mayor elipsis del film, de casi un siglo, como se mostrará la misma ciudad ya reconvertida, futurizada. Luego, “subliminalmente” tanto desde el punto de vista del espectador como de los personajes ciudadanos, Cabal y sus hombres, llegaron del futuro cuando se propusieron liberarles de la barbarie. Se ha producido una “transgresión temporal”. Un punto de inflexión, a partir del cual, pensamos que el cine con visiones de futuro, ha alcanzado su madurez, y podemos hablar ya de cine futurista, pues no sólo se han adquirido los elementos con los cuales elaborar un discurso que le es afín, sino que también se ha aprendido a jugar con ellos.

La filmografía posterior se haría eco de buena parte de dichas influencias. Un claro ejemplo, quizás el más significativo, se da en la película de Kubrick, “2001, Una Odisea en el Espacio”, donde se conectan pasado y futuro también en un mismo espacio, a través del monolito negro (“técnicamente” perfecto) que irrumpe en el mundo salvaje (al igual que Cabal haría en el mundo bárbaro). El elemento extraño, perteneciente a otro sistema, proporcionó conciencia al primate (le hizo ver que había otra realidad) y ello le motivó a erguirse y lanzarse al espacio (evolucionar). También hay una “transgresión temporal”, aunque esta llega ya algo difusa en sí misma, dándose nuevamente un paso más, otro cambio de modulación que trastocaría la perspectiva futurista cinematográfica, hacia la búsqueda de la verdad: pues se está cuestionando el valor de “lo dimensional”. Es decir, entran en el juego, o pasan a considerarse, conceptos como lo “atemporal” (el monolito negro no vendría

del futuro, siempre estuvo ahí, en algún lugar o en todos) u otros que aludirían a las dimensiones espaciales, como sería el “lugar impropio”¹, quedando latente la disolución dimensional tanto del espacio, como del tiempo. La gran influencia del film “La Vida Futura” en el film de Kubrick, ha quedado retratada en esta investigación, en lo que respecta al menos, a esta escena, y también al “hombre del yelmo” de Moholy Nagy que prefigura al hombre de la odisea espacial.

Y es que en realidad, no hemos salido del todo de la primera escena descrita en “La Vida Futura”. Cabal, el hombre del casco negro que irrumpe en la ciudad bárbara, aparece camuflado nuevamente décadas más tarde en la fábrica (entre luces y sombras), sigue llevando el casco, por ello le reconocemos, y nos mira a cámara saludándonos porque él sabe que ya le conocemos. En ese momento, se encuentra cumpliendo con el cometido que hace años había sido comunicado (está construyendo la ciudad nueva). Ese hombre, se insinúa ya en el espacio, desde el primer momento en el que aparece. No importa que se trate de personajes distintos, los dos representan a una misma identidad. El gobernador de la ciudad nueva, descendiente de Cabal, conseguirá finalmente que se viaje a la Luna. Kubrick, más de treinta años después, nos vuelve a mostrar a este mismo personaje. Este es un modo además, desde el punto de vista subjetivo, de acontecerse una “transgresión temporal” en la mente del espectador, en la que el hombre del pasado se filtra y reaparece en un presente o futuro. De aquel viaje al espacio desde Everytown, surgiría toda una odisea. Ambas películas quedan conectadas. Sin “La Vida Futura”, el film “2001, Una Odisea en el Espacio”, no habría resplandecido por un igual. Sin lugar a dudas, la primera ha tenido algo que ver en que podamos referirnos a la segunda como una obra maestra. Y “La Vida Futura” a su vez, está conectada por su temática, con “Viaje a la Luna” de Méliès. Y más aún con “Metrópolis”, en esa intención predicada por el mismo Wells, de no imitar en nada, es más, alejarse lo más posible del film de Fritz Lang. Es decir que, el film “La Vida Futura” sin “Metrópolis”, probablemente no se habría parecido a como finalmente resultó, sería otro distinto, aunque mantuviera su argumento.

Así pues, las visiones de futuro proyectadas en el celuloide, desde los orígenes del cine, se ha reflejado como han servido para modular y conformar la propia génesis de cualquier

¹ En geometría descriptiva el punto “impropio” o la recta, la circunferencia y por ente el “lugar impropio”, sería aquel que pertenece al plano del “infinito”. Por ello se le denomina “impropio” (en oposición de “propio”, el cual es localizable), por no poder acceder a él y por tanto no poder dar sus coordenadas dimensionales.

imaginario representado en el cine de futuro posterior. Y por tanto, del mismo modo en el que tales imaginarios han sido creados y trasladados, el espectador interpretará, puede que en un plano subliminal, bajo una hermenéutica que se ha de entender como interlineal e intrínseca a su propia historicidad. Ya que incluso, cuando al visionar un film se desconoce la trayectoria fílmica anterior que pudo ser fuente de influencias a este, en él mismo se halla camuflado dicho discurso que le es transversal. Ahora bien, por ello, se ha de destacar que, el cine primitivo más inminente, carece de tal historiografía cinematográfica, por ser él mismo naciente. En todo caso podríamos hablar de una gran variedad, eso sí, de situaciones (más que de contextos) con visiones de futuro, recogidas de forma fragmentada a través de un amplio abanico de films cortos, prácticamente contemporáneos entre sí o pertenecientes a un pasado tan reciente que no deja de ser coetáneo. Así, las primeras fuentes, vendrían necesariamente dadas del contexto sociocultural anterior al nacimiento del cine como espectáculo, arrastradas de las distintas líneas de desarrollo científicas, expresiones artísticas, literarias, teatrales, exposiciones y eventos... El cine primitivo, no tendría prejuicios, gozando de una mayor libertad incondicional, a la hora de escoger sobre el qué o cómo “futurizar”, que el cine posterior cuando se situara en el futuro ya no dispondría; viéndose forzado a retomar el espectro heredado en lo anteriormente representado para tenerlo en cuenta, superarlo o bien desestimarlo. De un modo u otro se vería apresado por el pasado, mostrándose incapaz, muchas veces, aunque otras no tanto, de escapar de las pautas señaladas por sus antecesores.

El segundo máximo que propusimos, desprendido de la tradición utópica en su interrelación contextual con las principales vertientes de la filosofía de la creación humana, fue “el debate de la mecanización”. En la filmografía cinematográfica con visiones de futuro que se ha estudiado, hemos podido observar que dicho precedente historicista en líneas generales también se verá representado.

En el film de Chomón, puede apreciarse el debate mantenido entre las “Arts & Crafts” y “la estética de la máquina” o el maquinismo, en las escenas donde los elementos eléctricos operan sobre los personajes sentados delante de una pared con un diseño de estampación del estilo de William Morris. Los discursos enfrentados son, la vuelta al pasado o seguir con el progreso. Chomón los coloca en un mismo plano. Se vislumbra en ello una intención de confrontación, pero también de unificación. El film de Kubrick, también retoma, en este sentido el espíritu de “El Hotel Eléctrico”. Hacia el final de su película “2001, Una Odisea

Espacial”, el presente, desde el futuro imaginado, vuelve a mostrarnos el pasado, con esa inclusión del viajero espacial llegado en su cápsula “ultra-galáctica” que permanece en el interior de esa “habitación” blanca desubicada, en ausencia de un lugar contextual “propio”, y desorientada temporalmente, pues está decorada con muebles antiguos y obras de arte clásicas. Obras de arte y una nave espacial en el interior de una habitación, arte y técnica en un mismo escenario, es el espíritu de “El Hotel Eléctrico”. El hombre tecnológico escucha la voz del hombre artista y de oficio que fue, en una estancia compartida por ambos, recibe la luz del elemento intrusito, recuperado del pasado, para que tome conciencia y, desde cero, retrocediendo al estado fetal, vuelva a comenzar. Aunque de otro modo, continuamos en “la ascensión dialéctica” de Platón.

En nuestro análisis fílmico comparativo, era de prever que de lo desprendido del “Viaje a la Luna”, obviamente, ya sólo por la temática, nos condujese hasta el film de Kubrick. Pero, no hubiésemos afirmado lo mismo entonces, respecto a “El Hotel Eléctrico”. Sin embargo, desde el proceso interpretativo del film de Chomón, también hemos llegado hasta él. Y es que incluso, en nuestro intento de justificar, como sería posible robotizar con tanta sofisticación a todos los elementos electrónicos que se mueven en el espacio por sí solos eludiendo al factor gravitatorio y atendiendo a unas órdenes señaladas por los protagonistas, llegamos a situar a este hotel, como lugar más idóneo para que ello pudiera acontecer con mayor facilidad, en el universo espacial (o en todo caso en una estancia donde se reprodujeran de forma artificial las mismas condiciones).

Igualmente, en el resto de filmografías estudiadas pertenecientes a las primeras décadas, se ha trasladado el enfrentamiento entre el futuro tecnológico “incierto” con el pasado y, o presente, indicado desde la línea de trayectoria utópica, en muchos casos situando a ambos polos en una misma escena o bien exponiéndolos de forma sucesiva, uno a continuación del otro. Pero el motivo que desencadena dicho enfrentamiento, se ha desvelado, desde la ficción fílmica, que no se corresponde con un temor proyectado hacia las máquinas, sino hacia el hombre. Así pues, podríamos asegurar que el mayor enemigo del hombre, según se apunta desde la perspectiva cinematográfica con visiones de futuro, es el hombre. Por lo que se desata, a lo que verdaderamente se teme, es al mal uso que este pueda hacer de las máquinas, bien sea por las posibilidades de errar inconscientemente, o bien sea por una presunta y perversa intención deliberada. Se teme que el hombre acabe dominado por el hombre y no por las máquinas. Esta idea, prevalecerá latente en la filmografía posterior a la de los

primeros tiempos. En “Peraustrinia 2004” es el científico quien consigue, a través de las máquinas dominar a los ciudadanos. Emerge la necesidad de buscar un redentor, alguien o algo exterior, que aporte luz y muestre el camino. La conexión entre dos mundos bien distintos, el azaroso y el científicado, dará lugar a la liberación de los peraustrinianos. En este caso, será el propio científico el que rectifique y ponga soluciones destruyendo la maquinaria que él mismo ha diseñado, ayudado eso sí, por la llamada de atención que le procura, como en muchas ocasiones, una mujer a la que ama, la princesa. Y un rasgo común y de origen primogénito, intrínseco a casi todas las filmografías, es la tendencia a otorgar al personaje científico de un poder casi sobrenatural. De ahí vendría, en buena parte, la razón por la que el ser humano se tema así mismo. Aunque tampoco acaba de identificarse claramente con Dios, a pesar de que se esfuerce en imitar en todo a la naturaleza. Pues incluso pretenderá trasladar el ideal de belleza de la mujer perfecta de forma artificiosa, plasmándola en esculturas, obras de arte tecnológicas o mujeres “estrellas” que acaban proyectándose, en algunas ocasiones y de forma subliminal, en la Luna.

El hombre por sí solo no es capaz de sentir seguridad, salvo en algunas excepciones en las que este mira fuera de su sistema contextual sin salir de él y acaba saliendo aun sin conocer a la otra “realidad”, al otro sistema. Es decir que se atreve a moverse del suyo propio sin tomar primeramente conciencia por contraste entre ambos. Cuando esto sucede, cuando más nos acercamos a la idea de Dios todo poderoso, se está ocupando el papel de redentor de toda la humanidad, en lugar de hacerse cargo de la salvación de unos cuantos. Este es el caso, por ejemplo del personaje de Cabal o de su descendiente, cuando al final del film, dirige y da paso a la misión del viaje espacial. Esta misión, es la prueba que garantiza que se ha llegado a una paz mundial, en sustitución o abolición del mal. Los cañones de los tanques de guerra son ahora las máquinas con las que “construir” nuevas edificaciones, no sirven ya a la “deconstrucción”, y en lugar de lanzar bombas, lanzan a hombres al espacio. El rótulo “Cinema” que fue derruido por una de esas bombas en el pasado, señalando la frustración del sueño de viajar a la Luna llevado a la pantalla por Méliès, finalmente, se verá cumplido, sólo cuando la tecnología deja de dirigirse a fines bélicos. Las máquinas no suponen el peligro, siguen estando ahí, sólo que se han destinado a otras finalidades, gracias a Cabal y a sus hombres aviadores, ocupando estos el papel de “semidioses”.

Pero por lo general, podemos decir que, desde la filmografía con visiones de futuro se asesina a aquel que intente usurpar el papel de Dios. La ciencia puede seguir evolucionando,

pero si se acerca demasiado a una posición trascendentalista propia de divinidades, será rechazada. Sin embargo, desde la trayectoria utópica, se desprende un mandato: imitar a la naturaleza, copiar a la naturaleza, aprender de ella y ser capaces de crear como ella. En la intención cinematográfica, se advierte que el ser humano se permite para así mismo que la ciencia evolucione en todo aquello que le procure vivir más años, rejuvenecer, dejar de trabajar, y en general admite todas las réplicas posibles del mundo que le envuelve; todas menos una: la suya propia. Por ello, el ser-máquina creado por el científico de Metrópolis acaba siendo destruido por el fuego en la hoguera. Y por ello también, el propio científico muere. Una vez muerto, si nadie más conoce el secreto, no existe ya posibilidad de que vuelva a “procrear” un ser vivo tecnológico. Si Samuel Butler temía al “hombre sintético”, el salto previo a la “máquina superior”, quien por otro lado acabaría convertido en el animal doméstico de las máquinas al depender de estas, desde el cine clásico de futuro únicamente parece temerse la posibilidad de que acabemos siendo dominados por el “hombre”, y en concreto por “el hombre científico”.

El mundo del mañana, es puesto en peligro por quienes posean la información científica, ellos son los únicos que se revelan como una verdadera amenaza, se vislumbran como la fuerza y el poder absoluto de dominar nuestro sistema, marcarnos las directrices y pastorizarnos a su antojo. Según lo desprendido, mientras esto se produjese de forma inconsciente, el hombre, creyéndose atendido por la clase científica o por la que disponga de este poder, no interceptaría. Es más, incluso podemos ver al científico en un monumento escultórico conmemorativo como aparece en el “Viaje a la Luna” de Méliès. Ahora bien, si se avanzase en la suplantación de seres humanos de forma artificiosa, la especie humana, por lo que se percibe, no lo permitiría, se acabaría enfrentando a este poder, se le prendería fuego al “monumento” o se le derrocaría. El “otro ser” así creado, por muy igual a uno mismo que fuese, aún necesitaría adquirir el “sentido de la identidad”. A este sentido es, al que el ser humano, bajo ningún concepto, está dispuesto a renunciar, pero menos estará dispuesto a que pueda ser copiado, reproducido, perder el valor de lo “único”... Podemos compararlo con el factor “aurático” presente en las primeras fotografías de daguerrotipos, al que se refería Benjamin (al valor de “culto” o “cultural”), cuando aún estas no podían ser copiadas, y que más tarde con la reproductividad técnica, pasan de ser una sola copia original a muchas copias iguales, perdiendo su “aura”. De igual modo, el hombre, jamás aceptaría su propia reproductividad técnica; su identidad, su aura, debe salvaguardarse. Lo que se está solicitando desde la intención fílmica con visión de futuro es, precisamente, que la ciencia

garantice que ello será así. En “Metrópolis” esta idea se ha visto perfectamente reflejada, mucho antes de que apareciera en nuestro “mundo natural” ni tan siquiera la idea de que algún día sería posible la clonación. Tenemos que decir que, dicha advertencia, recogida en el film de Fritz Lang, es una anticipación de carácter visionario y reveladora.

Prevalece el deseo de que la ciencia se dirija hacia el bien, por una lado, en oposición a una mala orientación que de las tecnologías el ser humano pudiera proponerse. Y por otro lado, en temor a la imperfección de los individuos, que con su torpeza, puedan provocar un desbarajuste. Desde la perspectiva utópica más progresista, la imitación y el control de la naturaleza se alían con la mecanización en la búsqueda del bienestar y la felicidad. Desde el cine, dicha alianza se retoma cuestionada bajo una posición dominante por parte del hombre, y otra ignorante por parte también del hombre. Un ser enfadado, borracho, engañado, torpe..., cualquiera de ellos caracterizado con su imperfección, puede dar lugar, sin que exista en él una mala intención deliberada, a la destrucción de las tecnologías y, o al caos. Pero en este discurso también se cuestiona, muchas veces encubierto bajo un fondo cómico, la inutilidad de determinadas tecnologías, el peligro de crear falsas necesidades, a las que el ser humano podría sentirse obligado a atender sin conciencia previa de que estas le han sido infundadas. Así, podemos ver una “Casa Eléctrica” dotada de unas escaleras mecánicas que envía a sus huéspedes de cabeza a una piscina, como si de un trampolín se tratase; o a un brazo automático que te extiende el libro a un metro de distancia de la librería, corriendo el riesgo de que propicie un puñetazo a cualquiera que pudiera pasar por medio; a unas puertas automáticas que casi ahorcan al protagonista; unos raíles que portan la comida desde la cocina a la mesa lanzándola del plato sobre los comensales...

O bien, el interés particular y egocéntrico de quien tiene el poder tecnológico, hace uso de este para manipular y dominar a un grupo. Así, los Elders, gobernadores de Marte, mantienen a la clase obrera excedente en las cámaras subterráneas en estado de hibernación durante años, porque han sabido imitar el proceso natural del aletargamiento de seres vivos. Poseen el conocimiento de la técnica y hacen uso de ella para dominarlos, reduciéndolos a meras mercancías y sufriendo con ello, la pérdida de identidad.

No es un enfrentamiento que discute sobre la vuelta o el retroceso al pasado rural no mecanizado, es un enfrentamiento del presente y sobre todo actitudinal y moral. Y en este sentido, existe un discurso ético transversal entre las diferentes filmografías.

El hallazgo de las imágenes en movimiento, la vida misma proyectada en la pantalla, es uno de los logros perseguidos por la humanidad indicado en la finalidad utópica, claramente reflejado, por ejemplo, por Francis Bacon. El nacimiento del cine, entra a formar parte de una conquista del hombre en su capacidad de imitar a la naturaleza. Y desde los primeros tiempos del cine, dicho control sobre la naturaleza emerge como una advertencia. El celuloide mismo, hijo de esta conquista, nos muestra sus reverses. No obstante, no se produce la renuncia a seguir por el camino iniciado, se continúa insinuándose hacia nuevos destinos a alcanzar. Uno de ellos, que aparece de forma impulsiva en el cine primitivo, es el referido a la comunicación entre hombre-máquinas. Dicha comunicación, desde la intención fílmica se desvela que ha de seguir, también, un proceso natural de imitación. Las máquinas, tendrán que adoptar, si el ser humano quiere entenderse con ellas, nuestro mismo lenguaje, gestual y verbal. A pesar de que se recoja toda una gama de paneles de mandos todos iguales, que conducen al error técnico, por lo que en un paso intermedio estos pasarán por un proceso iconográfico que sea mas intuitivo, en un plano subliminal, descubrimos que, se está solicitando, que no sea el hombre el que adopte un lenguaje creado desde la fase técnica propiamente maquinista. Es por ello que, puede sorprendernos, el hecho de que no se admita la réplica, “el igual” (el doble), de forma artificiosa, pero sin embargo, busquemos una comunicación capaz de igualarse a la nuestra para facilitar nuestro entendimiento. Este deseo, que parece innato, es mostrado cuando el huésped de “El Hotel Eléctrico” reclama a la mesa de mandos con unas palmaditas, y esta se conduce por sí sola hasta su posición. O cuando, el personaje Bricolo de “Egged on”, escapa corriendo de la granja donde ha robado unos huevos y hace un llamamiento con el brazo a su coche para que acuda a su rescate y poder huir así rápidamente del lugar. Las máquinas, responden a sus amos, del mismo modo que podría responderles cualquier persona. Dicha inclusión de elementos humanizados puestos en las máquinas, muchas veces se daban en estas filmografías, como ingredientes que ayudaban a provocar un humor absurdo; un toque cómico que, sin embargo, se revela hoy como algo natural y cotidiano en nuestro siglo. Pero podemos decir que, entonces emergía ya el deseo, aun ignorado quizás a nivel consciente, de que en el futuro se buscara la máquina perfecta, que se identificara con el mayordomo ideal, y que además fuese compañero y amigo del hombre. Que su comunicación sea la natural, sin necesidad de mandos y aprendizajes que conduzcan a errores. Para que ello se produzca, no hay otro remedio que imitar de la naturaleza, al ser humano inteligente, crear la “inteligencia artificial”. Si desde la trayectoria utópica, Butler, se interponía al progreso científico maquinista, alertándonos de la posibilidad

de que el ser humano le otorgue a las máquinas los medios necesarios para que estas lleguen a la madurez, y sean capaces de constituirse como especie en su reproductividad, ya desde la filmografía primitiva y clásica, ello es captado y mostrado ingenuamente en su polaridad más positivista. No sucediendo lo mismo, siempre en el cine futurista posterior, donde por ejemplo, en el film de Kubrick, dicha inteligencia artificial se revela contra el hombre, se desvincula del papel originario, el del robot amigo. Pero no se desvía mucho de las reglas vislumbradas en los orígenes del cine, pues cuando la máquina, con dicha acción, adopta “un sentido de la identidad”, acaba siendo destruida. Lo mismo sucederá, por ejemplo, a los replicantes de Blade Runner. Cuando estos lleguen a la Tierra, escapados de su sistema para conocer “la verdad”, a pesar de situar al espectador en el punto de vista del ser-máquina subjetivado, sensibilizándolo, y a pesar de mostrarse este potencialmente amigo del hombre, no se les permitirá que descubran su procedencia, su destino, su papel en la vida; o lo que es lo mismo, que consigan adoptar un “sentido de identidad”. Por ello, también morirán.

En el cine primitivo con visiones de futuro, está muy presente aun, un factor que permanece al margen de todo conceptualismo, pero que es capaz de dirigir la acción hacia un tipo de discurso absurdo e ingenuo, mucho más optimista en cuanto “alegre”, y que leemos en clave de humor. El responsable en gran medida de dicho factor, es producto del juego técnico que ofrece la “animación”. Hemos podido observar, a partir de las películas estudiadas, como Bowers es quien mejor ilustra la aspiración implícita, con sus invenciones maquinistas humanizadas y animadas, de crear un diálogo entre el hombre y el sistema mecánico, que por otro lado, ya se señalaba en “El Hotel Eléctrico”. Hemos de decir que, dicha previsualización futura, se ha volcado en nuestro contexto sociocultural actual, de momento solamente en tecnologías sofisticadas que no están al alcance de todos. Y en lo que respecta a la ficción fílmica, vimos como en “Peraustrinia 2004”, una película de “animación”, este elemento germinal no solamente se ha conservado, sino que se ha instaurado de forma determinante, produciéndose el mismo tipo de comunicación entre individuos que entre individuo y máquina.

Podemos decir pues, que desde la intención fílmica originaria, se vislumbra un deseo de encontrarnos con el ser-máquina, pero no con nuestra doble identidad. Sin embargo le pide que sea capaz de comunicarse con nosotros de forma natural, igual a como lo hacemos entre humanos, para lo cual el hombre estaría dispuesto a ceder ante una ciencia que imite a este fin a la naturaleza, dotando a la máquina de “inteligencia artificial”, siempre y cuando, esta

sea amiga y sirvienta del hombre. No obstante, la evolución hacia la aceptación del ser-máquina se produce lentamente, se puede acabar asumiendo los beneficios de una inteligencia artificial, pero en ningún caso el ser humano parece consentir la réplica de su factor “aurático”, lo que proporciona a la obra, o al ser, el valor de la “unicidad”.

Hasta aquí hemos podido observar que, el modelo generado en el cine primitivo y clásico sobre el imaginario futuro, ha sido capaz de construir unos parámetros conceptuales que llegarán a configurar un discurso suficientemente arquetipado en la memoria colectiva, como para ser retomado, o al menos, tenido en cuenta por la filmografía futurista posterior. Dicho modelo que quedará arquetipado, vendrá también avalado, como se ha podido visionar a través de nuestras investigaciones, por todo un armario “objetual” que, se irá reincorporando o reutilizando durante las primeras décadas del cine, y muchos de ellos continuarán su particular reciclaje sobreviniendo también en un cine de futuro ulterior.

Primeramente, definiremos que la operatividad del carácter de los componentes “objetuales”, y también la de los “conceptuales”, que aparecen en el cine con visiones de futuro ya en sus inicios, es siempre repetitiva. Estos elementos, pues, tienden a ser constantes. Pueden aparecer reconvertidos, subliminalmente camuflados u ocultos en otros, pero pueden ser reconocidos o leídos tras un análisis interpretativo. Obviamente, estos emergen acompañando usualmente al propio discurso al cual parece adherirse. Así, el ascensor, las escaleras o las puertas, tienen que ver siempre con el paso de un “sistema viviente” a otro, que normalmente se produce en vertical, entre el arriba y el abajo, ya estén situados ambos en nuestro planeta o en otro ajeno. Así mismo, la escalera con la que el astrónomo asciende a visitar el espacio astral, en el “Viaje a Júpiter” de Chomón, por ejemplo, indicaba ya, un arriba y un abajo que aspira desde la posición terrenal hacia la conquista del universo espacial. El cine, consigue acabar convirtiendo a estos elementos en símbolos. Determinadas acciones, que quedarán también consagradas, serán representadas casi siempre por estos mismos elementos, que son los escogidos. Así, podemos ver en innumerables ocasiones, a la hora de disponer un banquete, que sea el pollo asado y no otro el protagonista del menú. Que sean unas sillas caprichosas las que generen el gag, que sean los cepillos los preferidos para entablar un diálogo mecánico, o que sean los retoques personales, como el peinado y afeitado, los más dados a figurar en los imaginarios futuristas del celuloide. Que sea el fuego el que casi siempre acabe con las máquinas, que sea la luz la que alerta de un peligro, que sea el agua el que disponga del caos en sus finales, o las

piscinas bañera las adecuadas a un chapuzón travieso. Que estén siempre presentes las chimeneas en el debate tecnológico o en los puntos calientes, que sean los paraguas un objeto multiuso siempre dispuesto a reaparecer, que sean las agujas de un reloj las que señalen al esfuerzo del hombre hacia el progreso, señalando la jornada laboral o anunciando la hora de salida de un vuelo espacial por ejemplo; y así podríamos continuar, que no lo haremos, pues todo ello ha quedado bien ilustrado a lo largo de esta tesis.

En las interrelaciones establecidas entre los films estudiados, se ha visto reflejado como estos elementos consiguen quedar fijados como símbolos pertenecientes al inconsciente colectivo, pero que estarían en la superficie, a las puertas del consciente, preparados para emerger, antes que otros, en el imaginario futuro de las representaciones cinematográficas. Podemos decir que, hacia el final de los años treinta, estos constituyen un modelo maduro y perfectamente arquetipado. Aunque, eso sí, tras el análisis comparativo efectuado desde el referente fílmico local, se ha visto que, dicho modelo no está exento de sufrir cambios, pero sí se resistirá a que estos se produzcan, tendiendo a defender su perpetuidad.

Se ha intentado recoger visualmente, a través del siguiente fotomontaje, en una imagen unificada, una aproximación al aspecto que podría tener el armario simbólico de los componentes que formarían parte del modelo arquetipo originario, y que, serían los que en un principio, estarían más predispuestos a emerger de forma impulsiva en el celuloide. Dichos elementos son pues, según hemos podido observar, los que forman parte de la memoria colectiva del inconsciente, que desde el cine primitivo y clásico fueron mayormente proyectados, cuando durante el proceso creativo, se imaginaron el mundo futuro.



Ahora bien, en cuanto a las conexiones contextuales que se establecen entre los distintos films y la sociedad, conjuntamente con el análisis fílmico efectuado desde el referente local, podemos advertirnos de que los elementos primigenios cinematográficos habrían entrado en competencia, al contactar con el mundo exterior, con otros agentes externos provenientes del contexto sociocultural, sobreviviendo unos sobre otros, o bien asociándose estos con los nuevos. Los originarios ejercerían un poder primario, y algunas veces, quizás las menos, no superado por aquellos que se incorporan desde fuera de la ficción. Y el factor que se vislumbra como el causante de dicho cambio, tendría que ver con el progreso tecnológico. Es decir, una nueva fuente de influencia, principalmente venida del mundo científico, podría tener el poder de pujar, inmiscuyéndose en el modelo arquetipado, y a veces, a costa de suplantar a uno de sus componentes iniciáticos. Durante el proceso creativo, estos, que el cine ayudaría a consagrar, pasarían un examen consciente, dependiente sobre todo, del modelo externo, generado según las nuevas tecnologías o teorías científicas que vayan apareciendo. Estas podrían determinar que un elemento primario prevalezca, se metamorfosee o desaparezca. Así, desde nuestra actualidad, en el cine la velocidad se expresa sin ruedas, o en lugar de enviar jaulas con animales al espacio, estas, situadas ya en él, pasan a envolver un espacio protegido salvaguardando y encerrando en su interior a un grupo de seres vivos para los cuales se han creado unas condiciones atmosféricas idóneas. De todos modos, como ya hemos dicho, el modelo primigenio pujaría siempre con mayor fuerza que el externo. Así la chimenea insiste en no perder su posición, y en su relación constante con lo tecnológico, ha pasado a ser el punto caliente, el centro de atención del espectáculo, a donde se dirigen todas las miradas², que es a lo que antaño estaba acostumbrada.

Este proceso, que parece tener lugar de forma lenta, es al que nos referíamos anteriormente, cuando decíamos que el modelo arquetipado no estaba exento de sufrir variaciones, aunque, se ha desatado, que tiende siempre a salvaguardar su permanencia. Por esta razón, sus componentes, cuando una inclusión del exterior se produzca, se verán obligados a competir entre ellos. De este modo es, como entendemos sucede, en el proceso creativo, cuando el ser humano, se esfuerza en imaginar el mundo que viene (parte de un modelo simbólico inicial estandarizado en el inconsciente), como influye el referente contextual del mundo que le

² Tanto es así que, en “Viaje a la Luna”, también estaba presente la chimenea “industrial”, en el punto de mira como elemento emergente, que entonces no lo escogimos como preferente para ser investigado. Pero puede ahora el lector establecer sus propias valoraciones, por lo que recordaremos que en la escena de la fundición de la nave, cuando los futuros tripulantes se asoman a un balcón a mirar por el telescopio, se observan las chimeneas humeantes, aquí ya relacionadas directamente con la industrialización.

rodea (aunque tanto o más el universal colectivizado, que el local) que somete al primero a un examen de conciencia, y como finalmente queda este escenografiado en el cine.

Y, de estas conexiones puente que se han visto entrecruzadas, entre ficciones y entornos contextuales, igualmente podemos decir que, del mismo modo que unos componentes se filtran desde fuera hacia dentro de la ficción, también lo harán los elementos simbólicos de la ficción saliendo de esta y volcándose en la sociedad. Y ello no necesariamente se producirá como consecuencia de la toma de influencias fílmicas, sino que podrá darse igualmente de forma casual. Así, hemos visto como el paraguas es enviado a la Luna por Méliès. Allí lo dejará clavado en su superficie convirtiéndose en una seta gigante, anunciando ya su poder transformista y de reconversión. Y el preguntarnos y cuestionarnos sobre ello, sobre por qué un paraguas y no otro objeto es en la ficción el escogido para ser enviado a la Luna, es lo que nos condujo al encuentro de la antena parabólica, que no es otra cosa que un paraguas adaptado a dicha función. Méliès nos dejó el paraguas en el primer viaje al planeta lunar del celuloide, y la humanidad acabó enviando el paraguas en el Apolo XI con su primer viaje a la Luna. El carácter anticipatorio y visionario, desprendido del análisis interpretativo efectuado en relación al elemento “paraguas”, es incuestionable.

El preguntarnos sobre el por qué en lugar de utilizar un arma bélica, el cañón, no se utilizan en la ficción unas alas, un globo o una flecha para viajar a la Luna, dirigió nuestras investigaciones hacia el cohete bomba y este nos llevó hasta el Saturno V, utilizado para la propulsión de la nave Apolo XI. El preguntarnos, por qué los elementos eléctricos de El Hotel Eléctrico actúan como si no existiese gravedad, nos dirigió hacia el espacio, y el preguntarnos por qué un hotel y no una mansión, una fábrica, una tienda..., nos llevó hasta el Movimiento Moderno, los comedores comunes, la unidad mínima habitable, las plataformas flotantes y finalmente hasta el proyecto utópico del Hotel Galactic, que pretende algún día situarse en el espacio. ¿Quiere decir ello que, veremos los objetos de El Hotel Eléctrico algún día trabajando tal y como lo hacen en el film? No podemos concluir que, por el carácter premonitorio desprendido de algunas de las interrelaciones contextuales que se han visto conexas con las filmografías estudiadas, se pueda generalizar que, cuando estudiemos e interpretemos un film futurista, podamos leer en clave de futurología.

Pero sí podemos considerar que, cuando un fenómeno así, se ha visto reflejado, lo ha hecho de forma impulsiva, insinuándose de forma subliminal. Es decir que, aquellos aspectos que

pueden, a simple vista, parecer visionarios, y que hayan podido ser concebidos de forma consciente y deliberada cumpliendo el objetivo de ayudar a futurizar el imaginario ideado, no han supuesto una relevancia que no estuviese recogida igualmente por la clase científica o el entorno social del contexto circunstancial e histórico en el que el film se ha creado. Sin embargo, durante el proceso creativo, en el que el ser humano se propone crear un escenario futurista, aquello que se ha introducido, de forma inconsciente, innata, sin una clara intención de aparentar una cualidad visionaria, sino que se ha colocado como complemento a otra finalidad (ejemplo provocar humor), es precisamente, aquello que tiene más posibilidades de adquirir relevancia, carácter anticipatorio y por tanto puede aparecer en el contexto sociocultural futuro, cumpliendo una misión, puede que distinta que la que representó o entonces insospechada. Por tanto si, se han de analizar e interpretar bajo esta intención un film futurista, aconsejamos que se haga desde esta óptica, si se pretende acertar en algún hallazgo sorprendente. Preguntas como, ¿por qué es tan importante precisar la hora de partida de un vuelo espacial?, independientemente de que la Nasa adoptase la cuenta atrás, recurso utilizado por Fritz Lang en “Una mujer en la Luna”, son las que encierran algún significado oculto que en un futuro se pudiera desvelar. Por ejemplo precisar la hora de partida podría ser una condición indispensable para asegurar el retorno de un viaje en el tiempo. O preguntas que podrían parecer tan absurdas como ¿por qué la alcachofa insiste en seguir sobreviniendo en la filmografía futurista?, podría ser indicativo de que quizás, esta, pudiera desempeñar un papel importante que desconocemos en la actualidad. Quizás se trate de la disposición de sus hojas, o de su manera de captar la luz, o quizás, un químico pudiera advertir en su composición la pista que le lleve a cocinar algún elixir de la vida. Este tipo de preguntas son, las que planteamos que se hagan.

Así ha sido como nuestros resultados fueron convergiendo con las teorías desarrolladas por Carl Jung, de manera que el presente estudio, puede servir de ejemplo y aval en muchas de las cuestiones a las que este autor llegó a descubrir mucho antes que nosotros. Porque creemos, como él, según lo investigado, que nuestros impulsos desvelan verdades ocultas en lo subliminal que nos hablan también del porvenir. Ello podría interpretarse como una afirmación de que el futuro estaría escrito en nuestro inconsciente, pero en realidad, lo único que abiertamente parece indicarse es que en él, estarían las pautas que el hombre utilizará como recurso para construir su programa de futuro en la civilización. Y ello podría tener una explicación: pues, de la misma manera que pudimos obtener unas orientaciones de futuro vislumbradas desde la trayectoria utópica literaria, también, desde la perspectiva del

imaginario con visiones de futuro representada en el cine, podemos obtener unas orientaciones utópicas, en el deseo o la ilusión de alcanzar una próxima meta. Porque el hombre cuando mira al mañana, de algún modo, en lo subliminal de su creación, está proyectando el objetivo utópico; es decir, una intención: la de su propio destino. Así, cuando se mueve en el ámbito natural, de su contexto circunstancial, obviamente, tenderá a encontrarse con él; y de ahí que, sea posible ver aquello que fue camuflado de forma inconsciente en el imaginario, cuando se figuró el mundo que viene, convertido más tarde en un hecho constatado.

Y por último, expondremos una apreciación más, que consideramos sustancial y que se ha podido observar, gracias también a las interconexiones efectuadas entre la filmografía clásica y los distintos contextos socioculturales, especialmente cuando estos se trataban de antecedentes. Nos referimos al factor “aurático” que reside en las primeras filmaciones, como sucede igualmente a todo aquello que proceda de una nueva tecnología. El hecho mismo de ubicarse en un medio de representación primitivo, originario, pudo dotar a las primeras muestras fílmicas de este espíritu, que difícilmente puede verse renovado en el cine de futuro posterior. Desde la perspectiva cinematográfica se recoge una intención de buscar, recuperar este mismo espíritu cuando lo expresado tiene que ver con visiones de futuro. Puesto que el nacimiento del cine, supuso un deseo, buscado desde el objetivo utópico, que se vería cumplido.

Al principio de estas conclusiones explicábamos que cuando estamos sumergidos en un sistema ambiental determinado, no nos damos cuenta de la relevancia de determinadas cualidades que percibimos, de actitudes que tomamos, o actuaciones que cumplimos ordinariamente, hasta que algo o alguien venido de fuera nos advierta de ellas. Hemos visto como desde el cine con visiones de futuro, este es uno de los máximos que aportará la tradición utópica señalada ya en la “ascensión dialéctica” tal y como la formula Platón. Y ello, como se ha expuesto, ha sido así tenido en cuenta a lo largo de nuestras investigaciones. El indagar en un referente local sobre un referente universal ya estudiado, nos ha ampliado el sentido apreciativo de nuestras interpretaciones, haciendo de portavoz en la advertencia de fenómenos singulares, que de otro modo no hubiesen sido detectados. Al margen, de que con ello, hayamos podido demostrar, la fuerza impulsiva de permanencia de los componentes originales que conforman al modelo arquetipado, para el cual el referente local no se descubre suficientemente influyente como para alterarlo, este tipo de estudio comparativo

nos ha ayudado a valorar otra conclusión clave resultante de esta tesis. A ello se le sumaría, la información que de los antecedentes fílmicos estudiados se ha visto implicada y relacionada. Y que todo ello tiene que ver, con el factor “aurático” de la obra única y primaria arriba indicado.

Se ha podido valorar que desde la génesis del imaginario futuro del cine primitivo, en gran medida a falta de un pasado histórico filmográfico, se volcaron del contexto sociocultural el decurso vivido como acontecimiento de aquellas innovaciones técnicas que supusieron un punto de inflexión social, artístico y, o científico en la humanidad. Quizás ello pueda verse, como un registro común en el cine futurista, pero entonces ese trasvase se produjo de un modo muy especial, algo distinto a como se produciría más tarde o en la actualidad cuando esta intención se pretende recuperar. En el cine de los primeros tiempos los fenómenos futurizados tienden a ofrecerse como “acontecimientos vividos” en su primera fase, en la que es aun “demostrativa”, tal y como se darían estos en la sociedad en un pasado relativamente cercano, y que constituye el propio antecedente. La “excusa técnica” se proyecta en la pantalla como un experimento “sorpresivo”, ofrecido siempre a unos personajes que son espectadores presenciales de dichos acontecimientos. De este modo el espectador desde su butaca se identifica con los personajes que en el film cumplen su misma función. La cuestión básica se limitaba fundamentalmente a encontrar un fenómeno novedoso con el cual sorprender, y en cierto modo, lo que se estaba intentando era recuperar así, la gran expectación creada entre la sociedad y la gran afluencia de público que acudía por primera vez a ver las imágenes en movimiento, hito histórico aún muy reciente. En añoranza a la pérdida del poder “aurático”, los cineastas bucearán en lo último posible o especulado emergente en el “mundo natural” no representado, y lo mostrarán de tal manera que se viva una experiencia científica o se contemple como si se estuviese viviendo por primera vez, dentro de las pantallas, pero también fuera, en su identificación con los personajes. De manera que, las primeras ascensiones en globo que conseguían congrega a un buen número de personas en una plaza de toros, por ejemplo, o las congestiones de tráfico en la carretera provocadas por el gran número de asistentes que acudían a la llegada del Graf Zeppelin a su paso por el aeropuerto de El Prat, podrían traducirse en el tipo de exhibiciones que un film debería recurrir para aspirar a un índice de taquilla semejante en las salas de proyecciones cinematográficas. Por ello, las “cenas eléctricas” ofertadas como “performance”, las demostraciones en las salas (Ashow rooms) de las compañías eléctricas, o los últimos “innovismos” aparecidos en las grandes exposiciones universales, así como los mismos

espectáculos con éxito que se ofrecieran como el “A Trip to The Moon” de Búfalo, habrían pasado a constituir las principales fuentes de influencias que serían llevadas al cine. De este modo, situarse en el mañana, podía volver a proporcionar el aura perdida, recuperar al público, provocar el colapso en las colas de las taquillas. La ciencia, haría para ello sustituir de las escenografías fílmicas a las mansiones por los hoteles, síndrome ya de la modernidad. La sensación de miedo sería absorbida por el factor “curiosidad” ante la “expectativa creada”, acompañada de un público en las gradas, en sofás circulares o anunciada a bombo y platillo con tambores, toque de corneta y banderines; estos últimos, sustituidos mas tarde, en algunas de las filmografías sucesoras, por los medios de comunicación.

Pero cuando una ciencia queda asimilada en las capas sociales de forma masiva, esta expectativa adopta en el cine otra actitud bien distinta, pues también queda aletargada, colectivizada entre los personajes que como autómatas viven en rutina. Surge entonces, la necesidad de volver a recuperar el recurso primitivo y se ven conducidos a acoplarlo a través de elementos alternativos, mediante acciones discordantes, distópicas, seres malignos, acciones efectistas incontroladas... En otros casos, pueden ayudarse por la incorporación del elemento extraño, cuya entrada reproduzca el efecto añorado de antaño. La frescura de los primeros films no podrá posteriormente ser sustentada desde los mismos cimientos que le dieran origen, a no ser que una nueva tecnología consiga volver a conmocionar y trastocar el rumbo del mundo. Este fenómeno pudo suceder con la aparición de la energía atómica, fenómeno que Gombrich compara, en su irrupción en el devenir de la civilización, al de la aparición del fuego. Mas tarde, dicho punto de inflexión venido de fuera de la ficción, y que ya había sido vertido en el cine, sería el viaje a la Luna. Recientemente la ciencia de las comunicaciones y sobre todo Internet, han sido el eje que volviera a situar al cine en un estadio próximo, en este sentido, al de su génesis, como acontecimiento vivido y promotor del espectáculo, introduciéndonos en los mundos virtuales; actualmente ya absorbidos por un público acostumbrado.

Aunque entre unos puntos de inflexión y otros, el “cine de futuro” se haya podido mantener desde otras muchas posiciones y sobre recursos bien distintos, destacamos como una de las orientaciones que desde la cinematografía clásica en sus orígenes se vislumbra, la necesidad de revivir el momento de un gran acontecimiento en la pantalla, como si se tratase de la primera vez. Tendencia que creemos se debe al deseo de recuperar el poder “aurático”, de la “expectativa creada” en la sociedad, de las primeras exhibiciones cinematográficas en la

génesis del nacimiento mismo del cine. Por tanto, y aunque parezca redundante, sintetizaremos todo ello aproximándonos a una definición que recoja la fórmula hacia la que apunta el modelo generado con visiones de futuro desde el cine primitivo y clásico:

El cine de futuro, intentará despertar el sentimiento de “curiosidad” configurando una expectativa entorno a un fenómeno del tipo “científico-recreativo”, el cual será vivido como un nuevo acontecimiento por los personajes presentes en el film como si se tratase de su primera experiencia, transmitiéndose la misma sensación emotiva y de la misma manera en el espectador.

Así pues, para finalizar, asentimos que un estudio interpretativo respecto a cualquier película futurista, pertenezca a cualquier época, debería tener en cuenta, los parámetros en los que se mueve el cine con visiones de futuro en sus inicios, ya que como se ha comprobado, las primeras escenas se ven arrastradas o conducidas, muchas veces inconscientemente, otras no tanto, a filmografías posteriores, cuyas percepciones se ofrecen entrelazadas de forma subliminal. Y es por ello que, determinadas apreciaciones, ha quedado demostrado que no habrían sido advertidas, de no ser al tipo de análisis comparativo que se ha venido realizando.

Y por último, en relación a la referencia local escogida, se ha podido comprobar que el cine llegó a El Prat varios años más tarde de su nacimiento, además de que ningún film con visión de futuro aquí estudiado, ni de Méliès, ni de Chomón, creemos que pudo llegar a exhibirse, y a pesar de que es posible que algún pratense en alguno de sus desplazamientos a la sala Napoleón, por ejemplo, pudiese haber visionado alguno de sus films, también es muy posible que no haya sido así. Tampoco, en la filmografía que hemos podido localizar que fuese exhibida en El Prat de Llobregat, durante las primeras décadas del cine, hemos encontrado ni un solo film, ni un solo artículo pratense, que mencione durante esa época a ni una sola de las películas estudiadas de entre este período. Lo más cercano a ello que se ha descubierto, ha sido, el espectacular despliegue llevado a cabo por el farmacéutico del pueblo, el Sr. Roigé, que movilizó a unos cuantos pratenses, para la toma de datos de “El Eclipse de Sol” que tuvo lugar el 30 de agosto de 1905, y que fue recogido también por Chomón en un primerísimo documento fílmico cosmogónico; fenómeno que se vivió, por cierto, como un gran acontecimiento. Sin embargo, El Prat por estar situado junto a uno de los aeropuertos más importantes de España y también de Europa, de algún modo ha mantenido una relación estrecha entre el cine y sus ciudadanos. Lo pudimos ver, por ejemplo en esas reuniones,

codeos y escapadas que obligaban a los artistas a quedarse en la localidad, dado el mal estado entonces de las carreteras para acceder a Barcelona, durante unas horas o una noche en el hostel de la plaza a la espera del siguiente vuelo. Algunos de ellos incluso, mencionan a fulanito o menganito cuando estuvo la última vez. Sus gentes quizás, se vieron identificados con el glamour del mundo del espectáculo no tan sólo a través de la pantalla. Y son muchos los pratenses que trabajan en el aeropuerto, por lo que dicho lazo aún hoy no se ha perdido; y otros muchos los que trabajan en el cine, el teatro y la televisión actualmente. No sabemos si esta estrecha relación, que por la historia local se vincula al cine con la vida pratenca, pudiera haber ejercido algún tipo de influencia especial, o quizás “aurática” que se nos haya podido contagiar. Sin dicho estudio, no hubiésemos ni tan solo entrado a valorar este tipo de peculiaridades, que creemos son significativas. De una manera u otra, todas las ciudades son “Everytown”, todas pueden serlo. Y conocer cada historia local, en relación al resto, es siempre interesante, porque nunca sabemos con lo que nos podemos encontrar.

Nosotros nos hemos encontrado, siguiendo dicho propósito, con que la vivienda mínima con su mobiliario multifuncional y sencillo, la hemos podido ver en la localidad de El Prat, unos treinta años después de que Buster Keaton y Edie Cline la proyectasen en el celuloide o de que los arquitectos modernos formularan la “célula vivienda”, para dar salida a la precariedad de las familias emigradas; y lo hacía de la mano de una sociedad cooperativista de obreros que fueron capaces de organizarse cumpliendo su utopía, esquivando a las leyes franquistas y partiendo prácticamente de la nada, bajo un discurso y una actuación en la línea marcada por los socialistas utópicos europeos hacía ya más de un siglo.

Nos hemos encontrado también, nada más y nada menos que con una película del tema investigado. Con ello también contribuimos a propagar los muchos beneficios que podría aportar a la humanidad, el que el ser humano se colocase en la órbita desde la cual pueda visionar no sólo aquello que está próximo, sino a lo ajeno, único modo de mejorar, conocerse así mismo y comprender el mundo en su globalidad. Porque cuando los ciudadanos de una localidad, u otro “sistema” miran hacia fuera, y escuchan para tomar conciencia, valorar y distinguir mejor su entorno, con lo aprendido, puede llegar a levantar “monumentos”. A veces ni tan siquiera es necesario, para ello, movernos físicamente o espacialmente del lugar propio al que pertenezcamos. Y muchas veces es necesario para encontrar lo que buscamos, movernos a través de la dimensión temporal, escuchar o

investigar en el pasado para abrir nuevas rutas que nos conduzcan en la buena dirección, sin “cegarlos”, hacia el futuro.

Así, debemos impresionarnos por el hecho de que, seguramente, muy pocas poblaciones españolas, puedan contar con una obra monumental de ciencia ficción futurista como es “Peraustrinia 2004”, enteramente realizada desde El Prat de Llobregat y por residentes de dicha localidad. Este film es una muestra de superación que evidencia como las gentes de una población, sin moverse de su “sistema”, ha sido capaz de colocarse en la órbita “universal” para proyectar su “singular” visión del “mundo que viene”. Una visión la cual, dadas nuestras observaciones conclusivas, muestra que los humanos estamos más cerca los unos de los otros de lo que nos pensamos, pese a los muchos kilómetros y diferencias que nos separen. Tan sólo por este rasgo, ha merecido la pena, rescatar a este film del olvido; y por supuesto, darlo a conocer un poco más, en su conexión con la filmografía universal, para que otros, también puedan desde su propio “sistema”, mirar hacia el nuestro.

“INCONSCIENTE COLECTIVO Y TRANSFERENCIA DE LAS IDEAS: EN EL UMBRAL DE LA MEMORIA EXTERNA.”

Vamos a intentar dar coherencia, dentro de lo posible, a una reflexión que surge como una idea intuitiva a lo largo de esta tesis y de nuestras investigaciones, de forma que al final, se pueda valorar al menos la posibilidad de que aquello que nos puede parecer dispar puede llegar a parecer, de entre muchas soluciones, una de las más lógicas. Constatamos no obstante, y como ya anunciamos en el capítulo introductorio, que negar la siguiente proposición puede resultar tan imposible de demostrar como lo es afirmarla, por lo que esta se podría considerar como una premisa, cuyo fundamento dependa de una cuestión de fe. Ahora bien, si se acepta por válida, las teorías que a partir de ella se plantean le acaban otorgando cierto sentido.

Partimos de Numen. Su “inspiración” me ofreció la mejor transferencia con la que se encabeza la exposición, transportada de la fórmula que rige en geometría “la perfecta y adecuada proporción” de las cosas, también hallada en la naturaleza (en la forma en la que se da el crecimiento de las plantas por ejemplo...), es la denominada “sección áurea” (la adecuada proporción entre dos distintas longitudes es aquella que es mayor a la menor en la misma medida que es menor a la mayor). El valor de dicha adecuada y perfecta proporción sería la “idea”, y las longitudes distintas o valores a relacionarse entre sí serían la “ciencia” y el “arte”. Una vez transferidos los términos a la fórmula (la idea es la raíz cuadrada del producto de la ciencia por el arte), llegamos a la siguiente deducción conclusiva sobre el concepto de idea:

“Una idea es a la ciencia de la misma manera que el arte es a una idea”

Y es que la idea inspirada es el principio y fin de toda utopía, y la idea inspirada es también el principio y fin de todo acto imaginativo. El cine, proyectado al futuro, precisa de esta idea. La idea no puede emerger ni desde la ciencia ni desde el arte en sí mismas, es la hija de ambas. Ahora bien, nosotros sólo podemos engendrar manifestaciones de dichas ideas, eso sí, susceptibles de ser reconocidas, pero permanecen en el plano espiritual, pues cuando son ejecutadas pasan a formar parte del propio objeto ubicado en el “mundo natural” y se relaciona en su contexto circunstancial. Es decir que la idea inspirada proviene del plano espiritual y se materializa en el acto creativo que es también un acto inventivo.

Si a nosotros nos ha parecido además que la idea antes de nacer parece estar ahí, en algún lugar (del plano espiritual), lista para ser reclamada, debemos preguntarnos si ese “ahí” es individual o “colectivo”. Si por lo que hemos podido dilucidar, todo apunta a que en nuestro inconsciente existen unos “arquetipos” que serían más o menos comunes a todos los individuos, tal y como Jung suponía, es muy probable que “las ideas” no sólo formen parte también de estos “arquetipos”, sino que se sirvan de estos para constituirse en múltiples e infinitas posibilidades asociativas, transferencias que se constituyan como ideas a través de estos al contactar con el entorno exterior de los distintos sistemas individuales, dando lugar potencialmente a las infinitas posibilidades creativas o imaginarias. Unos arquetipos, entendidos como partículas que se combinan en ideas, que se escapan de la conciencia, subyacen en lo subliminal y emergen fácilmente de forma automática durante el proceso creativo. Nuestra capacidad creativa, es decir la creatividad, es posible desarrollarla y multiplicarla si actuamos en base a un pensamiento divergente y en paralelo que logre abrir y extrapolar los límites perceptibles u observados en relación al mundo que gira a nuestro alrededor. Atendiendo pues a un modo de proceder divergente, también en cuanto a lo reflexionado, nos deberíamos preguntar o sopesar la posibilidad de que ese inconsciente común estuviese fuera y no dentro de nuestro cerebro...

¿Podrían ser reclamadas las ideas como fuente de energía inspirativa a través de nuestro cerebro como si este constituyese el instrumento (y no el armario) capaz, en unos más que otros quizás, o mejor dicho, bajo determinadas situaciones más que otras, de adoptar individualmente una idea...?

Que una combinatoria arquetípica fundamente la idea transferida al individuo durante el acto imaginativo, y que dicha transferencia provenga del “inconsciente colectivo” (del armario) que se encuentre fuera y no dentro del propio individuo, si es que entonces podemos hablar de que exista un “inconsciente” absolutamente individual, o bien sería más propio entender la existencia de un “inconsciente externo al yo”, o quizás existan dos tipos de “inconsciente”, el individual y el externo, siendo este externo el común a todos los individuos. ¿O sino, nos hemos preguntado por qué es común? ¿Si está dentro de nuestro cerebro, como es que es común? ¿De qué manera estamos conectados? La respuesta inmediata que daríamos sería la de que la memoria queda acumulada de generación en generación escrita en el material genético, etc., temática que nuestra investigación no ha

tenido en cuenta, aunque nos hayamos topado con ella por causalidad, por lo que si nos quisiéramos hacer cargo de ella, se precisaría otra tesis. Motivo principal por el cual la dejamos aquí como propuesta.

Seguimos. Por otro lado, debemos hacernos la siguiente reflexión: si tal y como se ha dejado en evidencia, ya desde la trayectoria utópica, el progreso de la civilización se abastece del estudio de la naturaleza para copiarla e imitarla en todos sus aspectos (como afirmara Freud referente a la proposición impuesta en el hombre de hacerse con su control y dominio para su seguridad), inventamos en base a lo observado en la naturaleza (las imágenes en movimiento, el vuelo, el ojo telescópico o microscópico, descubrimos la iluminación artificial, buscamos controlar el clima atmosférico y un largísimo etcétera). Si podemos inventar replicando a la naturaleza, es porque lo inventado primero se halla en la naturaleza; o sino de dónde íbamos a copiar... Luego entonces, bajo esta premisa llegamos a la idea intuitiva:

Si el hombre ha sido capaz de concebir “Internet”, no será que su modo operante se encuentra también en la naturaleza y no lo hemos reconocido conscientemente... No podría existir un “inconsciente colectivo”, cuyo contenido no estuviera en nuestro cerebro, ni acumulado en el material genético, sino fuera de él, en un lugar “utópico” como el ciberespacio donde todos nuestros pensamientos en determinados grados o frecuencias de actividad mental (durante el éxtasis creativo por ejemplo) puedan ir a parar, de tal modo que otros, a igual intensidad creativa, pudieran captarlos...

¿Cómo es posible que el ser humano haya podido concebir una herramienta tal como Internet, si es que esta no estaba ya en la naturaleza?

Si así fuera, lo cual es tan difícil de demostrar como de desmentir, en este mismo instante en el que traslado dicha reflexión, o en el instante que primeramente esta fue objeto de reflexión (algunos meses antes de la exposición de “Transfer”), estoy dejando o dejé dicha “idea” colgada en el plano colectivo del inconsciente común del ciberespacio tal y como imagino, y puede que otros lo hayan agarrado ya, o bien lo hayan dejado colgado antes que yo y por tanto soy yo quien lo captó de ellos. Aunque, es evidente, que dicha apreciación así concebida, ha venido provocada por la tesis que aquí se presenta, por la evolución de sus contenidos, etc.

¿Estarían nuestros cerebros conectados a una memoria externa?

Si así fuese, esa memoria puede ser arquetípica, común a todos. Pero además, dicha memoria, se iría ampliando, reconvirtiendo, y regenerándose lentamente, sustituyendo unos componentes sobre otros en función de su utilidad y capacidad de permanencia que es la que primaría frente a los agentes externos, siguiendo el mismo mecanismo que, mas o menos se ha desprendido desde el análisis interpretativo efectuado en las filmografías estudiadas. Esta facultad, de elevar determinadas ideas o pensamientos a un umbral donde puedan quedar almacenadas para que otros, bajo la misma frecuencia o intensidad emocional, pudiese acceder a él, podría explicar el por qué, o de qué manera, nuestra especie habría sido capaz de alcanzar una inteligencia superior a la de otros seres vivos que no habrían conseguido en su exponente común, al menos al mismo nivel que hubiese sido necesario, crear una memoria colectiva capaz de sobrevenir en el futuro. Ello explicaría también muchos hallazgos sincrónicos, y casuísticos, que se producen desde distintos lugares al mismo tiempo por distintas personas, por ejemplo, a la hora de descubrir una invención.

¿Dónde quedaría el lugar no utópico de referencia local en el cual uno nace, crece, se educa y se desarrolla como individuo en sociedad?

El individuo, su cultura y las circunstancias contextuales que le envuelven serían también partes conectadas al todo universal, convertido este en un espacio multicultural. Aunque estas referencias con el contexto íntimo, en sí mismas o por sí solas carecerían de sentido, sin embargo servirían para conformar el aspecto aurático del ser humano, su identidad. Ello nos conduciría al inevitable camino, de que más tarde o temprano, tal y como H. George Wells positivamente opina en “Una utopía moderna” y anteriormente otros utópicos o investigadores también expresaban con optimismo, como Élisée Reclus, el ser humano deberá de asumir responsablemente su lugar en el mundo construyendo parte de la utopía, que se forja en alcanzar una civilización mundial en paz y que se acabe con el hambre en el mundo. El hombre es un ser individual y social, pero si su inconsciente, de donde parten también los impulsos destinados a satisfacer el deseo placentero, aquello que le es innato, no formara parte de él mismo como tal, arrastrado de sus progenitores de sangre, sino de un todo del cual él se sirve y que entre todos se ha ido generando, no podría más que atender con respeto y en conciencia a la humanidad por entero, dejando de lado su egocentrismo. La

sociabilización mundial que garantice los mínimos básicos para vivir a aquellas civilizaciones desfavorecidas debería entonces, irremediablemente llegar algún día.

Pensar que aquello que parece innato, y emerge de forma impulsiva, u una idea conscientemente intuida, pudiera guardarse fuera de nosotros y no dentro, o que la tan pronunciada frase “me ha venido una idea de la divina inspiración” pudiese ser no tan divina, tan sólo por el hecho de haberse pensado la idea que exponemos de forma razonada, deja de ser descabellada. Y, una vez asumida, lo que de ella se desprende, parece dotarla de sentido.

Nuestra propuesta para futuras investigaciones, se basaría en el planteamiento de la posibilidad de que pudiera existir el armario compartido del inconsciente colectivo “fuera del cerebro”, esto es, como si de una “memoria externa” de “todos” se tratase: que el cuerpo de las ideas pudiera leerse en clave de frecuencias y ondas electromagnéticas, u otro tipo de transmisión energética que facilite sus transferencias para con los individuos a través del espacio, y que nuestro cerebro operara como instrumento de lanzadera y captación de dichas transferencias.

“TRANSFER”, UN ENSAYO CREATIVO (en anexos)

7. BIBLIOGRAFÍA

- Aldiss, Brian. “*Space Opera*”. Futura, Londres, 1974.
- Aliberch, Ramón. “*Un Siglo de Barcelona*” (1844-1944). Editorial Freixinet, Barcelona, 1950.
- Argullol, Rafael. Cabrera, Guillermo. Capella, Juli. Cardín, Alberto. Guarner, J. Luis. Molina, Vicente. Miró, Antonio. Savater, Fernando. Tello, Antonio. Urculo, Eduardo. Wagensberg, Jorge. “*Blade Runner*”. AA.VV. Fabula Tuquets. Barcelona, 2001. (1ª ed. 1988).
- Bacon, Francis. “*La Nueva Atlántida*” (incluye “*La ciudad del sol*” de Campanella). Ediciones Abraxas. España, 1999.
- Beudet, Louise y Borde, Raymond. *Charles R. Bowers, ou le mariage du slapstick et de l’animation. LES DOSSIERS DE LA CINEMATHEQUE, N° 8. LA CINEMATHEQUE DE TOULOUSE, LA CINEMATHEQUE QUEBECOISE*, 1980.
- Bellamy, Edward. “*En el año 2000*”. Estudios Valencia. Barcelona (sin fecha de edición).
- Benevolo, Leonardo. “*Historia de la arquitectura moderna*”. Gustavo Gili, Barcelona, 2005 (última de 8 ediciones desde la 1ª en 1974).
- Berriain, Demetrio. “*Prat de Llobregat ayer: Un pueblo sin estado*”, editado por el Ayuntamiento de El Prat de Llobretat (1981?).
- Bernerí, María Luisa. “*A Través de las Utopías*” (ensayo crítico). Proyección. Buenos Aires, 1975.
- Boccioni, Umberto. “*Estética y arte futuristas*”. El acantilado 100. Barcelona, 2004.
- Bravo Gala, Pedro. “*Socialismo premarxista*”. G. Babeuf, H. de Saint-Simon, S. De Sismondi, Ch. Fourier, R. Owen, P. Leroux, L. Blanc, L.-A. Blanqui, P.-J. Proudhon, W. Weitling. Introducción, selección, traducción y notas de Pedro Bravo Gala. Ed. Tecnos. Madrid, 1998.
- Brian Froud & Ferry Jones, “*Los Goblins del Laberinto*”. Plaza Joven, España, 1986.
- Bridges, Valery. “*Transportes aéreos*”. *Historia de las comunicaciones*. VII. Salvat, Pamplona, 1966.
- Burch, Noël. “*El tragaluz del infinito*”. Editorial Cátedra, Signo e imagen. Madrid, 1991.
- Bürdek, Bernhard E. “*Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*”. Gustavo Gili, Barcelona, 1994.

- Butler, Samuel. *“Erewhon. Un mundo sin máquinas”*. Ediciones Abraxas. España, 1999.
- Campanella, Tommaso. *“La ciudad del sol”* (incluye *“Nueva Atlántida”* de Francis Bacon). Ediciones Abraxas. Barcelona, 1999.
- Campi i Valls, Isabel. *“Història del disseny industrial”*. Col·lecció Massana. Edicions 62. Barcelona, 1994.
- Campbell, Joseph. *“El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito”*. Fondo de cultura económica. España, 2005 (1ª ed. 1945).
- Canudas, Josep. *“Historia de la aviación Catalana (1908-1936)”*. Ediciones de la Magrana. Barcelona, 1986.
- Caparrós Lera, J. M. *“Arte y Política en el Cine de la República (1931-1939)”*. Universidad de Barcelona, 1981.
- Carbonell Porro, Joan Antón. *“Molins de Rei: Vida Social i Política. (1868-1936)”*. Biblioteca Abat Oliba. Publicacions de l’Abadia de Montserrat. Barcelona, 1991.
- Cardín, Alberto. *“Lo próximo y lo ajeno”*. Icaria. Barcelona, 1990.
- Cati Rojas y José Taberner. *“Nietzsche. Textos básicos”*. Editorial Alambra. España, 1989.
- Clair, Jean (dirección). *“Cosmos. Del romanticismo a la vanguardia 1801-2001”* (artículos de varios autores). Centre de Cultura Contemporània de Barcelona e Institut d’Edicions de la Diputació de Barcelona, 1999 (Catálogo de la Exposición, 2000).
- Clopas i Batlle, Isidre. *“Historial de la Fotografia i el Cinema a Martorell”*. Edició Club cine-Foto. Martorell, 1990.
- Clute, John. *“La ciencia ficción enciclopedia ilustrada”*. Ediciones B. España, 1996.
- Codina, Jaume. *“Resum d’historia del Prat”*. Amics d’El Prat, El Prat de Llobregat, 1976.
- “Delta del Llobregat – La Gent del Fang”*. Ed. Montblanch, Barcelona, 1966.
- Costa, Jordi. *“Hay algo ahí afuera. Una historia del cine de Ciencia-Ficción (1895-1959). De la Tierra a la Metaluna”*. Ediciones Glénat. España, 1997.
- De Long, David G. *“Frank Lloyd Wright y La Ciudad Viviente”*. Vitra Design Museum. (Versión española) IVAM, Valencia, catálogo de la exposición: del 20 de junio al 24 de septiembre 2000.

- De Palma, Andreu. “*Prat de Llobregat. Ensayo histórico*”. P. Andrés de Palma de Mallorca O.F.M. CAP. Ayuntamiento del Prat, 1958.
- Donald Crafton, “*Emile Cohl, Caricature and Film*”, Princeton University Press, 1990.
- Dostre, Magdalena. “*Bauhaus 1919-1933*”. Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung, Taschen. Madrid, 2006 (Ed. castellana).
- Durán i Riu, Fina. “*Petita història de l’electricitat a Catalunya*”. Fecsa Endesa. Barcelona, 2002.
- Elena, Alberto. “*Ciencia, Cine e Historia. De Méliès a 2001*”. Alianza Editorial. Madrid, 2002.
- Eliade, Mircea. “*Mito y Realidad*”. Labor/Punto Omega. Barcelona, 1985 (1ª ed. 1963).
- Elsaesser, Thomas. “*Metropolis*”. BFI Film Classics. London, 2000.
- Escotado, Antonio. “*Marcuse. Utopía y razón*”, Alianza. Madrid, 1969.
- Ferret Pujol, Joan Lluís. “*Josep Pujol i Capsada. Escrits 1908-1944*” (pròleg Josep Ferret i Pujol). Colecció textos locals, nº 3. El Prat de Llobregat, 2003.
- Ferret Pujol, Josep. “*Josep Pujol, metge, polític i humanista*”. Imprenta. El Prat de Llobregat, 1989.
- “*El carrabiners de la platja del Prat*”. Ediciones de El Prat de Llobregat, 2004.
- Francescutti, Pablo. “*La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad*”. Cátedra, Signo e Imagen. Madrid, 2002.
- Frayling, Christopher. “*Things to come*”. BFI Film Classics. London, 1995.
- Freixas, Ramón. Bassa, Joan. “*El cine de ciencia ficción*”. Paidós Studio, Barcelona, 1997.
- Freud, Sigmund. “*El malestar en la cultura*”. Alianza, España, 2001 (publicado en 1930).
- González, Ángel. Calvo, Francisco y Marchán, Simón. “*Escritos de arte de vanguardia 1900/1045*”. Istmo, Madrid, 1999.
- González, José Manuel, González Francisco Javier, Santos Fierro. “*Vinieron del espacio. Alienígenas de cine*”. Arkadin Ediciones, Madrid, 2005.

- González López, Palmira. *“Historia del cinema a Catalunya”*. Amelia Romero editor. San Cugat del Vallés, 1986.
- Gómez Inglada, Margarida (coordinación de la obra). *“El cinema Amateur al Prat”*. Ajuntament de El Prat de Llobregat, 1994.
- Grimal, Prierre. *“Diccionario de Mitología. Griega y Romana”*. Paidós, Barcelona, 1989.
- G. Smith, Thomas. *“INDUSTRIAL LIGHT & MAGIC. The Art of Special Effects”* (Introducción de George Lucas). Columbus books, London, 1986.
- Gubern, Román. *“Historia del Cine”*, V.I y II, ediciones Danae, Barcelona, 1971 (primera edición 1969).
- “Historia del cine”*. Editorial Lumen. Barcelona 1989.
- “El eros electrónico”*. Taurus, grupo Santillana, Madrid, 2000.
- “Proyector de luna. La generación del 27 y el cine”*. Anagrama, Barcelona, 1999.
- “El cine sonoro en la II República (1929-1936)”*, Lumen, Barcelona, 1977.
- Gubern, Román. Monterde, José Enrique. Pérez Perucha, Julio. Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro. *“Historia del cine español”*. Cátedra. Madrid, 1995.
- Guerin, Frances. *“A CULTURE OF LIGHT. Cinema and technolgy in 19920s Germany.”* University of Minnesota, 2005.
- Gutierrez. M^a del Camino. *“Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: Doblaje y subtítulo inglés-español”*. Universidad de León, 1999.
- Hardy, Phil. *“The Aurum Film Encyclopedia. Science Fiction”*. Aurum Press, London, 1995.
- Henderson, Mary. *“Star Wars: La magia del mito”*. De la Exposición en el Museo Nacional del Aire y el Espacio del Instituto Smithsonian. Círculo Latino, Barcelona, 1^a edición española en junio del 2005.
- Herranz, Pablo. *“Rumbo al infinito. Las 50 películas fundamentales del cine de Ciencia-Ficción”*. Midons. Valencia, 1998.
- H. Gombrich, Ernest. *“Historia del Arte”*. Alianza Forma. Madrid, 1987 (1^a ed. 1979).
- Hueso Montón, Angel Luís. *“Los géneros cinematográficos”*. Mensajero, Burgos, 1983.

- “*Historia de los géneros cinematográficos*”. Valladolid, Heraldo, 1976.
- Huxley, Aldous. “*Un mundo feliz*”. Plaza & Janés editores. Barcelona, 1999.
- Ingla, Núria i Argilés, Anna, “*La demografía al Prat*”. Ajuntament de El Prat de Llobregat, 1990.
- Jung, Carl G. “*El hombre y sus símbolos*”. Caralt, Biblioteca Universal Contemporánea, Barcelona, 2002 (7ª edición, publicación original 1964)/
- “*Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*”. Trotta, Madrid, 2002.
- Lafargue, Paul. “*EL DERECHO A LA PEREZA*” (donde se incluyen: *La organización del trabajo. El derecho a la pereza. La religión del capital*). Edición crítica de Manuel Pérez Ledesma. Editorial Fundamentos, Barcelona, 1998.
- Lefebvre, Thierry. “*Le Voyage dans le Lune, film composite.*” Incluido en el catálogo “*Méliés. Magie et cinema*”. Paris Musées Fondation Electricité de France. Espace EDF ELECTRA, comisarios de la exposición Jacques Malthête y Laurent Mannoni. 26 abril-sep. 2002.
- Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, André. “*Historia de la fotografía*”. Ediciones Martínez Roca, S.A. Barcelona, 1988.
- Letamendi, Jon y Seguin, Jean-Claude. “*Los orígenes del cine en Cataluña*”. Euskadiko Filmotegia y Generalitat de Catalunya. Institut Català de les Indústries Culturals. Barcelona, 2004.
- Lundwall, Sam J. “*Historia de la ciencia ficción*”. Nueva Dimensión. Ediciones Dronte. Barcelona, 1976.
- Newhall, Beaumont. “*Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*”. Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- Norman, Donald A. “*La psicología de los objetos cotidianos*”. Ed. Nerea. Donosita-San Sebastián, 1990 (primera edición 1988, y última 2006).
- Maldonado, Tomás. “*Lo real y lo virtual*”. Gedisa, Barcelona, 1994.
- Marcuse, Herbert. “*Eros y civilización*”. Ariel, Barcelona, 2002 (primera edición de 1965).
- “*Cultura y sociedad*”. Sur, Buenos Aires, 1967.
- “*El final de la utopía*”. Ariel. Barcelona, 1968.
- Marsh, Peter. Sturridge, Helena. Aldous, Donald. Minten, Helena. “*Ciencia en Acción*”. Editorial H.M.B. Barcelona, 1984.

- Minguet Batllori, Joan M. “*Segundo de Chomón, más allá del cine de atracciones (1904-1912)*”. Filmoteca de la Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1999.
- Miranda, Antonio. “*Un canon de arquitectura moderna (1900-2000)*.” Cátedra. Madrid, 2005.
- Montaner, Josep M. y Azara Pedro, eds. “*Hotel Attraction: Una Catedral Laica. El Gratacel de Gaudí a New York/ El Rascacielos de Gaudí en New York*”. Edicions UPC, Gaudí 2002 Barcelona.
- Montiel, Alejandro. “*Teorías del cine*”. Montesinos. Barcelona, 1992.
- Moreno Lupiáñez, Manuel y Pont, Jordi José. “*De King Kong a Einstein. La física en la ciencia ficción*”. Ediciones UPC, Barcelona, 1999 (2002, 2ª edición).
- Moro, Tomás. “*Utopía*”. Espasa. Madrid, 2001 (1ª ed. 1952).
- Morris, William. “*Noticias de Ninguna Parte*”. Ed. Abraxas. Barcelona, 2000.
- Mumford, Lewis. “*The Story of Utopias*”. Nueva York, 1922.
- Obiols, Salvador. “*Catalunya en Blanc i Negre*”. Espasa, Madrid, 1999.
- Orwell, George. “*1984, El Gran Hermano te vigila*”. Planeta. España, 2001 (1ª ed. Destino, 1952).
- Padró i Margó, Josep. “*L’Ateneu Unió i el moviment cultural de la Colònia Güell (1892-1992)*”. Caixa Penedés, 1992.
- Padullés Paricio, Xavier. (Documentació: Neus Macías Domínguez). “*La Cooperativa Obrera de Viviendas. Una utopia obrera feta realitat*”. Ajuntament de El Prat. Col·lecció de Textos Locals, 2006.
- Pallarés Camas, Enrique. Publicación para la Exposición “*Centenario de la Aviación. Exposición Gráfica dedicada a la memoria de Wilbur y Orville Wright*”. Fundació Parc Aeronàutic de Catalunya i Ajuntament de El Prat de Llobregat. Diciembre de 2003.
- Panofsky, Erwin. “*La perspectiva com a <<forma simbòlica>> i altres assaigs de teoria de l’art*”. Edicions 62/ Diputació de Barcelona, 1987.
- “*El significado en las artes visuales*”. Alianza Forma. Madrid, 1987 (1ª ed. 1979).
- Parés, Onofre. “*L’illa del gran experiment. (Reportatges de l’any 2000)*”. Editado por Matriz/Matràs, Casa Alta. Tiana, noviembre de 1999.
- Phillips, Christopher (edición e introducción). “*Photography in the modern era. European documents and critical writings, 1913-1940.*” (Textos de varios autores). The metropolitan museum of art/Apertura. New York, 1989.

- Platón. “*La República*”. Clásicos del pensamiento. Alhambra. Edición y material didáctico: Juan Carlos García Borrón. Madrid, 1990 (1ª ed. 1988).
- Popper, Karl. “*En busca de un mundo mejor*”. Paidós. Barcelona, 1994.
- “*Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*”. Paidós. Barcelona, 1983.
- Prina, Francesca. Demartini, Elena. “*Gran Atlas de la Arquitectura, del año 1000 al siglo XX*”. Mondadori Electa. Milán, 2005 (versión castellana, Barcelona, 2006).
- Quarante, Danielle. “*Diseño Industrial 1. Elementos introductorios*”. Ed. Ceac, Barcelona, 1992.
- Riambau, Esteve. “*Stanley Kubrick*”. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Madrid, 1995.
- Romaguera i Ramio, Joaquim. Alsina Thevenet, Homero. “*Textos y manifiestos del cine*”. Ed. Cátedra, Signo e imagen. Madrid, 1989.
- Rousseau, Jean Jacques. “*Emilio*”. Biblioteca Edad. Madrid, 2000.
- “*Del contrato social. Sobre las ciencias y las artes. Sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*”. Sociología, Alianza Editorial. Madrid, 2002 (1ª ed. 1980).
- Salcedo del Morat, Joan Ignasi. “*25 anys de formació artística al Prat*”. Ajuntament del Prat de Llobregat, 2000.
- Sánchez Biosca, Vicente (coordinador). “*Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*”. Editorial Imatge. Universitat de València, 1992.
- Sanchez Vidal, Agustín. “*El cine de Chomón*”. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1992.
- Scolari, Carlos A. “*No pasarán. Las invasiones alienígenas de Wells a Spielberg*”. Voces/Ensayos. Madrid, 2005.
- Serret Bernús, Carles. “*100 anys de Cinema a Sant Boi*”. Pou Comú, Col·lecció Carles Martí i Vilà, d’Estudis Històrics, Sant Boi, 1996.
- Skinner, B.F. “*Walden Dos. Hacia una sociedad científicamente construida*”. Martínez Roca, España, 2001.
- Sparke, Penny. “*El Diseño en el Siglo XX. Los pioneros del siglo*”. Blume. (Edición española) Barcelona, 1999.

- Telotte, J. P. *“El cine de ciencia ficción”*. Cambridge University Press. Madrid, 2002.
- Tharrats, Joan Gabriel. *“Los 500 films de Segundo de Chomón”*. Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias, Zaragoza, 1988/
“Inolvidable Chomón”. Editora Regional de Murcia. 1990.
- Thoreau, Henry David. *“Walden. Del deber de la desobediencia civil”*. Parsifal. España, 1997.
- Toril, Núria. Garcés, Oscar. *“El cinema a l’Hospitalet. Del espectacle de fira a la multisala. (1907-1996)”*. Quadern d’estudi 13-14, Centre d’estudis de l’Hospitalet, julio 1996.
- Torrent, Rosalía y Marín, Joan. *“Historia del Diseño Industrial”*. Manuales Arte Cátedra. Madrid, 2005.
- Vila, Santiago *“LA ESCENOGRAFÍA. Cine y Arquitectura.”* Editorial Cátedra (Signo e imagen). Madrid, 1997.
- Walter, Benjamin. *“Discursos interrumpidos, I”*. Taurus Humanidades. Madrid, 1973.
- Walther, Ingo F. y Ruhrberg, Kart. *“Arte del siglo XX”*. Taschen, Barcelona 2005 (edición original de 1999).
- Wells, Herbert George. *“Una utopía moderna”*. Abraxas. Barcelona, 2000.
- Wölfflin, Heinrich. *“Conceptos fundamentales en la Historia del Arte”*. Espasa-Calpe. Madrid, 1985.
- Zunzunegui, Santos. *“Pensar la imagen”*. Cátedra/Universidad del País Vasco. Signo e imagen. Madrid, 1998

Artículos, revistas, retrospectivas...:

Agramonte, Arturo. “*Cronología del Cine Cubano*”, La Habana: Ediciones Icaic, 1966.

Antón Rafols i Nadal. “*El primitiu cine de Ca l’Esparter*”. *Delta* nº 145, junio 1991.

“*Ardió el teatro Moderno, de Prat de Llobregat*”. Dígame, Madrid, 5 de junio de 1956.

Arroyo Huguet, Mercedes. “*Biblio 3W*” (Ensayo sobre “*Networks of power. Electrification in Western society, 1880-1930*” de Thomas P. Hughes). *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona, nº 44, 30 de julio de 1997.

“*Aviación*”, Nº 1 y Nº 2. Imprenta Polígrafa. Barcelona, a partir del 11 de septiembre 1930.

Bachmaier, Greta. “*Azafata: Sueño y Realidad*”. Revista *IBERIAVION*. Núm. 257. Madrid, enero de 1982.

Busquets Mataix, Mar. “*Metrópolis: Un lugar en la metáfora*”. En “*Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*” (coordinador Sánchez Biosca), Imatge, Universitat de València, 1992 (págs. 57-64).

“*Butlletí de la Juventut L’Avenç*”, número 13, El Prat, agosto de 1920.

Capel, Horacio. “*La electricidad en Cataluña, una historia por hacer,*” recogido en “*Les tres Ximeneies. Implantació industrial, canvi tecnològic i transformació d’un espai urbà barcelonés*”, Barcelona, Fecsa, 1994, 3 vols. (Vol. III, págs. 165-216).

Cerdán, Josetxo. “*La sala Napoleón: un estudio de la exhibición cinematográfica en Barcelona 1897-1899*”, on line: Biblioteca Cervantes.

Cirera, P. Ricardo. “*Noticia del Observatorio y de algunas observaciones del Eclipse de 30 de Agosto de 1905*”. Gustavo Gili, Barcelona, 1906.

Clark, Juan. Ensayo “*Una Ecología Social*” .Anarquista y ecología social radical de Textos on line: www.library.nothingess.org/articles/anarquistas

Cooley, Donald G. “*H. G. Wells Photographs the Future in his Motion Picture <<Things to Come>>*”. *Modern Mechanix & Inventions Magazine*, mayo de 1936.

Galaz, Caterine. “*Domótica: Una máquina para vivir*”. Boletín nº 189, del observatoriodigital.net, 02-10-2006.

- García i Abad, Eduard. Artículo: “*Els inicis del cinematògraf a Sant Feliu de Llobregat (1906-1915)*”. Edicions Centre d’Estudis Comarcals del Baix Llobregat, 1995.
- Gómez Inglada, Margarida. “*La politització del moviment associatiu al Prat de Llobregat: el trencament del Centre Artesà*”. Comunicacions del VI Congrés Internacional d’Història Local de Catalunya. L’Avenç, pàgs. 228-237.
- González López, Palmira, “*En el 90 aniversari de l’arribada del cinema. Més sobre els inicis del Cinema a Barcelona (1896-1900)*” en *Cinematògraf*, 3, Barcelona, 1986, pàgs. 237-253.
- Hap, Debora. “*Arquitectos españoles diseñan el primer hotel espacial*”. Agencia Efe, 08-08-2006.
- Hammer, William J. *Archivos de la Historia Americana*, on line:
<http://americanhistory.si.edu/archives>
- H. Hidalgo, *Élisée Reclus*, on line: www.lifeguadajoz.org/cauces/art-riada/arroyo
- “*Historia de la Domótica y el Hogar Digital*”, on line: casadomo.com, 02-10-2006.
- “*El Noticiero Pratense*”. Centre Artesà. El Prat (quincenal desde 01-1935 a 07-1936).
- “*El Ressó*” nº 2, 14 d’octubre de 1920.
- Faradje, Rafael. “*Energía Solar*” (II parte), on line:
<http://www.cai.org.ar/revista/sol1065.html>
- Ferrer, Carlos. “*Antonio Sant’Elia, el proyecto de la città nuova y su influencia en Metrópolis de Fritz Lang (1926)*” Sección Actual del Portal de Arte y Cultura, 12/03/2006.
- Ferret Pujol, Josep: “*La navegació de Globos i dirigibles pel cel d’El Prat (1921-1933)*”. Ciclo de conferencias “*VII curs d’Historia Local*”, Amics d’El Prat, abril 2002.
- “*La arribada del <<Graf Zeppelin>> (1932)*”. *Delta Llobregat* nº 215, El Prat, octubre de 1997.
- “*Els emigrants espanyols de les fàbriques tèxtils franceses que se incorporaren a <<La Seda>> (1927-1928)*”. *Delta* nº 266, El Prat, mayo 2002.
- “*Els aprofitaments Artesians al Delta de Llobregat*”. XXV Assemblea Intercomarcal D’Estudiosos. Centre d’Estudis Comarcals del Baix Llobregat i Amics d’El Prat, 1989.

“Eclipse total de sol del 30 de agosto del 1905”. *Delta*. El Prat, enero del 1984.

“Els inicis de l’aviació francesa a El Prat”. *Delta* nº 100. El Prat, abril de 1987.

“L’Aeròdrom de l’Air France”, *Delta* nº 117. El Prat, noviembre de 1988.

Frary, Mark. “La fundación de la IEC”, portal Web de la misma fundación IEC.

Lago, Luis y Robusté, Francesc. “Aeropuerto de Barcelona. Impulso y Reflejo de una Ciudad Moderna”. Aena, Aeropuerto de Barcelona, 2000.

“La II República i la Guerra Civil Espanyola a la pantalla”. (Departamento de Cultura de la Generalitat). Biblioteca Pública de Tarragona, 2006.

La Rosada, nº 1, El Prat, 19 d’ abril de 1935 (portanveu de l’ Associació de Pares de Família).

“La sonda de exploración de la Nasa se sitúa con éxito en la órbita de Marte”, *La Vanguardia*, 12 de marzo del 2006.

“La veu del Prat”, enero 1917. Publicación local manuscrita.

“La Vida Futura”, suplemento *Lecturas* de la revista “El hogar y la moda”, *España*, julio de 1936.

L. Barré, “La Grande Lunette de 1900”, *La Nature*, París, 1898.

Lineas Aereas Latécoère. “La red Aérea” Francia-España. Africa Occidental. América del Sur. Publicación impresa por Gauthier-Villars. París, 1925.

“Líneas Aéreas. Cabinas Modernas. El avión-cama Douglas D.S.T y el Douglas D.C.-3, transporte diurno de 21 plazas”. *Revista Aeronáutica*. España. Enero 1938.

Life Magazine, “America in 1960”, Boozy: “The Life, Death, & Subsequent Vilification of Le Corbusier” creado por by Alex Timbers, Juliet Chia & David Morris 5- June de 1939 (on line).

Losilla, Carlos. “El secreto de la rosa de Lugosi”. Retrospectiva “UN SIGLO FANTÁSTICO”. XXVIII Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges.

Lloyd Wright, Frank. “Modern Architecture, Being the Kahn Lectures for 1930”, Princenton University Press, Princenton 1931.

“The Disappearing City”, William Farquhar Payson, Nueva York, 1932.

- Martínez, Javier. “*LLum I senzillesa per a la nova estació intermodal*”. *Delta* nº 320, El Prat, abril de 2007.
- Martínez. Yaiza. “*Aceleran la curación de heridas utilizando la electricidad*”, disponible en el portal de “*Físicaysociedad.es*”, del Colegio Oficial de Físicos, (04-08-2006).
- Mas de Xaxàs, Xavier. “*Una exposición exhibe el diseño utilizado en la carrera espacial*” aparecido en *La Vanguardia*, 14 Abril, 2001.
- Metz, Christian. “*El decir y lo dicho en el cine*”, del volumen colectivo *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- Moholy Nagy, Lázlo. “*Produktion-Reproduktion*”, *De Stijl* (Leiden) 5, no.7 (July 1922). Artículo incluido en “*Photography in the modern era. European documents and critical writings, 1913-1940*”. Edited by Christopher Philips. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1989.
- “*Unprecedented Photography*” (1927), artículo incluido en “*Photography in the modern era...*”, o. c., pág. 83-85.
- Minguet Batllori, Joan M., <<*La "Sala Mercè" de Lluís Graner (1904-1908): un epígon del Modernisme?>>. *D'art. Revista del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*, núm. 14, III/1988.*
- “*Nosferatu*”, nº 14/15: “*Ciencia Ficción USA, años 50*”. Patronato Municipal de Cultura, Donostia. Ediciones Paidós, Barcelona, 1994.
- “*Nosferatu*”, nº 34/35: “*Ciencia Ficción Europea*”. Donostia Cultura, enero 2001.
- “*Noticias de la ciencia y la tecnología*”, Vol. I, No.22. De la revista: *Ingenierías*, Julio-Septiembre 2000, Vol. III, No.8.
- Quaresima, Leonardo. “*Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen. Metrópolis de Th. Von Harbou a F. Lang*”, nº 17. (Dr. Vicente Sanchez Biosca). Generalitat Valenciana, 06/ 1994.
- “*Què cal saber de l'escarxofa del Prat*”. *Revista "El Prat"*, nº 113, Abril 2007.
- Raymond, Alex. “*Flash Gordon. 1934-1939*”. Tomo 1 (recopilatorio desde el 7 de enero de 1934 al 28 de mayo de 1939). Páginas dominicales. Planeta Deagostini. Barcelona, 2006.
- Retrospectiva. “*SEGUNDO DE CHOMÓN*”. Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges. Filmoteca de la Generalitat de Catalunya. 1995.
- Roigé Calzada, Emili. “*L'Art del Pagés*”, artículo: “*Crónica del Eclipse*”, *El Prat*, octubre de 1905.

Roigé Calzada, Ramón. “Ya hace 70 años que se inauguró el primer cine local”. *Delta* nº 0, El Prat, diciembre de 1977.

“*El meu pare Ramón Roigé i Badia*”, *Delta* nº 65, El Prat, de enero del 1984.

Silva Pérez, Manuel. “*Sistemas termosolares de concentración. Aprovechamiento de la energía solar en media y alta temperatura*”. Grupo de Termodinámica y Energías Renovables. Departamento de Ingeniería Energética y Mecánica de Fluidos. Universidad de Sevilla, 2004/2005.

“*Solar Termoeléctrica. Las centrales energéticas termosolares*” de Valeriano Ruíz Hernández y Manuel Silva Pérez.

On line: <http://domino.agbar.es>

Steele, Tom. “*Élisée Reclus and Patrick Geddes: Geographies of the Mind, the Regional Study in the Global Vision*.”. University of Glasgow (on line).

Torras i Comamala, Jordi, <<*El naixement de les sales cinematogràfiques a Barcelona*>> en *Cinematògraf*, 2, Barcelona, 1985, 91-110.

Trapiello, Andrés. “*Tarjetas de felicidad*”, del Magazine de La Vanguardia de Barcelona. 20 junio 2004.

Waern, Ramus. “*La cultura en Suecia. La arquitectura*”. Instituto Sueco, portal oficial de Suecia, marzo del 2006.

ÍNDICE ANEXOS

ANEXOS DEL CAPÍTULO I.:

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”

- A.-Paisajes urbanos de los "ningún lugar" ...*pág. 1*
- B.-Sobre la organización del estado, el valor de cambio, la justicia, trabajo y ejército...*pág. 5*
- C.-Sobre la educación: las artes, los oficios y las ciencias...*pág. 14*
- D.-Sobre la familia: el papel del hombre y la mujer.....*pág. 20*
- E.-Sobre los hábitos y costumbres: alimentación, vestuario, medicina, ocio,...*pág. 24*
- F.-Sobre religiones y filosofía: concepto de amor, muerte, felicidad...*pág. 29*
- OBSERVACIONES: DATOS VARIOS...*pág. 37*

ANEXOS DEL CAPÍTULO IV.I.:

- Filmografía exhibida en El Prat de Llobregat (1910 - 1936)
- Entrevista al Sr. Fermí Marimón (10-10-2005)
- Copias de la documentación original referidas en la investigación.

ANEXOS DEL CAPÍTULO DE CONCLUSIONES

- Catálogo y documento videográfico de la exposición “Transfer” (2 al 25 Junio del 2006)

ANEXOS CAPÍTULO I

TABLA DE LAS SIETE UTOPIAS:
DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

A.- Paisajes urbanos de los "ningún lugar"

1 “La República”, Platón. Atenas. S. IV a. c

La ciudad ideal proyectada por Platón no se sustenta sobre ningún lugar imaginado, no realiza ninguna descripción paisajística ni urbanística como sucederá en la mayoría de los siguientes textos utópicos (aunque en otra obra de Platón sí hace referencia a una isla maravillosa, mas grande que Asia y Libia llamada Atlántida, a través de la cual se podía saltar a otras islas hasta entrar en el continente. En ella gobernaban unos reyes que supieron hacerse con un poderoso imperio debido al gran espíritu militar y valeroso de sus ciudadanos, pero describe que tuvo invasiones consiguiendo la victoria y liberando después al resto de islas y helénicos. Cuenta que tras unos terremotos, la isla desapareció bajo el mar). En la República la única descripción física de espacio que realiza Platón es la caverna, la cual no es creada con este fin, sino como alegoría para entender el sentido completo de la República, la dialéctica de la ascensión al conocimiento de la verdad y la evidencia de que la razón no la tiene quien crea tenerla, es decir, aquel que piense estar en posesión de la verdad; así los prisioneros de la caverna al ver bajar cegado de tanta luz al compañero que primeramente ascendiera a la superficie, pensarían que allá arriba estaba el mal y cuando este para salvarles de la esclavitud de las cadenas intentase liberarles, intentarían matarle siguiendo unas creencias "falsas" pero "verdaderas" para ellos, a juzgar por la experiencia tal y como la han percibido, desde su posición estática (atados con cadenas) frente a un muro de la cueva donde sólo conocen el mundo de las sombras que ven pasar proyectadas en él. Es una demostración de que el conocimiento del bien, de la verdad no puede surgir de la observación o la percepción, esta es independiente. Por ello Platón no puede plasmar una ciudad ideal con descripciones físicas, que cualquiera pudiera percibir si existiera, pues su ciudad pertenece al mundo de las ideas.

2 “Utopía”, Tomás Moro. Inglaterra. 1515

La Isla tiene forma de luna en cuarto menguante. Está rodeada de mar y en él se esconden rocas peligrosas y canales que entorpecen la entrada de cualquier tropa enemiga o extranjeros, y sólo los naturales de Utopía conocen la manera de acceder a través de una señalización codificada que cuando quieren despistar al enemigo la cambian de sitio. Para entrar en ella se precisa de un piloto del país que haga de guía. Puertas en la entrada muy protegidas con medios naturales y artificiales, muy difícil de salvar. Antiguamente el país se llamaba Abraxa y estaba unido al continente por un istmo. Un conquistador llamado Utopo llegó hasta Abraxa y mandó cortar esta porción de tierra para convertirla en isla, desde entonces llamada Utopía. Está formada por 54 amplias ciudades iguales en aspecto, distribución, leyes, costumbres... Amarauta es la ciudad más importante, por ser sede de la Asamblea. A ella baja un río de la montaña sobre la cual se asienta, enlazando con otro

**TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS:
DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”**

río, distribuyéndose el agua por la ciudad (aunque además también tienen cisternas para recoger el agua de lluvia). La ciudad está amurallada con torres, a un lado el río y a los otros tres un foso profundo bordea al muro. Las casas disponen de huertos en la parte trasera, son de tres plantas, las puertas son de dos hojas a presión con lo que cierran solas (como el oeste). Las ventanas son de vidrio o tela traslúcida.

3 “La Ciudad del Sol”, Tomaso Campanella. Stilo. 1602

“La Ciudad del Sol”, simboliza al sistema solar. Ascende sobre una montaña, acompañada por una muralla. Los edificios parecen unidos por esta. Tiene 7 circunvalaciones alrededor de la montaña al igual que el sistema solar, siendo necesario 7 asaltos para entrar en la ciudad. Disponen de artillería, fosos circundantes, centinelas, torreones, y el mar por un lado, para protegerse del enemigo. En la cima, se abre una gran llanura. En ella hay galerías con columnas, como una especie de claustro y en medio, en lo más alto, el templo, redondo al estilo italiano. Hay bellas pinturas en los techos y muros. En su cúpula se halla representado todo el sistema solar. Otra cúpula sobre esta más pequeña hace de tragaluz, situada en el centro justamente sobre el altar. Alrededor se encuentran las celdas sobre los claustros, donde viven los religiosos. En la cúpula mayor hay una veleta. En las murallas están representadas todas las ciencias que el pueblo ha de saber. La ciudad entera es un museo, una enciclopedia expuesta con textos e imágenes pintadas.

Tienen embalses de agua, fuentes en las plazas y piscinas. Relojes de sol y veletas. La Ciudad nace con la llegada, de las Indias, de algunos filósofos que huían de los tártaros y otros saqueadores.

4 “La Nueva Atlántida”, Francis Bacon. Inglaterra. 1624

No hay una descripción clara del lugar. Es una isla situada en algún punto del mar Atlántico. Por lo visto tienen estanques, lagos, ríos y cascadas tanto naturales como artificiales. Tienen profundas cavernas subterráneas bajo las montañas que utilizan para conservar cuerpos, producen metales artificiales nuevos, cemento de muchas clases, abonos, etc.; y los ermitaños que viven aquí, en la llamada Región Inferior, han alargado sus vidas. Llamen Región Superior, a la parte alta de las montañas donde tienen torres construidas desde donde observan fenómenos meteorológicos, meteoritos, etc., también producen energía eólica, cascadas artificiales, preparan aguas minerales como “el agua del Paraíso” con la que alargan la vida... Y en la Región media, a nivel del mar, es donde vive la mayoría, en casas de ladrillo y ventanas de cristal. Poseen huertos, jardines y viñedos. La Casa de los Extranjeros, es similar a un monasterio, con celdas separadas por paredes de madera. Tienen casas dedicadas exclusivamente a experimentar (casa de cría de animales, casa de la luz, casa del sonido, casas de ilusiones de los sentidos...) y tienen casas de la salud para curar a los enfermos.

Se entiende que las condiciones atmosféricas de las cuales disfruta la isla son idóneas, ya que ellos poseen medios para generar lluvias, vientos, nieve, sol..., por lo que damos por

**TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS:
DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”**

hecho que utilizarán estos poderes según les convengan (ya que no aclara cuando, cómo y sobre cuanta superficie son capaces de desarrollar tales maniobras, pero sí dicen que saben diagnosticar el tiempo atmosférico y prevenirlo).

5 “Erewhon. Un mundo sin máquinas”, Samuel Butler. Inglaterra. 1872

La historia se inicia en un lugar indeterminado, donde cuida un rebaño de ovejas. Aquí conoce a un individuo llamado Chowbok (que intenta convertir al cristianismo e incluso llega a bautizar) quien le habla de un extraño país más allá de las montañas. Ambos emprenden camino hacia este destino. Chowbok, llegados a un punto decide volver. El protagonista continúa solo atravesando toda serie de obstáculos naturales hasta encontrarse, justo antes de entrar en Erewhon, con diez grandes estatuas humanas huecas por sus cabezas, las cuales al dejar pasar el viento emiten una extraña música (causante de leyendas temerarias) que él piensa es el motivo por el cual Chowbok no quiso proseguir. Hay un gran valle donde se encuentra la ciudad caracterizada por edificios de altas escalinatas y cúpulas redondeadas, torres, fortificaciones y palacios. Toda la ciudad está amurallada. Junto a esta se encuentra en las montañas una aldea con casas amontonadas, algunas de ellas con cristales en las ventanas, de techos anchos y aleros voladizos, similares, comenta, a las aldeas italianas. Por las calles, limpias aunque sin empedrar, había altares y esculturas de hombres o mujeres bellas a las cuales los aldeanos se inclinaban al pasar. En las fachadas de las casas tenían carteles con una copa o botella pintada, y estaban rodeadas de viñas. Tiendas de especias y caramelos. Campos de avellanos, nogales y manzanos. Cabras, ovejas y muchos perros (los gatos no existían). El país parecía estar atrasado unos cinco siglos con respecto a Europa. El protagonista tras su largo viaje desfallece y es encontrado por dos bellas mujeres quienes le conducen a esta aldea. El magistrado de la ciudad, tras serle realizado un examen médico, le encuentra “un reloj” y lo lleva a la cárcel común de la ciudad, pero antes le enseña “el museo de las máquinas”, para explicarle la razón de su encarcelamiento. En el museo conservan toda serie de restos de maquinaria ya no utilizada, coches, relojes..., libros científicos, instrumentos..., todo estaba expuesto a modo de curiosidad, ya que el país decidió destruir y prohibir las máquinas. Tras un corto período en la cárcel, es puesto en libertad por su pelo rubio y ojos azules. Es hospedado en la casa de un importante empresario, Nosnibor, que vive en la ciudad, junto a su mujer y dos hijas, las más bellas del país. Su casa es una finca con viñedos, frutales, jardines con escalinatas y cuyas habitaciones dan a un patio central donde hay una fuente. En la ciudad existen unos edificios destinados al ritual monetario, “los bancos musicales”, dotados de una bella arquitectura. Estos están situados en el centro de un claustro, con tres fachadas escalonadas acompañadas de dos majestuosas torres adornadas con mármol y esculturas.

**TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS:
DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”**

6 “Noticias de ninguna parte”, William Morris. Inglaterra. 1890

“Ninguna parte” es la Inglaterra de su infancia, sin industrias, rural. Se identifica con un pasado medieval reivindicando las formas góticas. Su sueño ideal del futuro supone el reencuentro con un pasado que añora.

Las industrias y fábricas han desaparecido de la ciudad, se han destruido los barrios marginales y pobres, así como también aquellos que se construyeron mal, sin tener en cuenta el entorno urbanístico. Se han respetado aquellos edificios antiguos protegidos como patrimonio artístico, como el Palacio del Parlamento. Las casas que se han vuelto a edificar conservan una combinación de estilos gótico, bizantino y mudéjar. Hay muchas casas blancas y bajas, o de ladrillo rojo y tejas, todas rodeadas de jardines. Frisos de barro cocido con figuras muy trabajadas. La casa de los huéspedes está hecha con mosaicos de mármol en sus pavimentos, techo de madera abierto y paredes con arcos a través de los cuales se accede a las habitaciones. Sobre estas, en el muro hay alegres frescos y pinturas. Hay un puente de arcos de piedra, soportales en las calles para proteger a los peatones al estilo italiano. Se han repoblado las aldeas y descargado las ciudades, estas ahora son centros manufactureros. Inglaterra es un gran jardín con sus habitaciones, edificios públicos y talleres esparcidos por el campo. El gentío sólo se conserva en algunos puntos comerciales, debido a la emigración extendida al mundo rural. Cada aldea tiene una casa para la “asamblea de personas”, donde está la sala de reunión para el consejo común de cada comunidad, sólo durante el invierno, en verano se reúnen en el campo, donde además tienen tiendas de cabañas para el veraneo vacacional de los niños y jóvenes.

7 “Una Utopía Moderna”, H. G. Wells. Inglaterra. 1905

Planeta paralelo al nuestro ubicado en “las profundidades del espacio”. Diques, tunes en las montañas, y puentes para el transporte ferroviario (sin humos). Trenes equipados como un “club” (sala de billar, sala de fumar, peluquería, biblioteca en el centro, sillones de respaldo con lamparillas...). Senderos para bicicletas y para pasear, incluso sobre el mar. Carreteras para la circulación de automóviles con motor. Puentes de hierro elevados para los tranvías eléctricos. Tienen hoteles vivienda por todas partes, donde cualquier ciudadano puede hospedarse y vivir durante un tiempo. Son como albergues, dirigidos por el Estado, similares a los colegios cuadrangulares con patios interiores y ventanas en las habitaciones que dan a dentro y a fuera. Mobiliario sencillo. Los pasillos están tapizados con unas alfombras de corcho, tienen luz artificial y la limpieza es automática. Los bajos son como un “club”, con cocinas, salas de lectura, reunión, peluquería, biblioteca. Alrededor del patio hay un claustro con césped, fuente, asientos y una escultura en el centro (un niño dormido). El material es una piedra artificial que imita al marfil con tonos de color amarillento irregular. La fachada está dividida por vigas y pilares con molduras en gris verdoso y una gran puerta de acceso adornada por rosales. Las ciudades se pueden recorrer de un extremo a otro por pórticos de columnatas cubriendo todos los paseos llenos de tiendas. En el centro urbano donde convergen las distintas vías de circulación, hay oficinas públicas, teatros, almacenes y la estación principal (salones, sillas con mesas, libros...). Alrededor se extienden el conjunto de

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

habitaciones y rincones campestres. Las casas están aisladas con iluminación y calefacción eléctrica, red de agua y red telefónica (internacional) desde centrales eléctricas, (y quizás) expedición del correo y mercancías por un tubo neumático que les comunica con la oficina de correos. Hay pocas casas aisladas de propiedad como vivienda permanente, es un lujo de muy pocos ricos. La mayoría son de alquiler para las vacaciones. La gente vive en los hoteles albergues o bien en clubs, en estos últimos los más aposentados. Los ciudadanos prósperos se organizan en estos clubs, donde hay departamentos que alquilan y amueblan a su gusto. Son como minicomplejos lucrativos y residenciales provistos de equipamientos para el colegio (de primaria), sala de juegos, jardines comunitarios, comedores restaurantes (ya que no hay cocinas dentro de los departamentos), enlace a pistas para bicis o tranvías que les conexionan al centro urbano. No se ven animales domésticos ni excrementos por las calles.

Londres, la cuna de la sabiduría está llena de grandes museos, bibliotecas y espacios libres con grandes arcos y torres transparentes de cristal. Arquitectura de acero y materiales nuevos. Vías públicas a ambos lados con plataformas de acero móviles y rápidas. En los espacios centrales hay palmeras y avenidas de árboles integrados con las fachadas de los hoteles. En los palacios se encuentran las aulas universitarias.

B.- Sobre la organización del estado, el valor de cambio, la justicia, trabajo y ejército

1 “La República”, Platón. Atenas. S. IV a. c

La República: Relación del ciudadano con el Estado o vida pública. Se basa en la superioridad de la "idea", el "bien" o lo que sería igual a lo "justo".

Tres clases sociales: los labradores y artesanos, los guardianes o defensores y los gobernantes.

Objetivo de la República: conocer lo que es justo en sí mismo (ya que los sofistas consideran justo aquello que beneficie al Estado), conocer que es necesario para que el ser humano alcance el conocimiento de lo que es justo. Y por último, llevarlo al terreno político para conseguir la ciudad ideal. La perfección por el saber, el saber para la perfección de la Polis y la perfección de la Polis por el bien del individuo. Se busca: el conocimiento de las ideas (lo que es en sí, perfecto, atemporal), al hombre ideal (el que posee la virtud de alcanzar ese conocimiento) y la Polis Ideal (la que posee gobernantes u hombres ideales). La falta de este conocimiento llevaría a la alegoría de la caverna. Pero la Polis ideal ha de ser sabia sin necesidad que lo sean todos sus ciudadanos, cada uno ha de cumplir con su tarea, según su virtud, sin inmiscuirse en la del otro, una Polis podrá ser sabia si una parte de ella lo es, es decir sus gobernantes. El pueblo, con su trabajo, deberá sustentar a sus guardianes, quienes no tienen salario, y a cambio velarán por ellos; y a sus gobernantes, sin poder permitirseles posesión de bienes (ni tierras ni casas, así no hay riñas por herencias ni envidias). Todo el consumo se hará en común: Comunidad de bienes. La clave del éxito está en una buena educación, apuntando a las cuatro virtudes:

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”

la prudencia y la templanza de todos sus ciudadanos, la fortaleza de los guardianes y la justicia en sus gobernantes. Califica de regímenes injustos la Timocracia, la Oligarquía, la Democracia y la Tiranía (la democracia sólo porque lleva a una búsqueda de libertad desmesurada, y para atajarla, los ciudadanos acaban aclamando a un tirano para que la aplaque).

2 “Utopía”, Tomás Moro. Inglaterra. 1515

Organización del Estado y trabajo: la isla está organizada en 54 ciudades, de entre ellas, Amarauta es la más importante ya que es aquí donde una vez al año se reúnen 3 ancianos de cada ciudad para tratar cuestiones de Estado. Utopía es una sociedad que vive principalmente de la agricultura, haciendo uso y disfrute de las tierras que cultivan sin ser propietarios de ellas. Se organizan a partir de lo que llaman "familias agrícolas", formada por unas cuarenta personas entre hombres y mujeres, y por dos esclavos. Todos ellos dirigidos por un padre y una madre experimentados. La mitad de la familia se quedan en la ciudad y la otra mitad se van a vivir al campo donde cultivan y crían ganado, transportando a la ciudad los productos por tierra o por mar. Al cabo del año ambos grupos se releven. El trabajo común de todos será por tanto el de la agricultura dedicándose 6 horas diarias, pudiéndose bajar el volumen de trabajo cuando hay exceso de producción. El Estado facilitará que todos los que deseen tener otro oficio que le guste puedan tener tiempo para aprenderlo y ejercerlo. No tienen muchos oficios, pues sólo usan lo imprescindible para vivir, sin excesos ni lujos, así pues no necesitan de muchas especialidades a desarrollar laboralmente, con lo cual también disponen de más tiempo libre. Todo el producto resultante del trabajo de los utópicos es llevado a unos almacenes comunes, de donde cada padre de familia coge lo que necesita para vivir. Cualquier persona puede pasar a letrado, si sirve para los estudios o incluso ser príncipe, aunque provenga de la familia agraria. Cada 30 familias están dirigidas a su vez por un letrado llamado filarca (antiguamente "sifogrante" que viene del griego y significa "anciano chocho"). Las 30 familias cada año elegirán al filarca y a otro letrado para que dirija a cada grupo de 10 filarcas, llamado protofilarca (antes "traniboro" que significa "glotón notario"). El pueblo también seleccionará a 4 candidatos para escoger entre estos al príncipe y serán los 200 filarcas quienes con su voto secreto elegirán. El jefe del Estado será el príncipe, llamado “SOL” (el metafísico). Y los otros tres oficiales elegidos serán sus jefes adjuntos: Potestad, quien se encarga de cuestiones militares, Sabiduría, de cuestiones de educación y ciencia, y Amor, quien se encarga de la reproducción y unión entre hombres y mujeres a fin de optimizar la calidad de la raza humana. El resto de oficiales se ocupan de aquello por lo cual más destacó en su formación, y será esta cualidad la que llevará por nombre, es decir, el de su mayor virtud (como los romanos). Al príncipe y a los traniboros no se acude si no es muy necesario, entre las familias y los filarcas se procura resolver los problemas menores

Esclavitud: Tienen esclavos públicos que realizan los trabajos sucios y pesados u otras tareas como conducir, cuidar de los enfermos o a personas mayores... Los esclavos suelen proceder de otros países donde han sido condenados a pena de muerte y Utopía los acogen a cambio del perdón. También pueden pertenecer al propio país (más difícil por el tipo de educación y sociedad que tienen).

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”

Justicia y legislación: buscan que el príncipe no imponga leyes que opriman al pueblo, las deliberaciones se hacen en lugares asignados públicos donde los ciudadanos exponen sus ideas y luego los filarcas las llevan al senado. Las negociaciones fuera de estos lugares entre ciudadanos o reuniones ocultas sobre asuntos de estado (suponemos que se refiere a la traición de sus superiores o desobediencia civil), está duramente castigada con la pena capital. El otro gran delito es el adulterio en el matrimonio, condenado al celibato y si reincide a la pena capital. El divorcio está contemplado en este caso, permitiendo al otro miembro de la pareja volverse a casar. En cambio el robo (apenas se da en Utopía pues no hay motivos, ya que a los enfermos que no pueden trabajar se les atiende y tampoco hay pobres que necesiten robar, ni tampoco hay nada que robar...) y los crímenes son sentenciados a la esclavitud y no a la pena de muerte, pues así el Estado se beneficia con su trabajo. A veces el pueblo o el príncipe conceden el indulto. Tampoco disponen de abogados, ellos mismos, los inculpados hacen su propia defensa. Creen que las leyes no sirven más que para desviarnos de la verdad. También está castigado viajar sin autorización y solos, se les considera fugitivos y son también reducidos a la esclavitud. Han de ir en grupo y con un permiso que ponga la fecha de vuelta. Se les pone vehículo y esclavo.

Relaciones exteriores: No usan moneda de cambio entre ellos, sólo la consiguen a través de exportaciones de productos sobrantes a otros países y luego la usan para comprar al enemigo o bien para pagar a extranjeros mercenarios que luchen en guerras si se diera el caso. Los utópicos sólo van a las guerras en última instancia, y sus mujeres e hijos les acompañan para darles ánimo. Pero intentan evitarlas por todos los medios, aunque los hombres y mujeres se preparan en la disciplina militar para la defensa de invasiones, o bien para defender a pueblos oprimidos, no sin primero poner precio al príncipe enemigo y a sus aliados para que los suyos acaben con ellos y de este modo eviten las guerras. Si vencen reciben tierras por parte del país vencido que luego ellos mismos explotan enviando a sus ciudadanos a que las dirija, las rentas van a un fondo público. No conceden valor alguno al oro o la plata, lo utilizan para hacer cadenas a los esclavos y así distinguirlos del resto, e incluso hacen las escupideras de oro (la mayoría de objetos de uso son de arcilla o vidrio).

3 “La Ciudad del Sol”, Tomaso Campanella. Stilo. 1602

Es una sociedad donde la vejez cumple un papel primordial, ya que han conseguido gracias a la medicina, al equilibrio psíquico y al cuidado de la alimentación, entre otras cosas, alcanzar una edad media de vida de 200 años. Aunque consideran que la edad de la vejez se encuentra a partir de los 40 años.

Es un Estado sin propiedades privadas materiales ni sentimentales, con objeto de anular todos los males: por un lado la avaricia, el ocio, los robos..., y por otro el amor propio, causante este de los celos, el odio, envidias y adulterios. Hay amor fraternal colectivo. Todos son hermanos, padres e hijos. Tienen hasta comedores comunes. La familia es el Estado por entero. No hay esclavos.

Trabajo: el trabajo es repartido entre todos, y tienen suficiente con una jornada de cuatro horas diarias. El trabajo es un derecho ético y moral, de gran valor para todos los seres humanos, incluso para aquellos que posean alguna disminución psíquica o física (por ejemplo, un cojo puede hacer de centinela). También dedican mucho tiempo a formarse

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”

en las artes y oficios que mas les gusten, aprendiendo y educándose a la vez que se divierten. El ocio está condenado.

Estado militar: todos, incluso los niños, reciben instrucción. Cuando un país enemigo les declara la guerra, ellos siempre están preparados para defenderse, y siempre ganan. Tienen jerarquías dentro del ejército, según funciones. Por iniciativa propia, nunca inician una guerra, a no ser que esté justificada por necesidad de mejorar la raza humana, ya que nunca se debe luchar para exterminarla. La ciudad está siempre vigilada, por las mujeres de día, y por los hombres de noche. Es decir que la función pública de vigilancia y seguridad, la cumple el pueblo.

Justicia y legislación: No hay ladrones, asesinos ni adulterios. O si excepcionalmente hubiese se les impone un castigo. Los oficiales son elegidos por el pueblo. Estos cumplen doble función además de la vigilancia: son sacerdotes y jueces. Los ciudadanos confiesan a estos sus pecados, y estos también explican los suyos a los ciudadanos. Los oficiales juzgan y castigan con el exilio, azotes, privaciones del comedor común, de la iglesia, de mujeres... El homicidio se paga con la pena de muerte si el pueblo da su consentimiento; si este lo perdona, se le da otra oportunidad. Incluso puede librarse de la sentencia, si nadie le ha acusado. En última instancia es el metafísico “Sol”, máximo representante y sacerdote, quien da la confirmación de una pena capital. También existe el castigo a la “buena aventura”, para quien traicione a un compañero, por ejemplo. Este puede ser azotado o lanzado a los leones. Si vence es perdonado. Los duelos entre personas no están permitidos. Tienen algunas leyes, aunque pocas, grabadas en las columnas del templo. Todos los pecados de la ciudad se hacen públicos, sin señalar a nadie. Cuando consideran necesario dejar al pueblo limpio de culpa, piden a un voluntario que se sacrifique durante unos días colgado y atado a una tabla en la cúpula con restricción de alimentos.

Es un Estado sacerdotal, que toma como modelo la sociedad de los cristianos primitivos y que luego adoptaran la de algunos monjes sobre algunas cuestiones. Uno de los principios más criticados, al igual que sucediera con la República de Platón, es el de la comunidad de bienes, que Campanella define como útiles. El estado de vida de puesta en común no sólo es posible, sino que también es el estado mas natural al que el hombre tiende: “los apóstoles enseñaron y vivieron de forma que todo fuese en común, incluso las mujeres..., porque Dios nada distribuyó y dejó todo en común a los hombres para que crecieran, se multiplicasen y poblaran la tierra...; y que los apóstoles vivieron de esta forma, y todos los primitivos cristianos”. Campanella justifica apoyándose en el cristianismo, su modelo de utopía como algo propio de la naturaleza (lo compara con la vida animal de las abejas en comuna).

4 “La Nueva Atlántida”, Francis Bacon. Inglaterra. 1624

Hace unos 3000 años, esta isla poseía grandes navíos, igual que el resto del mundo, sobre todo el reino de Perú y Méjico, quienes hacían expediciones al Mediterráneo, a Oriente y a su isla. Ellos iban también a la Gran Atlántica (“que vosotros llamáis América”). Dicen que su isla era entonces muy conocida. Pero a los 100 años, un diluvio inundó América, y sólo se salvaron algunos salvajes que vivían en las montañas. Estos bajaron al valle cuando volvió a ser habitable y debido a los calores, anduvieron desnudos con plumas de

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

ave, costumbre que conservaron. Pero la “Nueva Atlántida” perdió todo contacto con la “Gran Atlántida” (América).

La legislación actual de la isla que rige los permisos de extranjería y los permisos de salidas se debe al rey Salomón, quien gobernó hace 1900 años, siendo considerado como un semidiós. Este, temeroso de las invasiones, restringió las entradas de extranjeros, a excepción de aquellos que necesitaran ser socorridos y luego se les diera opción de quedarse si reunían condiciones, con el objeto de que no fueran hablando de ellos en el exterior, ya que deseaban permanecer en el anonimato. También restringió las salidas de sus isleños, pero “fundó la casa de Salomón, dedicada al estudio de las obras y criaturas de Dios”. Doce hombres (suponemos que no hay mujeres), cada 12 años se recorren el mundo camuflándose entre los ciudadanos de otros países, para recopilar información sobre inventos, industrias, libros..., que luego entregarán a su gobierno. Algunas cosas las hacen pública y otras no.

Estado tecnócrata: este se sirve de los beneficios aportados por los avances científicos, experimentos y descubrimientos que puedan existir en el mundo entero, para alcanzar el mayor grado posible de bienestar social y de salud mental y física para sus ciudadanos. Buscan el conocimiento y funcionamiento de “todas las cosas” orgánicas o inorgánicas, y de “todas las sensaciones” que el ser humano es capaz de percibir a través de los sentidos, para después poder imitarlas. La imitación es el gran reto conseguido de este Estado, gracias a la ciencia.

Estado convertido a la fe cristiana: en este sentido, podemos decir que también imitan a Dios, pues viajan por todo el mundo sin ser vistos y ellos conocen todos los secretos de la Tierra. Y además, son capaces de crear especies animales, vegetales...y manipular su crecimiento, su aspecto o composición. Así como también imitar condiciones atmosféricas o modificar el medio ambiente.

Economía: No aclara ni comenta cual es el medio de financiación del Estado, habla de las riquezas de la Casa de Salomón, refiriéndose a todos sus descubrimientos, inventos y conocimientos. Y a ellos se refiere cuando comenta que sus relaciones mercantiles, se ciñen a la importación de este tipo de mercancías, es decir la información (aunque recogida de forma ilegal, o digamos que a escondidas). Podemos decir además que es un Estado que valora el lujo, pues poseen tiendas y comercios de todo tipo de productos; la variedad es su mayor objetivo, tanto de los que son necesarios para vivir como los que no lo son. Aunque no sabemos cómo sus ciudadanos se hacen de estos productos, si se pagan a través del trueque, con monedas, o a cambio de nada, es decir, se considerarían pagados con el trabajo que aporten al Estado. Suponemos que el trabajo que realizan estos utópicos debe consistir principalmente en prestar servicios al gobierno para poder aplicar y disponer de todos los avances que la ciencia le proporciona. Ya que mantener todo el equipamiento necesario para soportar tal despliegue técnico y experimental, requiere de la participación de muchas personas. La agricultura y ganadería, tan controlada, debe semejar a cualquier otro tipo de industrias de cocina artificial, papeles, tejidos, piedras preciosas, metales... o cualquier otra de las muchas que poseen.

La única previsión de la que disponen en caso de ataque son algunos materiales de artillería y el hecho de que presuponen que no serán atacados nunca, pues nadie sabe de su existencia, así pues podemos decir que es un Estado de paz por lo que no se prepara a sus ciudadanos para la guerra.

**TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS:
DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”**

5 “Erewhon. Un mundo sin máquinas”, Samuel Butler. Inglaterra. 1872

Estado antimquinista: El Estado cambió el rumbo de su progreso tecnológico hacia el pasado rural y artesanal. Es un mundo sin máquinas. Hace unos 400 años un sabio profesor advirtió en un libro de la posibilidad de que algún día las máquinas pudieran llegar a ser tan perfectas que suplantarán a la raza humana. Este temor hizo que se llegara a la actual situación.

Justicia: Se condena con multa o prisión y trabajos forzados al enfermo si es menor de 70 años, así como también a cualquiera que lleve reloj, investigue en el terreno científico o pretenda crear cualquier invención maquinista. Dentro de la cárcel han de continuar ejerciendo su profesión, y en caso de que no tengan, se les asigna otro oficio, como por ejemplo, escribir sobre crítica de arte. Si alguien roba o tiene una mala conducta, o simplemente si nace “feo” se les encierra en un Hospital. Existe la figura del “enderezador”, quien trata el alma y proscribire la receta adecuada a cada caso. Esta puede consistir en una multa (Noshibor, por ejemplo, por haber estafado al Estado), “seis meses de pan y leche” y una “azotaina cada mes”. En caso de no cumplir se le envía al hospital. Hay enderezadores especializados en distintos vicios o malas conductas, los cuales ellos mismos han de experimentar para saber cuál es la mejor prescripción médica (restricción de alimentación, tortura, reclusión...). Hay enfermedades no castigadas, propias de la juventud o la infancia. Las que sí lo son, y entre las más comunes, están los catarros, infecciones y las mentales derivadas de algún vicio. Tienen tribunales de justicia, abogados acusadores y defensores. A menudo se criminaliza el hecho de pertenecer a una familia que no goza de bienestar por lo que el acusado es culpable de ser “desgraciado”.

Sistema monetario: Tienen dos sistemas monetarios diferenciados. Uno convencional de monedas que circulan comercialmente y que se guardan en unos bancos convencionales, donde se manejan los “valores reales”. Estos edificios son fríos igual que las personas que trabajan en ellos. Y el otro sistema monetario es simbólico y religioso. Las monedas, que tienen dibujos e inscripciones, son de un metal inferior al resto y no tienen valor mercantil. Se guardan en los llamados “bancos musicales”, una especie de santuarios, dotados de gran sentido artístico. Cada vez que realizan un trámite tiene lugar un ritual religioso con música (de sonido “cacofónico” que imita el canto de los pájaros y al ruido del viento).

6 “Noticias de ninguna parte”, William Morris. Inglaterra. 1890

Economía: No existe valor monetario. Las monedas están en los museos, o en las hebillas de los cinturones. No existe la propiedad privada.

Trabajo: En agricultura y en talleres de oficios artesanales donde se trabaja en grupo. Abundan los de cerámica, vidrio, madera...Y los trabajos que requieren esfuerzo físico, como empedrado de caminos, obras en general..., están destinados a trabajadores más jóvenes que desean así ejercitar los músculos y hacerse más vigorosos. Las mujeres tienen el gran honor de cuidarse de los hijos, la cocina, las labores domésticas, es por ello muy respetada por el hombre (como trabajadora, como amiga y deseada como mujer).

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”

Pero todos son felices trabajando en lo que han escogido. “El trabajo es un placer”, ya que este atiende al interés y motivación del propio individuo.

Estado: No tienen propiedades, por lo que no las pueden tampoco heredar. Toda la propiedad es del Estado y pública, todo es de todos. No hay gobierno, este es el pueblo entero y libre. El edificio parlamentario se ha convertido en un mercado de abono, por lo que no hay un emplazamiento central desde donde se gobierne. No hay leyes, pues desaparecida la propiedad privada, no hay conflictos que regular, nada que robar, ni motivos para el crimen (tampoco el pasional, son libres). No hay tribunales de justicia, basta con una declaración de arrepentimiento. No hay ley civil, ni penal ni mercantil. Tienen únicamente reglas para la distribución de las mercancías atendiendo a sus necesidades para vivir. Su única consigna, formulada casi como una orden es: “hay que trabajar para ser feliz”. Se rigen en pro y para el colectivo. Las ideas y necesidades surgen del pueblo, directamente desde el grupo a quienes conciernen un problema concreto. Las propuestas y proyectos son llevados a los consejos de vecinos y se eligen democráticamente por votación pública.

7 “Una Utopía Moderna”, H. G. Wells. Inglaterra. 1905

Legislación: Esta se ha de encargar de emitir las prohibiciones pertinentes que garanticen la libertad civil y la tolerancia entre individuos respetando sus diferencias. Y por otro lado ha de garantizar el derecho individual a que cada uno elija cómo quiere “hacer uso de su iniciativa” (derecho al movimiento, a viajar donde uno quiera, o al aislamiento, a crear, instruirse...).

Estado: Como primera premisa se impone que “el orden y la seguridad de un estado reposan sobre la certeza de que todo trabajo necesario será ejecutado”. Un solo gobierno central legislativo y administraciones locales subordinadas a este. No hay naciones o estados independientes, ni fronteras ni aduanas (así dice, no hay problemas del tipo nacionalistas, ni guerras ni discusiones). El Estado mundial regulará las reservas de trabajo (no las administraciones centrales, ya que tienen en cuenta que donde falte mano de obra se habrá de cubrir sustrayendo de donde sobre con tal de cubrir necesidades básicas en todo el planeta y como único modo de reducir la jornada laboral). Un “Estado progresivo”, ha de aceptar en positivo los derechos de la individualidad, atender no sólo a las necesidades básicas (higiene, alimentación, vestidos...), sino también atender a la “iniciativa”. El Estado es dueño de todo el suelo y de todas las fuentes de energía. Distribuirá, a través de las administraciones locales, el trabajo, los alimentos, la energía, garantizará la salud, financiará las investigaciones, las críticas, transmitirá la información, pagará los salarios y recogerá los impuestos...”el Estado existe para el individuo, la ley para la libertad, el mundo para la experimentación y para la mudanza. Tales son las creencias fundamentales con arreglo a las cuales debe funcionar una utopía moderna”.

Sistema monetario: Está centralizado en un solo gobierno mundial. La unidad de valor monetaria es la energía, que las autoridades locales se encargarán de distribuir y administrar, efectuando sus pagos al gobierno central en “billetes de energía”. Así como también el esfuerzo del trabajador se revalorizará a través de estos billetes de energía. El progreso no tiene que ver con monedas, y sí con la energía. Es por ello que la energía disponible debe aplicarse a los fines materiales de la humanidad. El exceso o la falta de energía, es lo que debe regular la economía de una sociedad. Ello a su vez, hace que esta

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

sociedad se mantenga en movimiento y no sea estática, digamos que evolucione, progrese...

Propiedad privada: La ley de la propiedad privada se ha formulado con objeto de potenciar el “estímulo” por el trabajo y el valor estético de las cosas bellas (sus propiedades personales) que pueden adquirir en libertad. A más cubiertas tenga sus necesidades, mayor será su libertad de negociar con los bienes que posee. Trabajan primero para cubrir necesidades, y después con lo que les sobre, es libre para actuar y adquirir lo que desee. Su objetivo será siempre mejorar su condición social en este sentido. Los bienes que se pueden adquirir libres de impuestos son aquellos “formales” considerados personales o “íntimos”, según el gusto de cada cual (libros, ropa, joyas, arte...). Estos no pueden comercializarse, sí ser transmitidos. El resto de propiedades como vivienda, coche...si son transmitidos el Estado se queda con un alto impuesto. Las ganancias adquiridas con su trabajo, sobrantes, puede darlas a herencia pero se paga una tasa muy alta. Con ello se pretende que el individuo lo gaste, por ejemplo en la educación de sus hijos y prevenir que estos no se vuelvan ociosos por la abundancia de bienes heredados. La “posesión del dinero” no es más que el resultado de “los servicios públicos prestados”, no es el origen de todos los males, estos vendrían dados por unas leyes incoherentes que lo permitieran.

Trabajo: Todos tienen asegurado el trabajo, salario mínimo con jornada de cinco horas diarias, y con ello alojamiento, salud, alimento e higiene. Se busca adaptar el tipo de trabajo a las aptitudes del trabajador, reservándose las tareas mecánicas a los menos inteligentes. Se estimula al trabajador para que sea más competitivo en su trabajo, gratificándole con aumentos de sueldo. Para el enfermo se le asegura un salario mínimo y su manutención (a excepción de los enfermos contagiosos). El Estado se encarga de que nadie quede sin hogar. Cuando viajan, pueden vivir en cualquiera de los hoteles viviendas existentes, a cambio de una tarifa mínima, pudiendo escoger el tipo de trabajo ofertado desde la oficina pública del lugar. El Estado cubre los seguros por accidentes laborales.

Cirugía social: Persiguen librarse de los ciudadanos defectuosos. La sociedad moderna “se purificará de su merma, de su escoria social en receptáculos tales como las islas diseñadas”. De acuerdo al derecho y respeto por la libertad individual, a los inadaptados, considerados inútiles, incapaces de vivir en comunidad se les recluye en islas (que son como monasterios o conventos) donde ellos mismos se legislarán y se administrarán a su antojo haciéndose cargo de su propia subsistencia y de sus propios vicios (si quieren drogas que las fabriquen, se les deja campo y viñas para que cultiven). Tienen la “isla de los ladrones incorregibles”, la “isla de los bebedores”... A estas islas también van a parar los locos, los enfermos infecciosos, los disidentes idiotas, los violentos, los drogadictos... Se les separa a hombres de mujeres para que no procreen, aunque se les permite viajar de una isla a otra. El Estado únicamente se hace cargo de poner en estas islas a la policía para que vigile.

Control de la natalidad: Según convenga en función de la oferta de trabajo, para que no se produzcan desequilibrios, regulándose a través de la ley del matrimonio y de los nacimientos (estimulándolos o no). Siguen una inspección severa sobre el crecimiento de la población, sobre todo para los ciudadanos “mediocres” o “inferiores”.

Índice Central de París: Todos los ciudadanos están catalogados por la huella dactilar y con un número, donde tienen registrado el historial de la trayectoria de vida de cada persona con todos sus datos. Son las fichas universales. Wells compara al Índice Central

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

de París metafóricamente a un “órgano visual”, un ojo sensible que “alcanza a todas partes, siempre dispuesto, siempre alerta”.

Organización política: Los ciudadanos en base a sus aptitudes y preferencias se colocan en una de las cuatro clases establecidas, con posibilidad de cambiar de una a otra:

Clase Poliética: Grupo al que pertenecen los individuos creativos e inventivos, artistas en busca de representar la belleza o científicos que investigan sobre el conocimiento de las cosas (también filósofos) o experimentan. Aunque son personas poco constantes (no se les puede exigir que cumplan reglamentos), el Estado estimula sus actividades, que considera muy importantes para el progreso.

Clase cinética: Inteligentes, hábiles, morales, responsables y de espíritu estable. No inventan nada nuevo, pero saben aplicar las ideas que les dan los poliéticos. Dos tipos: los intelectuales (jueces, abogados, matemáticos...), y los emocionales (predicadores, políticos, actores...).

Clase Obtusa: Incapaces de aprender, asimilar o discurrir con claridad (estúpidos e incompetentes). No cuentan para el funcionamiento del Estado.

Clase Villana: Ciudadanos no clasificados según su capacidad y grado de imaginación, pudiendo pertenecer a cualquiera de las clases anteriores, pero su falta de moral y su tendencia egoísta no les hacen aptos para contribuir en la organización del Estado.

La orden de los Samurais: Son ciudadanos voluntarios, responsables que se ocupan de las cuestiones del gobierno, además de las profesiones liberales (médicos, profesores, jueces...). Se caracterizan por su elevada moral y espíritu constante. Su objetivo principal es coordinar las actividades del hombre para que su esfuerzo no se derroche en actividades improductivas. Están sometidos a La Regla: (La Biblia del Estado) Concebida para excluir a los obtusos y a los villanos de los mandos de organización social. Para “dirigir y coordinar a todos los ciudadanos de buena voluntad”, “disciplinar los impulsos y las emociones” para desarrollar un “temperamento moral”. Los ciudadanos voluntarios llegan a samurai a través de la educación, pasando una serie de exámenes, valorando su grado de voluntad, sumisión y conocimiento del doble código del libro de los Samurais (el primero referido a la historia y literatura de los Samurais, y el segundo a textos contemporáneos). Antes de ser samurai, el ciudadano deberá también haber adquirido una profesión técnica. Aptitudes físicas: sano, robusto (ni flaco ni gordo), exento de enfermedades, sin nervios. Atenerse a la Regla es cumplir una serie de obligaciones y deberes: no comprar propiedades para venderlas, no hacer negocios, no servir ni tener sirvientes, no actuar o cantar en representaciones públicas, deportes sí y juegos pero sin competitividad ni espectáculo, buena alimentación, no comer carne (sí pescado), no beber, ni drogas ni tabaco. Sexo dentro del matrimonio, prohibido la homosexualidad e ir con prostitutas. Matrimonio entre clases iguales y si la mujer no es samurai, o esta se convierte o él abandona el cargo. Una mujer samurai puede casarse con un hombre no samurai con objeto de atraerlo a la Regla. Procrear antes de los cinco años de matrimonio o tendrán que separarse. Baño y afeitado a diario. Dormir solo cuatro noches de cada cinco, comer junto a los de su clase y mantener una hora de tertulia para no aislarse en problemas individuales. Pero una vez al año, durante una semana han de aprender a sobrevivir solos en un lugar perdido. Leer libros y comprar uno cada mes de última publicación... No pueden ser samurais antes de como mínimo los 21 años, para que puedan haber disfrutado su juventud sin someterse a la Regla (beber vino, probar en el amor...). La Regla no se inmiscuye en la vida secreta religiosa de los samurais que podrán practicar en privado.

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS:
DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”

C.- Sobre la educación: las artes, los oficios y las ciencias.

1 “La República”, Platón. Atenas. S. IV a. c

Objetivo de una buena educación: Conocer la verdad, es decir, distinguir lo justo, lo bueno o lo bello (para Platón lo bello lleva consigo un sentido moral de justicia). Para ello es necesario aplicar la alegoría de la caverna, ascender a la luz para conocer las cosas en sí, contemplar el bien y descender para poder enseñar esa verdad distinguiéndola entre las sombras y en la oscuridad. Llevado ello a la práctica, se traduciría en una educación basada en el estudio de las ciencias que nos lleven a acercarnos al conocimiento de la verdad objetiva y no subjetiva u opinable, ya que estas nos distraerían y nos alejarían del camino a seguir. Las Ciencias que según Platón nos conducirían al ascenso (conocimiento de lo uno o la verdad) son: La aritmética y el cálculo (estudios que deben dominar los gobernantes y conocer el hombre de guerra). La geometría (se refiere a la geometría plana o bidimensional), (el dominio de las dimensiones también son necesarias). Ambas ciencias "son", no devienen, parten de premisas y no de la observación (Platón considera lógicamente que la observación lleva a la opinión, a lo subjetivo). Todo lo que deviene, “es” pero puede dejar de serlo, y por tanto nos desvía de su conocimiento. Platón apunta otra ciencia (que dice: "aun no se ocupan de ella"), necesaria igualmente para cuando esté formulada en el futuro, y que se refiere al estudio de los sólidos y del espacio: las tres dimensiones (profundidad, anchura y altura, espacio que ocupan los cuerpos...), lo que se acerca bastante a la ciencia que llamamos en la actualidad geometría descriptiva, y que efectivamente no existía (Euclides comenzó a desarrollarla 300 a. c.). En cuanto a las demás ciencias las considera secundarias o engañosas, como es el caso de la astronomía, que aunque útil, no cree que se esté mas cerca de la verdad por el hecho de que se mire al cielo, ya que los "entes" celestes están en constante movimientos que no son en sí mismos. En cuanto a las Artes: Son subjetivas, opinables, engañosas y no aportan conocimiento. La Música (se incluye aquí la poesía) proporciona equilibrio al cuerpo y armonía (buenas para el alma de los guardianes), pero censura aquellas melodías cursilonas, tristes o instrumentos que ayuden a ello como la flauta, e igualmente censura a la poesía que no ensalce al héroe y al valor. Censura a las artes imitativas (basadas en la tragedia o la comedia) en general. Las considera vulgares, propias de obreros, artesanos..., y no convenientes para hombres libres, ya que los vuelve mas sensibles, lo que les hace perder su alma. La gimnasia: La considera necesaria para el cuerpo (buena para los defensores o guardianes, pero no para crear al gobernante). Los placeres hay que dominarlos y cree que según que tipo de música y arte no contribuye a controlarlos.

**TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS:
DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”**

2 “Utopía”, Tomás Moro. Inglaterra. 1515

Hace más de mil doscientos años, explica el personaje Hytlodeo que una tempestad llevó a las costas de Utopía a un navío con viajeros egipcios y romanos, los cuales se quedaron a vivir allí y los utópicos, que descienden de griegos y persas, aprendieron de estos todos los oficios y sabidurías que practicaban sus imperios. Así alcanzaron una industria y actividad más avanzada que la europea. Pero fue el conquistador Utopo, quien anteriormente convirtió el país en isla e introdujo la cultura y civilización tan característica y propia de Utopía. Como oficio común a todos, hombres y mujeres, tienen la agricultura, para la cual se les forma desde la infancia con prácticas. Y a parte de este trabajo común, escogen un oficio que les guste: tejer, albañilería, artesanía, herrería, carpintería... En general son gente culta en música, dialéctica, geometría, astros... Realizan predicciones a partir de los cambios climáticos, la lluvia, el viento..., no adivinan mediante la astrología). Estudian sobre todo aquello que pueda contribuir al bienestar, a alcanzar la felicidad. Dedicar mucho tiempo a investigar como mejorar las condiciones de vida, a los placeres considerados honestos y a la filosofía o ética en general, con cierto carácter religioso.

La medicina es considerada como una ciencia bella y útil, y aunque dicen que la necesitan menos que nosotros, su estudio es importante para encontrar soluciones de confortabilidad, de calidad de vida. Dentro de esta ciencia, está contemplada la Eutanasia, si lo consideran necesario para el enfermo.

3 “La Ciudad del Sol”, Tomaso Campanella. Stilo. 1602

El jefe Sabiduría se encarga de las cuestiones de educación y ciencias. Hay un oficial para cada ciencia. Todas las ciencias están representadas en las murallas de la ciudad y en los muros exteriores del templo están pintados de estrellas y astros. La ciudad es un museo, diccionario o enciclopedia. El saber al alcance de todos. Los niños guiados por los maestros ancianos, van aprendiendo de las murallas, así aprenden primero históricamente. A los 3 años aprenden la lengua y el alfabeto, y a los 10 años ya han aprendido todas las ciencias representadas y ya conocen todas las lenguas del mundo. También se educan en todas las artes. Las artes tienen además una función social muy importante, forman parte del ritual en el momento de la fecundación (las pinturas de figuras masculinas o esculturas de hombres que fueron en vida importantes y a los cuales admiran las mujeres sirven de inspiración en el momento del coito: “sólo hay estatuas y retratos de los grandes hombres, a los que miran las mujeres que se dedican al servicio de la raza “. Tienen siete talleres de artes. Hay artes comunes a hombres y mujeres. Otras son propias de mujeres, como el pintar, la música, el cocinar o el coser. Las artes que requieren mayor esfuerzo las realizan los hombres. Cuando ya han recibido lecciones de matemáticas, naturales, medicina., todas ellas materias comunes, se les destina a profundizar en “el arte de la mecánica” o bien en formarse como “oficiales de ciencias”, según sus dotes. Los oficios mejor considerados son los más útiles, que son la herrería y la albañilería. Aunque Campanella no explica cómo, afirma que al nacer el bebé, ya se le puede reconocer cuales van a ser sus inclinaciones.

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

La ciencia más valorada es la astrología, “que les lleva a explicar todos los sucesos históricos en el mundo y los que vendrán. Predican el futuro y justifican el presente a través de los astros”.

Al margen, todos han recibido una formación común en el campo y el pastoreo. Y todos se ejercitan en las artes marciales: aprenden a manejar lanzas, estoques, pistolas, maza con cadenas y bolas, azada y hacha. Se les educa militarmente con teoría y práctica todos los días, y desfilan cada dos meses. Todos realizan deportes de a pié (suponemos que andar, correr, saltar...) y es obligatorio saber nadar. Además todos son un poco filósofos, humanistas y naturalistas. El Príncipe, es el metafísico, ya que ha de saber de todas las ciencias, excepto de idiomas, pues tienen intérpretes para ello. Especialmente, estudiará bien a los profetas y entenderá de astrología, ciencia esta muy apreciada para predecir el futuro.

Han descubierto una forma de volar, y están a las puertas de inventar un aparato óptico para ver las estrellas ocultas y otro acústico para escuchar el movimiento de los planetas.

4 “La Nueva Atlántida”, Francis Bacon. Inglaterra. 1624

Otorgan gran importancia a las ciencias, obteniéndose la mayor fuente de conocimientos de los viajes realizados por todo el mundo de los hermanos de la Casa de Salomón. Sus riquezas son la recogida de datos a partir de la observación “robada” o “camuflada”, el conocimiento, la información, la experimentación y la posterior aplicación para el bienestar del hombre.

A los hermanos que traen de sus viajes los libros, modelos de experimentos, invenciones..., se les llama Mercaderes de la luz; a los 3 que a partir de los libros extraen los experimentos: Depredadores; a los 3 que extraen los experimentos de las artes mecánicas y de las ciencias liberales: Hombres de Misterio; a los 3 que ensayan nuevos experimentos: Exploradores o mineros; a los 3 que obtienen axiomas de los anteriores: Compiladores; a los 3 que a partir de los anteriores tratan de llevarlo a la práctica para aplicarlo en beneficio del hombre: Donadores o Bienhechores; a los 3 que dirigen nuevos experimentos: Lámparas; a los 3 que ponen en práctica estos nuevos experimentos: Inoculadores; y a los 3 que elevan estos experimentos a grandes axiomas, se les llama Intérpretes de la Naturaleza.

El arte está unido a la ciencia: Arte de engañar y Arte de la creación. Son capaces de imitar artificialmente a la naturaleza en todos sus elementos, alcanzando copias tan perfectas que consigan engañar nuestros sentidos. Son capaces de imaginar figuras y nuevas especies animales o vegetales y representarlas mediante manipulaciones de luz (realidad virtual, holograma) o crear nuevas especies a partir de combinaciones y mezclas de otras conocidas.

La ciencia les ha permitido descubrir y conocer cómo se producen los fenómenos y elementos de la naturaleza, la práctica de imitar o copiar les ha permitido ejercitarse en la capacidad de reproducción, y el arte les ha permitido la capacidad de imaginar y a partir de lo anterior crear artificialmente otros fenómenos y elementos nuevos, y además crear especies nuevas que han conseguido propagarse y reproducirse de forma natural.

No concreta ningún sistema pedagógico o metodología educativa a través de la cual se transmitan contenidos cognitivos de unas generaciones a otras. Tan sólo hace referencia a los novicios y aprendices que preparan para la sucesión, entre los que se incluyen tanto a

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

hombres como a mujeres. También hay ayudantes y sirvientes de los mercaderes de la luz, depredadores, exploradores, etc.

La mayoría de conocimientos son publicados a todo el pueblo, aunque hay información secreta que se reservan de sacarla a la luz pública. Entre sus aportaciones científicas, las llamadas riquezas de la Casa de Salomón, destacamos: las casas donde se imitan artificialmente los fenómenos atmosféricos naturales (el granizo, lluvia, truenos, generan cuerpos en el aire como moscas, ranas...). Las Cámaras de la Salud (donde el aire que generan sana a los enfermos y los baños que preparan cura los nervios), los injertos de frutas, la cría de árboles artificial (crecen más rápido), tienen medios para hacer crecer plantas sin semillas mediante mezcla de tierras, desarrollan nuevas plantas o las transforman en otras. Experimentan con animales para estudiar la prolongación de la vida o la vuelta a la vida de animales que parecían muertos (resurrección asistida), y luego lo aplican al ser humano. También modifican rasgos de los animales, haciéndolos más altos, más pequeños, más fecundos o estériles, los cruzan y crean especies nuevas... Con los seres humanos no pueden experimentar, la moralidad religiosa no se lo permiten. Tienen hornos que imitan al calor del sol y de los cuerpos celestes, lugares bajo tierra que producen calor, generan movimientos, calores procedentes de vientres vivientes... Manipulan la luz, representándola de todas las formas posibles: crean líneas y puntos, figuras, movimientos, colores, sombras, produciendo ilusiones y engaños ópticos.: presentan distancias cortas como lejanas y a la inversa. Tienen medios para ver de lejos y medios para ver lo pequeño no visible al ojo humano (observan la orina y la sangre). Dicen que producen luz a partir de distintos cuerpos, con distintos medios a los que usan el resto del mundo, pero no aclara cómo. Cámaras de sonido: Han aprendido a reproducir todos los sonidos, y han creado armonías nuevas que fuera no conocen, así como también nuevos instrumentos. Conducen el sonido por tubos a distancias y direcciones deseadas. Las perfumerías: Donde imitan olores y gustos. Las fábricas de máquinas que generan movimientos: figuras en movimiento de hombres y otras criaturas vivientes, (aunque no explica cómo). Tienen inventos de artillerías, pólvoras, artificios para volar o ir bajo el agua...

Entre las ciencias que más desarrollan en profundidad, se encuentran las matemáticas y la astronomía, ya que disponen de una “casa” para estas. Entendemos que el aprendizaje y práctica de las ciencias se debe realizar en estas casas y cámaras provistas de todos los medios técnicos necesarios. También tienen la “Casa de ilusiones de los sentidos” (aquí representan toda clase de falsas apariencias e ilusiones) donde toman contacto con las artes de imitación e innovación.

Tienen dos museos, uno donde colocan los inventos hallados y otro donde muestran estatuas de los inventores (tanto de “la nueva Atlántida como del exterior) en madera, bronce, oro, hierro, plata, mármol... (dicen que también tienen a Colón).

5 “Erewhon. Un mundo sin máquinas”, Samuel Butler. Inglaterra. 1872

Arte estatuario a los difuntos. Actualmente en decadencia debido a su masificación y al gran número de individuos que por negocio se dedicaron a esta práctica sin poseer ciertas dotes artísticas. Si un arte pasa a ser popular, ya no es arte.

Arquitectura y Arte de los edificios destinados al oficio “religioso” (de las monedas).

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

Arte escultórico a sus deidades.

Artista: Es un negociante, su valía se mide en función de la venta de sus obras y su capacidad de adaptarlas al mercado. En las escuelas de arte reciben formación tanto de la práctica artística como de la comercial.

Ciencia y Porvenir: Ambos conceptos quedan bastante unidos. La ciencia ha de procurar conocer bien el pasado para poder descubrir el porvenir (explica que son como dos rodillos, uno se desenrolla, es el futuro, y otro lo recoge volviéndolo a enrollar, es el pasado; el presente es el momento de la transición). Una raza así acabaría extinguiéndose a causa de su ciencia, no conseguiría adaptarse. El excesivo conocimiento sobre el futuro es una facultad destructora.

Educación: Atendiendo a los objetivos del estado y a una moral impuesta, basada en el arte de hacer dinero para poder ganarse la vida. Se propone al alumno como objetivo liberarse económicamente para alcanzar la independencia de sus padres cuanto antes. Cursos básicos obligatorios para saber leer, escribir y aritmética. Los “Colegios de la sin razón”: Metodología basada en el aprendizaje de la búsqueda de soluciones y artimañas a problemas planteados como supuestos hipotéticos, con objeto de que el alumno llegue a desenvolverse socialmente (que para ellos es hacer dinero). Descubrir las mejores cualidades de cada uno para desarrollarlas, explotarlas y luego venderlas. A los 20 años empiezan a trabajar. Hacer dinero es un bien social porque así se ganan la libertad, es un deber.

Educación orientada a que el individuo no sea original, no piense por sí mismo. “El deber del hombre es pensar como sus prójimos”.

Desde la educación, el deporte es muy importante y el desarrollo de la musculación, se propone cultivar el cuerpo, pero no la mente.

6 “Noticias de ninguna parte”, William Morris. Inglaterra. 1890

Oxford se ha convertido en la sede del saber, el arte y la ciencia, que han sucedido a la cultura comercial del pasado.

Educación: Basada en el refuerzo de la motivación de cara al futuro laboral de los jóvenes, síntesis de un trabajo mental y manual. Como método para despertar dicha motivación, y combatir así el mal de la “pereza”, los niños sólo leen cuentos hasta los 15 años, o bien aquello que les gusta realmente, especializándose según sus inclinaciones y dotes personales. Los niños aprenden los oficios de los mayores.

Ciencia: Basada en la investigación práctica de las relaciones causa-efecto, orientada sobre todo al perfeccionamiento de los productos manufacturados, muy ligada al diseño de los productos de primera necesidad. No se ha reemplazado de forma absoluta el trabajo mecánico por el manual, pero las pocas industrias que hay no están a la vista. Hay energía eléctrica en vehículos y algunos barcos (la mayoría de remos), pero ya no hay ferrocarril.

Arte: Decorativo y ornamental. Se fomenta el arte artesanal y popular, que pretende influir en el gusto estético de la sociedad y en el placer del trabajo a favor de la obtención de productos artesanales con calidad artística. El arte es entendido como un servicio útil al pueblo, tanto desde el punto de vista creativo, debido a que el trabajo artesanal lo

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”

permite (el trabajo industrial no lo permite), como desde el punto de vista del que consume ese producto, quien ha aprendido a valorar la belleza. Así mismo, sólo se crean los productos que son necesarios, utilitarios, aunque para su diseño en cambio, se ha escogido un “arte decorativo”. Se refleja en los vestidos y ropas que usan, de colores, hasta dorados (para los basureros o albañiles, por ejemplo), detalles bordados...En los cubiertos y platos de plata, cristalería, loza con ornamentos...
Pinturas murales en algunos edificios. En los comedores de las casas de huéspedes, tienen abundantes pinturas que evocan mitos y fantasías del viejo mundo.

7 “Una Utopía Moderna”, H. G. Wells. Inglaterra. 1905

Londres es la cuna de la sabiduría y la cultura, donde se hallan los grandes museos, las bibliotecas y las universidades.

Arte: El sentido artístico está relacionado directamente con el sentido científico. La obra técnica es una obra de arte perfecta. El ingeniero es visto como un artista. Los objetos fabricados artificialmente son bellos en proporción al entendimiento y pensamiento del constructor, fruto de su entusiasmo y dedicación, gracias a una sociedad organizada que le ha proporcionado la maquinaria y los medios para que ello sea posible. Aunque el arte debe seguir atendiendo al placer de crear y a la obra en sí misma, mientras que “el producto” es resultado de una demanda pública necesaria, no es por tanto “arte por el arte”, en este aspecto, arte y ciencia, se distancian.

Ciencia: Es por tanto, un arte pero no cumple el mismo objetivo. La maquinaria ha de facilitar la mano de obra del hombre, y este ha de poner su buena disposición e ingenio. La ciencia aportará mayor igualdad de posibilidades entre los seres humanos, ofrece la esperanza de que todo trabajo rutinario se convierta en automático. La ciencia nunca convertirá al hombre en su esclavo, la ciencia en todo caso será su sirvienta. El objetivo principal que la ciencia ha de cumplir es sustituir la energía derrochada del hombre en el trabajo muscular por la energía mecánica. Tienen trenes de alta velocidad que van por túneles atravesando montañas, coches con motor, tranvías eléctricos y rápidos que van por plataformas elevadas. Máquinas para la siega.

Educación: El objetivo de la educación será el de formar seres con identidad propia e iniciativa. Orientada hacia el futuro trabajador, quien sin iniciativa será considerado como una persona inútil. Para lograr que el individuo sea un ser motivado, se estimulará desde la educación el sentimiento estético y se fortalecerá el temperamento moral. Instrucción elemental hasta los 14 años Los voluntarios que quieran ser samurais deberán de pasar unas pruebas de aptitudes, psíquicas, físicas, emocionales e intelectuales, las cuales, una vez superadas, se irán revisando cada tres años.

Desde la educación gratuita se debe garantizar la igualdad de oportunidades, sin tener en cuenta su raza, cultura o procedencia. Hay que distinguir entre lo innato y lo adquirido. En la capacidad de cada uno y su voluntad está el distinguirse, gracias a lo aprendido. Una educación común para todos y las mismas facilidades. La especialización viene dada por la “clase de individuo” (poliética, cinética...) a la cual cada uno se adapte mejor, que nada tiene que ver con su raza, cultura o clase social. Por ello se ofrece un único modelo de sistema educativo a nivel mundial y aprenden un único idioma universal.

Educación estética: Se fomenta la educación estética entre los ciudadanos, haciéndoles partícipe de las intervenciones sobre el patrimonio artístico arquitectónico. También

**TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS:
DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”**

influyendo sobre el trabajo artesanal que se aplica en el acabado de los productos industriales. La educación artística está relacionada directamente con la educación científica, arte y ciencia han de estar presentes a la vez en la creación de la obra (de arte, lo que equivalente a la obra de ingeniería).

D.- Sobre la familia: el papel del hombre y la mujer.

1 “La República”, Platón. Atenas. S. IV a. c

La Igualdad de oportunidades para escoger a hombres gobernantes y guardianes que a mujeres crea un problema para Platón en relación a los hijos y a las responsabilidades familiares en general. Platón lo resuelve creando una comunidad familiar para estas dos clases más altas de la República. Las mujeres de artesanos y labradores podrán conservar la unidad familiar, pero el resto de mujeres que sean escogidas como gobernantas o guardianas serán de todos los hombres y sus hijos irán a guarderías y serán de cualquiera que pudiera ser su padre. Se dará mayor libertad de procrear a aquellos hombres que posean mayores virtudes, para asegurar la raza. Rompiendo la unidad familiar, desaparecen los vínculos afectivos para con los miembros de su familia, de este modo no existe tampoco propiedad sentimental, sino que la Polis entera lo es. Y serán felices en la medida en que ellos o ellas contribuyan a que la Polis lo sea.

2 “Utopía”, Tomás Moro. Inglaterra. 1515

Aunque tanto las mujeres como los hombres trabajan en el campo, el hombre es quien tiene la autoridad. Las mujeres al casarse pasan a vivir con la familia del marido. El miembro más anciano dirige la familia, los hijos obedecen a sus padres y las mujeres a sus maridos. Como apenas tienen leyes, entre ellos resuelven sus conflictos, así son los maridos quienes castigan a sus hijos y a sus mujeres, y si el asunto no se soluciona interviene el senado y el castigo se hace público. No pueden tener relaciones sexuales antes del matrimonio, y para que luego no haya decepción, ambos serán exhibidos desnudos uno delante del otro. El divorcio está permitido, en casos justificados como el adulterio, al inocente se le deja casarse otra vez y al adúltero se le castiga con el celibato y si reincide hasta con la muerte. El número de hijos ha de ser entre 10 y 16, y si tienen más se envían a otra familia que tenga menos hijos. También se controla el número de familias que hay en las ciudades para que queden repartidas, así como si hay exceso en el país, se funda una nueva colonia fuera en tierras de indígenas convidando a estos a que vivan con ellos siguiendo sus leyes.

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS:
DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

3 “La Ciudad del Sol”, Tomaso Campanella. Stilo. 1602

Matrimonio colectivo. No existe la unidad familiar. El coito es sólo un acto de engendramiento por un bien común, aunque por placer se pueda practicar, pidiendo permiso al oficial Amor, se deja que los hombres disfruten con mujeres estériles o embarazadas. Eso sí, nunca deben obrar libremente sin consentimiento. El resto deben de someterse al ritual de apareamiento establecido por la orden estatal: “...en la república solar la unión se efectúa según las reglas de la filosofía y la astrología, y se trata de que la concepción sea mejor y más numerosa, lo cual está de acuerdo con la naturaleza...” Se recluyen en celdas a las hembras y se sueltan en el momento predicho encontrándose con los varones en la misma estancia. Si una mujer no resulta embarazada, se la vuelve a aparear con otro hombre. La mujer estará preparada para iniciar los actos de fecundación a partir de los 19 años y los hombres a partir de los 21, con una frecuencia de una vez por cada tres días.

Las mujeres son comunes a todos los hombres. No hay amor pasional, no escogen ellos con quien realizarán el acto sexual, son los sabios quienes lo decidirán con objeto de mantener el equilibrio de la raza humana. Igual que con los animales, también son expuestos desnudos en ocasiones para determinar rasgos físicos que puedan influir a la hora de emparejar. La mujer acaba siendo una esclava del hombre y ambos son tratados como animales y comparados con estos por Campanella, pues cree que es natural que nos ocupemos del cuidado de nuestra raza al igual que nos ocupamos del cuidado de los caballos (utiliza la misma comparación que Tomás Moro en Utopía), y pone al animal al mismo nivel de entendimiento al referirse a cómo los ciudadanos del Sol “practican el noble arte de criar caballos, bueyes, ovejas, perros y toda clase de animales domésticos...; y por medios mágicos los hacen aparearse, para que puedan engendrar bien, delante de caballos pintados o bueyes u ovejas, y no permiten que corran por los campos los sementales con las yeguas, sino que les procuran el momento oportuno en los establos del campo”.

Los hijos son criados en lugares comunes, donde las madres van a amamantarlos durante dos años y luego se quedan con sus maestras. Los hijos son de todos. En caso de guerra, estos son llevados al campo de batalla para que se acostumbren. Todos son padres, todas son madres y todos son hijos de todos. El amor por la familia colectiva se impone ante el amor propio, el cual ni existe y por tanto tampoco los males que este pueda acarrear. No tienen casa particular, pues no existe la unidad familiar. Viven en estancias que van cambiando y pasando de una circunvalación a otra cada seis meses según los reglamentos indiquen, teniendo en cuenta las necesidades de servicios que habrán de prestar durante cada temporada.

Las mujeres trabajan igual que los hombres, pero tienen destinados aquellos oficios y faenas para los cuales están mejor dotadas, como es el coser, lavar, cocinar. En cuanto a distracciones, el deporte y las artes son en general practicados por todos, excepto la música, que es casi exclusiva de las mujeres. Los hombres, realizan trabajos más pesados además de los trabajos comunes a ambos sexos como son el campo y el pastoreo. Las mujeres en caso de guerra acuden al campo de batalla para dar ánimo y ayudar a los hombres, por lo cual también se forman militarmente. Campanella acaba afirmando que en el futuro serán las mujeres las que dirijan el mundo, aunque en realidad ya lo estaban

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”

haciendo, cosa que explica mediante una lectura de los astros, por el mismo motivo que “los hombres se vuelven afeminados, y se llaman Vuestra Señoría, y en África, donde reina Cáncer, aparte de las amazonas, hay en Fez y Marruecos burdeles de afeminados públicos, y otras mil bellaquerías”.

4 “La Nueva Atlántida”, Francis Bacon. Inglaterra. 1624

Practican el matrimonio y prohíben la poligamia. Critican el hecho de que se tengan que ver los novios desnudos antes de casarse, por si luego no se gustan. Han de llegar vírgenes y en todo caso, será un amigo del novio y una amiga de la novia, quienes los verán desnudos mientras se bañan en un estanque por separado y luego informarán al otro. También critican que sean los padres quienes acuerden el matrimonio entre los hijos por cuestiones de conveniencias o negocios familiares (el matrimonio como dote). Deben ser los hijos quienes escojan libremente y se casen por amor. Tras la primera entrevista entre los novios, deben dejar pasar un mes antes de casarse.

En cuanto al trabajo en la mujer, Bacon no profundiza en esta cuestión. Sí hace referencia a que los ayudantes y sirvientes de los hermanos de la Casa de Salomón pueden ser tanto hombres como mujeres, por lo que se deduce que estas estarían integradas laboralmente entre los ciudadanos de las clases medias o bajas y no entre los trabajos que requieren mayor responsabilidad.

5 “Erewhon. Un mundo sin máquinas”, Samuel Butler. Inglaterra. 1872

Ley del matrimonio: En caso de tener más de una hija, ninguna de ellas se podrá casar antes que la mayor.

Es considerado una desgracia quedarse embarazada, ya que ello crea malestar a la mujer. Es algo desleal, por lo que las madres ocultan, incluso al marido, su estado y se esconden hasta que el niño sea capaz de caminar y hablar. Los niños son considerados “seres espirituales” del mundo invisible que han decidido nacer en este mundo de forma voluntaria y caídos al azar en cualquier familia. Por este motivo, no hay apenas apego entre los miembros de una familia.

6 “Noticias de ninguna parte”, William Morris. Inglaterra. 1890

Familia y matrimonios: Aunque se casan por amor (y no fruto de un acuerdo mercantil entre familias), al haber conseguido alargar la vida, los cónyuges no han de prometerse amor eterno ni están obligados a cumplir este compromiso. Tampoco es necesario casarse, está bien visto vivir juntos, y se separan con bastante frecuencia. Pero no tienen

**TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS:
DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”**

tribunales de divorcio puesto que no tienen herencias que repartir. Los hijos son más bellos y felices por nacer de padres que se aman. Las madres se dedican al hogar y a cuidar de sus hijos, mientras que los padres trabajan en su oficio. Pero es habitual que cambien de casa o compartan vivienda con otros compañeros, de manera que la familia puede estar compuesta por miembros ajenos a los lazos de sangre, y ser variable, perdiéndose el concepto de unidad familiar tradicional y adoptando a cambio el de “comuna”.

7 “Una Utopía Moderna”, H. G. Wells. Inglaterra. 1905

Matrimonio: El objetivo del matrimonio es proteger a la comunidad contra los “nacimientos inferiores”. Las familias se emparejarán libremente, aunque el Estado recomienda el matrimonio monogámico para poder ejercer mejor control (leyes del matrimonio previsoras). No podrán tener hijos hasta que no adquieran un trabajo responsable, y sean considerados seres “útiles” a la sociedad. Sueldos superiores al salario mínimo, tener mínimo 21 años las mujeres y 26 los hombres, salud y educación. Desde el registro universal de París se informará a los cónyuges de las fichas de sus respectivos cónyuges. Así como también deberán probar que no tienen enfermedades transmisibles antes de tener un hijo. Deberán tener hijos antes de los cinco años de matrimonio. A los individuos más débiles o “seres inferiores” se les permite uno o dos hijos como máximo. El Estado se hará responsable de pagar un sueldo mínimo por hijo a las madres, siempre y cuando obtengan el matrimonio bajo el contrato reglamentario legislativo. Los matrimonios múltiples, son casos aislados (no da la misma estabilidad espiritual al hombre), pero están permitidos. Se recomienda el matrimonio entre miembros de la clase para los samurai. Un hombre samurai con mujer samurai (si no lo fuese se convierte), pero a la inversa, mujer samurai con hombre no samurai sí es permisible.

Mujer: El trabajo y estudios profesionales de la mujer pueden ser los mismos que los del hombre, sin embargo, estas quedan, en su matrimonio, dependientes de la voluntad de los maridos. Ellas pueden escoger como quieren ser, siempre y cuando al marido les guste o se lo permita. Wells establece dos modelos de mujeres (entre las que el hombre escoge): las que desean mantenerse “femeninas”, que para él significa que seguirán vistiendo y pintándose como mujeres, fomentando su atractivo sexual ante el hombre; o bien, aquellas que deseen “masculinizarse”, modo que entiende Wells de igualarse al hombre, vistiendo como ellos y comportándose como compañeras (modelo de mujer, que por otro lado, parece que Wells escogería).

La mujer puede emanciparse de la obligación de criar al hijo y en su lugar pagar a otra persona que lo haga, si ella desea seguir ejerciendo su profesión. Pero no podrá hacer las dos cosas a la vez. La maternidad es un trabajo remunerado, por un servicio prestado al Estado. La mujer está obligada a mantenerse fiel en su matrimonio. Si incumple la ley, se tendrá que divorciar, pues la infidelidad de la mujer es entendida no como acto inmoral, pero sí como una irresponsabilidad civil. Los hombres en cambio pueden ser infieles a sus esposas, pero estas, pueden divorciarse de sus maridos, si por sufrimiento u orgullo deciden no seguir permitiendo infidelidades. Los hijos ilegítimos, fuera del matrimonio, no serán responsabilidad del Estado, tendrán que hacerse cargo de ellos los padres.

**TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS:
DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”**

Se reconoce que los hijos necesitan hasta su juventud el cuidado de los padres en el propio hogar (no defiende por tanto el agrupamiento y crecimiento de los niños separados de los padres).

E.- Sobre los hábitos y costumbres: alimentación, vestuario, medicina, ocio,....

1 “La República”, Platón. Atenas. S. IV a. c

En lo que se refiere a los hábitos y costumbres, estos parecen estar supeditados a los principios sobre todo que se refieren a la educación para servir a los objetivos que se marca la República. Así los guardianes deben seguir un especial culto al cuerpo, con gimnasia y dietas; todos los ciudadanos, a excepción de los gobernantes a ser posible (para que no se desvíen de sus funciones, además que considera que no otorgan conocimientos), podrán recrear su alma con la música y las artes, siempre y cuando no sean artes imitativas (tristes o que se den a risas incontenidas). Por otro lado todos los niños recibirán la misma educación hasta determinar quienes reúnen mejores cualidades para asumir funciones de gobernantes u otros oficios, a partir de lo cual se declinarán las distintas especialidades. Los niños serán llevados al campo a labrar a los 10 años, a la guerra para que observen, ponerles delante cálculo o geometría, sin obligarles a nada, para apreciar como si de un juego se tratase por cual de estas orientaciones despuntan más. Los elegidos para gobernantes, a los 20 años les encaminan hacia pruebas y estudios específicos. A los 30 los someterán a una prueba dialéctica (tendrá que saber llegar a la verdad sin ayuda de los sentidos). Aprender geometría, aritmética y cálculo, someterlos a procesos de razonamiento, etc. Deberán de ser prudentes, moderados o moderadas, con voluntad, predisposición..., llevar una vida sosegada, estable, ordenada... Cuando hayan alcanzado el más alto grado de conocimiento: "La idea del bien", prácticamente en la vejez, podrán gobernar.

En cuanto a los placeres, Platón los opone al bien y a la justicia, cree que distraen al individuo de su objetivo y cae en el mal. Platón llega a odiar la pintura, la poesía, etc. porque creyó que producían inestabilidad en el alma y ello podía hacer que se arrastrara a los placeres.

2 “Utopía”, Tomás Moro. Inglaterra. 1515

Crítica: el lujo innecesario, las tabernas, los juegos innobles (cartas, bolos, dados...), los pobres acaban cayendo en el vicio y perdiendo el poco dinero que les queda. Critica los nobles que son inútiles e inmorales. Utopía: En Utopía no hay tabernas ni cervecerías, ni corrupción, ni pobres ni mendigos. Se censura el lujo y el oro. Son modestos y viven de su trabajo que principalmente es la agricultura, librando un día al mes. En ganadería destacan los pollos y como cosa curiosa, comenta que los huevos son incubados por calor

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

(imaginamos de forma artificial), con lo cual los polluelos al salir del cascarón siguen a los hombres como si fueran sus madres. Los caballos son para el ejercicio ecuestre de los jóvenes. Los bueyes para el transporte, la labranza y luego sirven también de alimento. Siembran grano para el pan, beben vino de uva, sidra de manzana o pera, agua con miel y regaliz. La ciudad tiene cuatro mercados y los productos de sus trabajos es entregado allí, el padre de cada familia busca en estos almacenes lo que necesita sin pagar dinero por ello. El producto sobrante lo reparte a sus vecinos. Cada casa además tiene un huerto detrás con plantas, flores y árboles frutales. Hacen concursos de huertos. Cada 10 años cambian de casa por sorteo. Tienen comedores comunes: hay un toque de queda para marcar la hora de comer. Son las mujeres las que preparan la comida y las jóvenes las que ponen la mesa. Los esclavos se encargan de realizar los trabajos mas pesados. Las mujeres con lactantes comen a parte con sus bebés. Todos los niños menores de un año viven en estas salas con las nodrizas. En el centro de la mesa se sientan el filarca con su esposa, los dos ancianos, el sacerdote y su esposa. Y a ambos lados los jóvenes, de este modo los ancianos después de comer les dan conversaciones que les hagan reflexionar. Antes de iniciar la comida también realizan una lectura moral. Las cenas son con música, golosinas, queman esencias y utilizan perfumes. En el campo las familias comen en sus casas.

Indumentaria: van vestidos todos igual, distinguiéndose entre sexos, solteros o casados. Ropas anchas, cómodas, que protegen del frío y del calor. Cada familia confecciona las suyas. Para el trabajo visten trajes de cuero o pieles que les duran 7 años. Para la calle usan túnicas sin teñir, del color natural que les dura unos dos años, para ir al templo llevan ropas blancas para distinguirse del sacerdote que va colorido y con plumas de ave. Las niñas llevan perlas hasta que son mujeres. Los esclavos para distinguirlos del resto llevan zarcillos, collares, diademas y cadenas de oro. El príncipe se distingue del resto por un manojito de espigas que lleva en la delantera y el pontífice por un cirio.

Las mujeres realizan las labores y los hombres oficios mas pesados. Lo más común es que continúen con el oficio de tradición familiar, pero si desean aprender otro oficio distinto, pasan en adopción a otras familias que lo ejerzan.

En cuanto al ocio, los filarcas se encargan de vigilar a las familias para que no caigan en ocios, y estén ocupados en sus oficios el tiempo que deseen. A la semana tienen 24 horas de jornada laboral, 3 horas por la mañana, dos horas de descanso tras la comida y otras 3 horas por la tarde. Duermen 8 horas y tienen costumbre de acostarse a las 8 de la tarde. Las primeras horas de la mañana las dedican a su oficio o bien a estudiar cursillos. Tras cenar los veranos se entretienen en el huerto y en invierno en los comedores comunes, donde conversan y escuchan o aprenden de música. No hay juegos de cartas ni dados, sólo algo similar al ajedrez. No hay holgazanes, ni nobles, todos trabajan sus 6 horas. Y cuando hay mas producto del necesario para vivir, reducen la jornada laboral y así pueden disfrutar de mayor libertad para estudiar, dedicarse a sus oficios, sus huertos u otras aficiones. Como días festivos tienen el primero y último día del mes y del año. Hay 4 hospitales públicos (son “microciudades”) a las afueras de cada ciudad donde se cuidan de los enfermos. Si estos están en un estado crítico y la vida no les aporta ya nada, se les da muerte con consentimiento del senado y del sacerdote.

Los extranjeros cuando llegan van a casas especiales provistas de todo. Y los utópicos cuando salen de la ciudad para viajar a otros lugares van sin equipaje, son acogidos en cualquier casa a cambio de que realicen la jornada laboral.

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS:
DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

3 “La Ciudad del Sol”, Tomaso Campanella. Stilo. 1602

Cuidan mucho el ritual que envuelve al coito, así como de la siembra y la recolección, que van muy relacionados. Las mujeres pueden realizar el coito a partir de los 19 años y ellos a partir de los 21. La matrona expone las señoras con permiso del oficial Amor. No deben hacerlo sin su consentimiento, pues serían castigadas, exceptuando a las mujeres estériles y a las que ya están embarazadas, que tienen en este sentido mayor libertad. Se busca el equilibrio de la raza, por lo que se tienen en cuenta los rasgos masculinos y los femeninos a la hora de escoger. Se aparean delgados con mujeres obesas, bellas con hombres corpulentos aunque no tan bellos, bajitos con mujeres altas, los oficiales y sacerdotes, por ser hombres sabios, con mujeres fuertes y hermosas, etc. También se escoge el momento, la hora, según dicte la astrología además de ser necesario haberse lavado bien, haber hecho la digestión y haber rezado antes de comenzar. Tendrán coito cada tres noches. Los astros deben de estar colocados de una forma especial, y es el médico junto con el astrólogo los que determinan el momento exacto. Mientras tanto dormirán en celdas separados hasta que la matrona abra las puertas a la hora indicada. Las mujeres para inspirarse tendrán delante estatuas de hombres ilustres a los cuales ellas admiran, o bien cuerpos desnudos bien proporcionados pintados en las paredes.

Al parir, son entregados a las maestras en lugares comunes, donde los amamantarán durante dos años. Casi todos los bebés al nacer bajo la misma constelación, poseen rasgos y virtudes similares y de buena condición, pero si hay algunos que no sirvan para aprender, los envían a las aldeas. El Metafísico les pone el nombre, según sus propiedades (igual que los romanos).

En general la mayoría de costumbres y hábitos están marcados por la astrología.

Se guían de los astros para buscar el momento apropiado a la hora de cazar, de aparear el ganado o a los animales domésticos (al igual que hacen con las mujeres, en el lugar de engendramiento ponen delante de las hembras al macho que le corresponda pintado).

Alimentación: Comen de todo dosificado según las dietas elaboradas por el médico. Beben vino a partir de los 19 años, mezclado con agua. A partir de los 50 sin agua. El vino y el aceite los utilizan para lavarse. Para curar enfermedades, que apenas tienen (las más comunes son inflamaciones, fiebres o epilepsia), recurren a un tipo de alimentación que les sea favorable a cada enfermedad, al agua, a las hierbas, a los baños y al ejercicio físico.

Viven entre 150 y 200 años.

No tienen ocios que no sirvan para su formación, o enriquecimiento intelectual o cultural.

Vestuario: visten túnicas largas, ellas más que ellos, que son válidas en caso de tener que guerrear en su defensa. Se cambian de ropa por cada inicio de estación y una vez al mes se la lavan. Van vestidos iguales de color blanco por el día (como los dominicos, Campanella era dominico), y de rojo por la noche y para salir de la ciudad. Rehuyen del color negro. Mantienen variaciones en su vestuario para distinguirse unos de otros según oficio: utilizan gorros rojos, blancos o de colores. Los hombres llevan un mechón de cabello y un velo, y las mujeres corona con guirnaldas y trenzas...Para ir al campo se ponen un sombrero. En el templo los sacerdotes van ataviados con vestimentas decoradas con signos que imitan a la naturaleza y aportan un gran sentido artístico.

Comedores comunes: Distinción de sexo y clases a la hora de sentarse en la mesa. Mujeres a un lado, hombres a otro. Oficiales en una mesa a parte. Los jóvenes ponen la

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”

mesa, los médicos seleccionan los menús para los ancianos, para los jóvenes y para los enfermos. Se lee y se canta en la mesa y los días festivos se acompañan con música.

En el templo viven reclusos 24 sacerdotes que sólo bajan a comer, no van con mujeres, si no es por prescripción médica, y se dedican a determinar cuales son los momentos propicios para la siembra, fecundación...

Tienen por costumbre bailar danzas en los claustros, cantar al amor, a las virtudes, a la sabiduría..., y rezar mirando al cielo en el altar.

A través de los astros han diagnosticado que se va a producir un gran cambio de las leyes en su ciudad: los hombres ya comienzan a afeminarse, y en el futuro, serán las mujeres las que reinarán.

4 “La Nueva Atlántida”, Francis Bacon. Inglaterra. 1624

Alimentación: Zumos de frutas (uva, sidra), algo similar a cerveza. Otras bebidas artificiales, de frutos creados a partir de mezclas, bebidas también de alimentos sólidos como carnes o pescados, de raíces y hierbas. Tienen líquidos preparados y carnes especiales que aportan una dieta completa en vitaminas y minerales, permitiéndoles estar mucho tiempo sin comer. A los enfermos les dan una fruta curativa, similar a la naranja, más roja y más grande. Tienen cervecerías, panaderías (tienen panes hasta de carne y pescado), cocinas, dispensarios medicinales...

Vestuario: Visten ropas diferentes en función del rango que ocupen y distinguiéndose con elementos simbólicos, como son plumas, piedras preciosas o joyas en forma de uvas, espigas, etc. Llevan turbantes en la cabeza, togas de azul brillante. Los sacerdotes llevan una cruz roja y el turbante blanco. Los hermanos de la Casa de Salomón llevan ropas blancas de lino largas con cinturón y una túnica negra. Mangas anchas y guantes con piedras preciosas. Zapatos de terciopelo, sombrero tipo montera española, camisa dorada con un sol de oro en el centro arriba con tejido dorado y azul. Los sirvientes o ayudantes van con ropas blancas a media pierna, con zapatos y sombreros azules y cintillos de plumas.

Tienen tiendas de todo tipo de productos, los necesarios y otros muchos que han descubierto aunque no sean necesarios, como piedras preciosas o metales que no existen y ellos han inventado, tejidos alternativos al lino y a la seda...

Costumbres: A penas tienen extranjeros (hacía 37 años que no llegaba ninguno a la isla), aunque tienen una casa tipo monasterio preparada para forasteros. Tienen por costumbre retenerlos 3 días sin salir para atender a los posibles enfermos y asegurarse de que no posean enfermedades contagiosas, así como prevenirse de sus intenciones, sobre todo en el caso de que no fueran cristianos. Les otorgan una licencia de unas seis semanas, dependiendo de los presupuestos que tengan para su atención, y luego deben decidir entre retornar a sus países o quedarse a vivir con ellos cumpliendo con las leyes de su Estado.

Festejan públicamente, con la asistencia del gobernador, cada vez que un ciudadano consigue ver a treinta descendientes suyos mayores de 3 años. En esta fiesta el gobernador establece decretos y órdenes al padre de familia. Este entregará un racimo de uvas (en número igual al de los miembros de sus descendientes) al hijo que sea elegido para vivir con él, a quien se le llamará Hijo de la Vid. A los tres hijos que más destaquen por alguna virtud, se les entregará una joya en forma de espiga de trigo, que llevarán en el

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”

turbante. Tras la ceremonia, el padre bendice a sus hijos y lo cerebran con comida, cantos de himnos, música y baile.

5 “Erewhon. Un mundo sin máquinas”, Samuel Butler. Inglaterra. 1872

Visten con ropas estilo árabe. Fuman un sustituto del tabaco. Tratan al forastero igual que a un extraño animal en un zoológico, sobre todo si es rubio y con ojos azules. Durante el período en el que está encarcelado, es visitado por el pueblo quienes pagan al alcalde una entrada por ir a verle. La hija de este se enamora de él. Pero él se enamora de la hija pequeña de su protector.

Ocultan sus enfermedades y es de mala educación preguntar ¿cómo está?, en su lugar preguntan ¿qué humor tiene? No acuden al médico, a no ser que sea absolutamente necesario, para no ser delatados y evitar la cárcel. En su lugar, hacen ver que han caído en algún vicio (como la bebida) y les envían a un enderezador.

No dan funerales a sus difuntos, estos son incinerados y sus cenizas son dejadas en el lugar que ellos escogen antes de morir. Se hace entrega a la familia de una vasija con lágrimas artificiales (antiguamente las llevaban pegadas en la mejilla). Hacían estatuas a los difuntos y las dejaban por las calles, una vez fallecidos. Si un hombre no era considerado guapo, pedía la réplica de un amigo que sí lo fuese y se prestara, conservando su nombre únicamente (práctica que por cuestión de orgullo las mujeres no llevaban a cabo). Pero el arte estatuario cayó en decadencia, ya que la acumulación de estas resultaba un estorbo. Proliferaron los escultores y las escuelas, convirtiéndose en un negocio, dando lugar a un arte empobrecido, por lo que se acordó destruirlas todas y volver a comenzar, dejando a las mejores en los museos y dándoles una durabilidad de 50 años.

Cuando un niño nace, la nodriza le pellizca y si llora es señal de que llegó a este mundo voluntariamente. A los tres días de su nacimiento le leen un documento, que deberá firmar el niño cuando cumpla 14 años, en el que se deja libre de responsabilidades a la familia, e incluso, si los padres lo desean podrán darle muerte (es un modo, dicen, de fortalecer las responsabilidades del niño y de que este asuma compromisos). Al niño de mayor, el Estado le puede solicitar esta carta de presentación en cualquier momento.

6 “Noticias de ninguna parte”, William Morris. Inglaterra. 1890

Cultura: Es aceptada y bien acogida la diversidad de razas y culturas que existe. Son respetadas las costumbres de cada uno. No tienen límites o patrones a seguir impuestos por el Estado (ya que además no hay tal Estado). Son libres y todos tienen las mismas posibilidades, en este sentido son ciudadanos iguales ante la sociedad.

Tienen costumbre de cambiar de casa, todas son de todos. Hay comedores comunes en las casas para huéspedes (se sobreentiende que acuden con frecuencia), donde se come (rodeados de arte) alimentos sencillos y panes muy variados. Suelen ir de la mano por la calle cuando pasean, aunque no se conozcan. Las mujeres van a la siega vestidas de seda

**TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS:
DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”**

con lanas ligeras y los hombres de franela blanca con bordados. No llevan ropas incómodas ni apretadas, son telas que envuelven, como en el S. XIV.

7 “Una Utopía Moderna”, H. G. Wells. Inglaterra. 1905

Los habitantes del planeta imaginado somos nosotros mismos, personalidades dobles a las nuestras y físicamente semejantes aunque más bellos y proporcionados (no hay obesos, jorobados, ni de aspecto desagradable...), más educados, más instruidos, somos el ejemplo de como podríamos haber sido en un mundo casi perfecto, donde las enfermedades son prevenidas, la salud controlada y los nacimientos. No hay a penas viejos, ya que aunque viven más de 100 años (edad viril hasta los 70), la vejez llega de golpe. Viajan mucho, son casi nómadas, pero tienen prohibido dormir fuera y si lo hicieran serían descubiertos pues es una sociedad vigilada y controlada. Aunque dicen, como se respetan, hagan lo que hagan (excepto aquello que tienen prohibido), no será mal visto por nadie, por lo que no les importa estar vigilados. Tras sus estudios pasan por un período de un año que dedican a viajar. Experimentan y prueban los placeres del amor y de la vida antes de la madurez, antes del matrimonio, que pueden atrasar hasta los 35 años para que les de tiempo a disfrutar. Después se someten a una estricta doctrina moral renunciando a los placeres (sobre todo los samurais).

Tienen por costumbre, para mantener vivo el sentimiento estético entre los ciudadanos, que cada año se escoja por votación pública el edificio más feo de cada localidad. El edificio que salga escogido por decisión del pueblo es derribado.

Vestidos: Los funcionarios visten (al estilo de caballeros templarios) camisa blanca con bordado rojo. Casco de cuero y acero fino con orejeras. Las mujeres y hombres van vestidos muy similares (recuerda al S. XV italiano), con ropas naturales (pañó y lanas) y sencillas ajustadas que modelan el cuerpo y túnica ceñida con cinturón, dibujos trazados con cintas brillantes (a veces imitan al traje de los funcionarios samurais). Con zapatos tipo sandalias (de cuero marrón) y a veces descalzos. Las personas mayores llevan vestidos más largos. Cuando llueven llevan botas, paraguas y capas con capucha. No llevan gorros ni sombreros. Tienen libertad de escoger los colores de sus ropas, no hay sentido del ridículo, y no todos tienen buen gusto en el vestir. No se gastan mucho dinero en prendas. En los jóvenes predominan los colores alegres, en los mayores los marrones, verde oscuro y sobre todo el blanco. No usan el color negro. La policía se encarga de que no circule gente sucia y harapienta por las calles (emiten informes sobre las personas).

F.- Sobre religiones y filosofía: concepto de amor, muerte, felicidad.

1 “La República”, Platón. Atenas. S. IV a. c

Religión: los gobernantes serán considerados como semidioses, ya que han visto la luz, se han acercado al conocimiento de la Idea del Bien, lo Justo, lo "UNO". Lo Uno es considerado como indivisible, sublime, máximo, atemporal, lo que es en sí mismo, la

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”

perfección. Pero no puede describirlo. Al margen de la teoría religiosa que desarrollaría Platón sobre el mundo perfecto, el de las ideas, y nuestro mundo que pretende asemejarse a esta perfección, Platón hace referencia a la Pytia, del Oráculo de Delfos, que representaba la máxima autoridad religiosa en el mundo griego. Cuando habla de semidioses, se justifica o excusa de alguna manera ante la Pytia. Es decir que el respeto o su creencia fiel al contexto religioso en el cual él vivió no irrumpen en el concepto religioso de la República, que adopta un sentido mas cristiano.

Filosofía: un gobernante ha de ser filósofo y el buen filósofo es aquel que busca la verdad y no se queda en la opinión. Así mismo como un filósofo sólo gobernaría en una Polis justa, se ha de empezar desde cero, por una buena educación (por ello no hay filósofos en la política). Platón se pregunta si sería posible una comunidad justa y feliz al mismo tiempo, si serían felices los guardianes sin bienes materiales..., la respuesta la encuentra en el amor por la Polis, por la comunidad, anulando los lazos familiares. Así Platón entiende que el amor va más allá del entorno particular del individuo, es más, amor se correspondería con el buen cumplir, no ya con la Ciudad Ideal, sino con la civilización ejemplificada a través de esta. El amor es eterno y trasciende al más allá donde cree serán recompensados, por ello no se ha de temer ni a la vida ni a la muerte. De alguna manera la muerte es el paso al paraíso para los fieles. El amor platónico, sería aquel que encuentra la felicidad siendo útil y obrando en beneficio del interés colectivo. En lo que se refiere al "placer", Platón lo opone al bien y a la justicia, no son buenas las tentaciones que puedan desequilibrar el alma, producen inestabilidad, y atraen al mal. En este sentido, el amor libre no es entendido como un placer, sino que queda justificado por una necesidad de prolongar la raza y con esta la Polis, además de desligar de este modo el amor concebido dentro de la unidad familiar. Quedaría la pregunta sobre si para Platón, entonces un placer individual aunque no perjudicase al prójimo sería injusto o malo? El concepto de lo justo o lo bueno, va relacionado directamente con lo bello o lo que es lo mismo, la verdad y todo junto es lo perfecto igual a lo "UNO". Platón convierte a todos estos valores en conceptos transcendentales, con lo cual al final llegará a decir que al menos, aunque no se alcancen, algunos podrán acercarse a través de lo que él llama la dialéctica (para Sócrates esta tiene que ver con el diálogo) que para Platón se convierte en un acto casi sagrado, pues el diálogo, o la ascensión, nos lleva al encuentro con lo Uno, la contemplación del bien: la eterna búsqueda de la verdad. La dialéctica también consiste en descender, trasladar esos conocimientos al resto de individuos y aplicarlos en la política, objetivo, no olvidemos de la República y sólo posible a través de una buena educación. Para llegar a estos conocimientos, Platón siempre buscará la manera de encontrar una premisa, que no parta de la observación (pues sería opinión), a partir de la cual con procesos deductivos y razonamientos se puedan demostrar otras teorías. Esta primera premisa que consiga dar lugar a toda una ciencia, no es objeto sensible, opinable y por ello es perfecta, es la Superidea, que nos lleva por el buen camino. Afirma que se puede llegar hasta ella pero no describirla: "no está bien que uno hable de lo que no sabe como si lo supiese", frase que hace alusión al "yo sólo se que no se nada, y al menos eso se" de Sócrates. En todo caso, nos deja claro la distinción entre el "intelecto", que tiene que ver con la ciencia o la razón que son objetivas, y la "opinión" que tiene que ver con la creencia o la ilusión, que son subjetivas. La dialéctica, debe establecerse a partir de relaciones objetivas.

**TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS:
DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”**

2 “Utopía”, Tomás Moro. Inglaterra. 1515

Religión: en cuanto a religiones los utópicos tienen muchos dioses. Permiten el politeísmo. Es necesario que crean en un Dios, sea la luna, el Dios Mitra (era el Dios sol de los persas), cualquier otro astro..., a un hombre virtuoso, etc. Aunque la mayoría creen en un Dios desconocido, eterno, origen de todas las cosas, pero que no pueden describirlo. Dios es identificado con la Naturaleza. El cristianismo es aceptado por una gran parte de la sociedad, muchos se convirtieron a este y fueron bautizados. Hay algunos fanáticos de la religión que rechazan las ciencias, el sexo y comer carne, por considerarlo pecado. Hytlodeo les llama a estas religiones sectas, pero nadie los juzga. El motivo de que se respeten todas las religiones es evitar conflictos y guerras entre ellos. La propia religión, si es fuerte se acabará imponiendo sobre otras más débiles, pero nunca a través de la lucha. Aquel que no respete esta norma, la de permitir la libertad de creencia, es desterrado o convertido a esclavo. Creer en una religión, sea cual sea esta, y en un más allá que recompensará las virtudes en vida y castigará los vicios, es fundamental para mantener a un pueblo fiel. No está bien visto que alguien se proclame ateo, y aunque se le respeta, este no podrá acceder a cargos públicos.

El entierro: incineran a los cuerpos y cantan a su tumba, donde ubican una columna con inscripciones sobre sus títulos. Creen que los muertos observan a los vivos, con lo cual se previenen de cometer malas acciones. Rinden culto a Dios contemplando la Naturaleza y solicitando milagros en épocas de crisis con rezos públicos. Tienen templos de gran capacidad y poca luz para invitar a la meditación. Acuden todos los utópicos, sean de la religión que sean, todos hacen culto a la naturaleza divina. No hay ninguna imagen de Dios, sólo el nombre de Mitra. Los hombres se sitúan a la derecha, los hijos delante de estos para que los jefes de familia puedan vigilarlos, las mujeres a la izquierda. Van vestidos de blanco y el sacerdote de colores con plumas. Ponen cirios, perfumes, cantan y tocan instrumentos, rezan, piden perdón...

Cada ciudad tiene 13 sacerdotes, siendo uno de ellos el de máxima autoridad. Presiden ceremonias religiosas, instruyen a los jóvenes en acciones buenas y útiles, censuran y amonestan con la excomunión en materia de malas costumbres, vicios... Hay mujeres que también son sacerdotisas. Van a las batallas a velar por la paz o, si no se ha podido evitar, por la victoria.

Filosofía: cree que no hay lugar para un filósofo en la Corte, porque acabaría corrompiéndose él también antes de conseguir corregir a los otros. Tomás Moro cree que la base de la felicidad en esta República se debe a la organización del Estado, el cual centra sus esfuerzos en dejar al ciudadano tiempo libre para disfrutar de sus aficiones (que sirvan para ejercitar la inteligencia, o la música, un oficio, el huerto...). Sólo trabajan para producir lo justo y lo necesario, dedican las menos horas posibles al trabajo obligado. Valoran más el tiempo libre que lo material, el oro o la plata son símbolo de esclavitud y de infancia, pero no de riqueza; la ostentación para ellos es un vicio. Como también lo son para ellos los juegos de cartas, dados..., la caza (el disfrutar de la muerte de un animal es cosa de bestias) y las tabernas, todos ellos placeres adúlteros. No pueden reunirse en lugares que no sean públicos, pues hasta las casas lo son, cualquier viajante puede llegar y se le ha de acoger. Dice el personaje Hytlodeo que todos están bajo la mirada de los demás. En Utopía pues, se puede decir que la intimidad del individuo no existe por ser también pública. Tampoco pueden hablar de asuntos de estado en lugares

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”

que no sea el senado, por tanto el concepto de libertad en Utopía no contempla la libertad de expresión o de movimientos, ya que tampoco pueden viajar solos o sin consentimiento. Sin embargo defienden la libertad de religión, ya que esta les favorece para evitar conflictos por un lado y para conseguir mantener un cierto orden moral, penalizando aquel que rechace a otro sólo por discernir en cuanto a religión. Y está mal visto, aunque no es delito, ser ateo. Lo consideran un acto de locura, una sin razón, y hacen intervenir a los sacerdotes para que remitan de esta posición.

El concepto de delinquir no coincide con el de nuestro punto de vista actual, ni con el europeo de la época de Tomas Moro, al recoger todos estos aspectos como delitos que están además duramente penalizados.

Se debe obrar según dicta la naturaleza, y es la conciencia de haber obrado bien la que proporciona la felicidad, el placer espiritual. Por ello creen que el hombre por naturaleza se guiará hacia la verdad, por ejemplo en el caso de tener que defenderse de un delito, antes si lo hace él mismo que si lo hace a través de leyes y abogados. Distinguen entre placeres del alma, aquellos que ayudan a contemplar la verdad y a cultivar la inteligencia. Proceden del ejercicio de las virtudes que nos llevarían a obtener una conciencia justa sobre la buena vida. Y los placeres del cuerpo, clasificados estos en reconstrucción de nuestros órganos, evacuación de excrementos, y excitación de nuestros sentidos (música, arte...). Y el placer supremo de ambos, alma y cuerpo, es la salud. En Utopía aunque el dolor es tolerado pues creen que será recompensado en el más allá, nunca debe venir dado por el placer, este sería un placer falso. La mortificación es considerada como propia de almas crueles, ingratas para con la naturaleza, pues a nadie beneficia. Si al enfermo la vida ya no le aporta beneficio ninguno si no desgracia, la Eutanasia es el mejor favor que se le puede hacer (se considera “obra santa”).

3 “La Ciudad del Sol”, Tomaso Campanella. Stilo. 1602

Religión: mantienen la creencia de que el alma es inmortal, y por tanto esta obtendrá sus recompensas según sus méritos en vida. Por tanto creen en el más allá, aunque no puedan explicar como es, y creen en Dios, que tampoco pueden explicar cómo es, sólo reconocen que viene del Sol, de su luz.

Dependen de la providencia de Dios, no del mundo o de los astros. Dios es eterno y puro y creó al mundo. Este tuvo un principio, por ello el mundo no es eterno y no pudo salir de la nada, así que necesita de algo eterno que lo crease, ese es Dios (todas las religiones vienen a parar a esta misma premisa, como el mundo ha sido creado desde el principio, es necesario que exista algo desde siempre eternamente y que ese algo lo crease, pero también podríamos considerar que quizás, por qué no, de la nada sí pueda salir algo). Los astros son el altar de Dios y giran buscando la luz del Sol. El sol “es el símbolo y rostro de Dios, del que procede la luz y el calor, y todo lo demás”. Están muy cerca del cristianismo, ya que las pocas leyes que tienen y el sentido de justicia, están marcados por sus mismos mandamientos morales y religiosos. Aunque intenta justificar que la vida en comuna es lo más natural y cercano a la ley de Cristo (al cual da un trato como ser humano, y no como a un Dios), le es difícil mantener y justificar que en el lote de todas las cosas que son de todos, también van incluidas las mujeres. Aún así Campanella hace un esfuerzo por acercarse a los evangelios y al estilo de vida de los cristianos primitivos. También tiene algún tinte islámico de antaño (si alguien comete un pecado y nadie

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

reclama sentencia, no se le aplica justicia, no se tiene en cuenta el pecado, aplican también el “ojo por ojo”, aceptan que no sólo el hombre posea varias mujeres, sino que va más allá, posee a todas, aunque no a su antojo).

Todos son sacerdotes, aunque hay grados. El máximo sacerdote es el metafísico Sol. Además hay 24 sacerdotes que viven en el templo, se comunican con el Sol, y realizan investigaciones y anotaciones sobre el movimiento de los astros para determinar los días de siembra, de concepciones...; los astros son como los confidentes de Dios, el estudio de los planetas, la posición de los signos del zodiaco, les informan de los futuros acontecimientos que se van a suceder. El templo es también el lugar de culto donde relatan sus hazañas. Aquí rezan en agradecimiento de cualquier triunfo, y también tienen por costumbre rezar antes del coito para velar por la siguiente generación.

Concepto de nobleza: se valora positivamente la nobleza del trabajo y del conocimiento, y se rechaza la nobleza que viene de la sangre, ya que esta llega sin esfuerzo, se mantienen sin producir, a partir del trabajo de otros y viven siempre en el ocio. Para ser noble, se tiene que haber alcanzado el conocimiento de todas las ciencias o haberse ganado el título por su buen cumplir en el trabajo diario. Se produce así la “dignificación” del trabajo.

Concepto de ocio: si se considera ocio a la manera que tiene un individuo de destinar un tiempo en función le dicte su voluntad, y no el deber, esta voluntad no será otra que la de ocupar dicho tiempo en cultivarse intelectualmente o en dedicarse a otros oficios para los que no esté obligado a desarrollar. En cualquier otro sentido, podríamos decir que el ocio en “la ciudad del sol” no existe.

Concepto de amor: Es entendido como un sentimiento eterno y puro, no hacia un ser determinado si no hacia la comunidad en su conjunto, por ello el engendramiento no es un bien privado, sino público, un servicio que se le hace a la condición humana para asegurar su continuidad en el mundo. Echar a perder un “buen” engendramiento (aquel que ha sido estudiado) por cualquier motivo personal, sería una ofensa para la colectividad. Hay que entender por tanto que el concepto de amor no se extiende al sentimiento mutuo entre personas, ni del padre o madre hacia los hijos, ni tampoco en relaciones amorosas entre parejas, ni tan siquiera incluye el acto sexual (las mujeres necesitan de sus ídolos para situarse en el coito, independientemente de quien le venga acreditado esa noche).

Concepto de belleza: Esta no existe a partir de su opuesto, la fealdad, ya que según Campanella no hay fealdad. Estaríamos hablando de belleza cuando hay gallardía, valor, coraje, vitalidad..., o podríamos decir que la belleza se mide en función de la voluntad y capacidad de evolucionar dentro de los márgenes a los cuales estarían sometidos por un estilo de vida muy controlado.

Concepto de muerte: No temen a la muerte, pues creen en la eternidad del alma y en la dualidad de su destino en función de si la persona obró bien o mal. El cuerpo es incinerado, pues el fuego viene del sol y a él debe volver.

Concepto de justicia: Si alguien comete un pecado, pero nadie se queja, no es necesario aplicar justicia alguna. Es decir que la justicia en sí misma, en la Ciudad del Sol, no existe. Se hace justicia, si la voluntad de la mayoría así lo quiere, es la opinión del pueblo lo que cuenta (no como Platón que pensaba que la opinión se aleja de la verdad, lo justo en sí mismo por darse a la subjetividad).

Concepto de pecado: Lo definen como la tendencia al no ser, a la nada. La impotencia, la ignorancia y el desamor, llevan al pecado, al no ser. Dios, es el único que es eterno,

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”

infinito y no lleva consigo la nada, porque siempre existió, por tanto, a él deben dirigirse para la salvación y excusarse del pecado.

Sobre la creación del mundo: este ha sido creado de la nada, o de otros mundos, no es eterno. Dios sí que es eterno e infinito, y por ello pudo crear al mundo (no como Aristóteles que creía en un mundo eterno). No saben si hay otros mundos, pero creen en la inmortalidad del alma y en el más allá, en el juicio final, el espíritu será premiado o castigado. El Sol es el padre, la madre es la Tierra y el Aire es el espíritu. Todo el cielo es el templo y los astros los altares y todo el planetario gira buscando la luz del Sol. El mundo es el animal gigante y nosotros somos como gusanos dejados a la providencia de Dios.

4 “La Nueva Atlántida”, Francis Bacon. Inglaterra. 1624

Religión: cristianos, convencidos por la leyenda, que cuenta cómo el apóstol de Jesús, San Bartolomé se comunicó con sus ciudadanos. Cuentan que 20 años d. c. vieron una columna de luz sobre el mar y una cruz dibujada entre las nubes. Se acercaron y desapareció el espejismo, encontrando en el lugar un arca seca flotando en el mar, con una carta de Bartolomé quien les explicaba que había sido enviado por Jesús para que siguieran su evangelio. En el arca se encontraban el antiguo y nuevo testamento.

No obstante hay entre ellos muchos judíos, árabes, persas y caldeos, que viven en condición de tribus con otras creencias religiosas pero que mantienen un clima de total respeto y tolerancia hacia la religión dominante a la cual se acogen en lo que respecta a conductas y deberes del ciudadano.

Para alcanzar la felicidad parece necesario conseguir imitar lo mejor de la naturaleza e incluso superarla. Y la felicidad se consigue pudiendo disponer de todas las ventajas que ello aportaría. Es un estado sobrenatural en sí mismo. Una utopía en la que todo es posible, en la que se encuentran todos los elementos que el ser humano ansía, como son alcanzar la vida eterna (aquí prolongarla al máximo) gracias al “agua del Paraíso”, la resurrección, la creación de nuevas especies, el control del crecimiento de los seres vivos manipulándolos a su antojo, la reproducción de todos los fenómenos que existen en la naturaleza, etc. Podríamos decir que es la máxima representación del paraíso en la tierra, una utopía trascendental, la más cercana a Dios, quien no sólo les envió al apóstol para que siguieran sus leyes cristianas, sino que también les transfirió su poder. Lo curioso es que este poder lo pueden utilizar, gracias a que poseen todos los conocimientos y técnicas e instrumentos más avanzados del mundo. Es decir que, la ciencia se ha convertido en la mayor aliada de Dios, o lo que es lo mismo de la fe que a este le tienen. Todo es perfecto, justo, no hay necesidad de justicia ni de hacer política.

Amor: Amor a los suyos y amor a Dios, lo que se traduce en amor al prójimo y por consiguiente a su propia sociedad y a todos los que la hacen posible. Aunque existen las unidades familiares y el matrimonio cristiano por excelencia, también existe el amor colectivo con igual intensidad. No hay vicios, ya que consideran que el valor más importante para frenarlos es el respeto por uno mismo, después de la religión. Se consideran un Estado casto y virgen, por no darse a los placeres pasionales y respetar el matrimonio.

El concepto de muerte, suponemos que debe ser el que la religión cristiana enseña, así pues aunque Bacon no se pronuncie en este aspecto, deben creer en el más allá. Aquí hay

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”

cierta incongruencia, ya que el más allá no debe ser muy diferente del paraíso en el cual viven y sin embargo, su máxima prioridad es alargar la vida. La explicación podría venir de su autor, Francis Bacon, quien en el momento de escribir su novela tuviera ciertas dudas sobre sus creencias religiosas, a pesar de lo que parece.

Sobre el valor útil o de uso: para ellos lo útil es todo, tanto los productos de primera necesidad, como los que no lo son. El capricho o el lujo serían también útiles y por tanto necesarios. Es pues una sociedad que consume en exceso, no por consumir, pues encuentran valor de uso a todas las variedades de cosas que producen.

5 “Erewhon. Un mundo sin máquinas”, Samuel Butler. Inglaterra. 1872

Religión: El protagonista es cristiano y piensa que ha sido enviado a Erewhon para convertirlos al cristianismo. Cree que los erewhonos pertenecen a las tribus perdidas de Israel. Las estatuas que presiden el país, contienen una leyenda religiosa, basada en la creencia de que era necesaria la “purificación de la raza”, por lo que todos sus antepasados considerados “feos” o que estaban “enfermos” fueron sacrificados a estas deidades.

Creen en deidades que son personificaciones de cualidades humanas (el dios de la esperanza, del miedo, de la justicia, del amor, de la fuerza...), cuyo aspecto, representados en esculturas, es igual que los humanos, pero invisibles, permanecen junto a ellos. Cada dios tiene sus leyes que han de respetar, y si no lo hacen, los dioses les castigan (son leyes absurdas, por ejemplo el dios del tiempo y el espacio no permite que ni por accidente dos cuerpos ocupen el mismo lugar, por lo que no tienen permitido bucear). Por encima de estos dioses creen en una diosa que es omnipresente, Ydgrun, a quien respetan en la intimidad. Y en su nombre, las familias depositan parte de su pensión en los “bancos musicales”.

Son muy supersticiosos.

Algunos creen en el más allá o en la resurrección.

No cerebran actos religiosos a los difuntos.

Concepto de crimen: es asociado al de enfermedad, ya que se considera al individuo responsable de su mal, por haberse abandonado. Del mismo modo también es un crimen nacer “feo”. Las malas conductas son consideradas como resultado de un “infortunio prenatal o posnatal”, por lo que no son consideradas como delito.

Concepto de belleza: Esta se equipara al concepto de moral, muy unida al saber guardar falsas apariencias (salud, no vicios, mente). Respecto a la estética de las formas, se corresponde a un ideal de perfección manifiesta en las adecuadas proporciones del rostro y un cuerpo robusto, como lo muestran sus esculturas y sus propios rasgos característicos, a los cuales han llegado por aniquilación de sus antepasados “feos”; aunque admiran un ideal de belleza, respecto al color, concreto que ellos no poseen (pues son morenos): el pelo rubio y los ojos azules.

Concepto de virtud: es más virtuoso aquel que no destaque ni por sus vicios, ni por sus aptitudes sobresalientes. La virtud está en saber pasar desapercibido.

Concepto de Progreso: Asociado al caminar de las masas y a la ciencia. Esta ha de ir acorde a la capacidad de asimilación de la sociedad y no distanciarse de ella, ni por

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

delante, ni por detrás. El exceso intelectual, de genialidad o de motivación, es una inmoralidad y una ofensa para el grupo (sería un mal progresar). El modelo que garantiza este tipo de progreso conjunto sería el “antimaquinista”, ya que una sociedad “maquinista”, creen (basándose en “El libro de las máquinas) que podría lograr imitar como “conciencia mecánica” el patrón natural del pensamiento humano, lo cual es visto como una amenaza para la raza humana. Butler se justifica en el conocimiento del pasado del hombre, ya que este también viene de una conciencia mecánica e inconsciente (o de seres sin conciencia), para predecir el futuro en la evolución de las máquinas. La “felicidad” radica en controlar ese futuro.

Concepto de muerte: Algunas sectas creen en la resurrección o en el más allá, un paraíso compensatorio de los “bellos” y “vigorosos” y un tormento infierno para los “débiles” y “feos”. Las estatuas a los difuntos satisfacen de algún modo su deseo de preservar en vida.

Concepto de ocio: Relacionado con el tiempo destinado al deporte y a cultivar el cuerpo.
Mundo paralelo invisible y eterno: Creen en una mitología basada en un mundo invisible y eterno, donde viven seres, en una “visión espectral”, igual que los humanos (comen, beben, duermen...), en habitaciones y ciudades “insustanciales”, como si fueran fantasmas. Aunque son felices añoran la sensibilidad humana, y los que desean materializarse naciendo en nuestro mundo no eterno, deben antes renunciar a la eternidad espiritual ante sus magistrados firmando un documento, en el que conste que desea suicidarse, único modo de morir para ellos. Se tomarán una pócima y su memoria e identidad será destruida. Elegida al azar una pareja del mundo natural, será molestada hasta que consiga que le quieran adoptar como hijo. No tiene garantía alguna, si caerá en una familia afortunada o desgraciada, pudiendo caer en una familia de la raza de los Cowbok, considerada inferior. Los padres no son escogidos por el “no nacido” del mundo invisible quien decide voluntariamente “nacer”.

6 “Noticias de ninguna parte”, William Morris. Inglaterra. 1890

Religión: Su única gran religión es la fe en el trabajo, cuyo placer de crear “obras de arte” (productos) les aporta la felicidad. El amor a la naturaleza y la humanidad. Vivir en contacto con la naturaleza.

Concepto de virtud: Relacionado con el grado de entusiasmo en el trabajo, con la capacidad del individuo en descubrir para aquello que es más “útil” y en consecuencia con la capacidad de ser feliz en el oficio escogido (único modo de combatir a la “pereza”). Ser feliz trabajando es la mayor virtud de un ser humano.

Concepto de amor: Pasión intensa que se vive en el presente hacia la persona amada, lo cual es entendido como “amor verdadero” (que se correspondería más con el “estado de enamoramiento”). El amor por tanto entre dos personas tiene fecha de caducidad, ya que ninguno de los dos miembros debe esforzarse en mantener vivo dicho amor. El otro amor no pasional y duradero, sería de carácter colectivo, un amor que se debe al compromiso social fundado en el trabajo. Por tanto, hay compromiso en el amor que sienten hacia el colectivo pero no hacia el del individuo. Sin embargo, fruto del “amor verdadero”, los hijos nacen bellos. Son una sociedad bella. El amor va asociado al ideal de belleza.

**TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS:
DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”**

7 “Una Utopía Moderna”, H. G. Wells. Inglaterra. 1905

Religión: No tienen una única religión, son libres de practicar, en la intimidad, cualquiera de las existentes en el mundo, pero en general desconfían de las religiones, ya que estas provocan que los individuos se organicen en grupos “tribales” enfrentados por incompatibilidades creadas y derrochen su energía en actividades no productivas para el bien común. La Regla, y el libro del doble código de los samurais son su única orden moral que practican como una religión. Única creencia a la que los ciudadanos entregan su fe y se someten, en pro del progreso de la civilización.

La virtud y el amor van relacionados con el sentimiento, respeto y aplicación de la Regla o hacia los samurais

OBSERVACIONES: DATOS VARIOS

1 “La República”, Platón. Atenas. S. IV a. c

Destaca que en lo esencial vea a las mujeres iguales a los hombres. Sin embargo, en cuanto a la libertad de las clases superiores (guardianes y gobernantes) en lo que se refiere al matrimonio, Platón habla de mujeres comunes. Y no habla de hombres comunes aunque se da por hecho, algunos, los mejores dotados con mayores privilegios para fecundar.

Se adelanta al referirse a la ciencia de los sólidos y las tres dimensiones, o lo que llamamos geometría descriptiva, que atiende a los distintos sistemas de representación (perspectivos entre otros). Pero aunque la ciencia parte efectivamente de premisas que se dan como ciertas, al igual que las matemáticas, le sorprendería saber que se llegó a su conocimiento a través de la observación, de la percepción, y no desde la ausencia de esta, condición que para Platón era determinante en su dialéctica (relaciones objetivas a partir de una premisa, ley capaz de dar lugar mediante procesos de razonamientos deductivos a otras leyes o ciencia, sin partir de la observación, pues esta puede ser opinión, ser y dejar de ser). Platón nunca imaginaría que precisamente la ciencia de los sólidos y las profundidades que él predice ser la tercera para seguir su dialéctica, viniese de la mano de las artes figurativas, aunque Euclides en el año 300 a. c. se acercara bastante, la ciencia como tal empezaría a desarrollarse con Brunelleschi y Alberti, entre otros gracias a las aportaciones pictóricas que venían apuntándose desde Giotto y otros artistas durante todo el Renacimiento (La famosa ventana: Plano visual y vertical que rompe los rayos imaginarios que van desde el observador a las figuras del espacio que este tiene delante, este plano sería el cuadro y así surgiría la perspectiva). Pero por otro lado, conecta con la actualidad en relación con la física cuántica, para la cual podrían existir muchas posibles realidades que no somos capaces de percibir.

**TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS:
DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”**

2 “Utopía”, Tomás Moro. Inglaterra. 1515

Moro y un amigo mantienen una conversación con un personaje ficticio, Rafael Hytlodeo, quien acaba explicando la historia de Utopía. La opinión de Moro se ve reflejada con este personaje, aunque él haga de guía en la conversación. De este modo puede justificarse y disfrutar de libertad de expresión, sin ser censurado. La obra acaba convirtiéndose en una crítica social hacia los gobiernos del momento en Europa y mas en concreto hacia Inglaterra. Sobre todo critica el negocio de las lanas que ha enriquecido a unos y empobrecido a muchos, critica los gastos innecesarios en guerras, la pena de muerte en lugar de reconvertir y prevenir al ciudadano para que no robe, buscando las causas que son creadas en realidad por el gobierno. La obra por otra parte está escrita en una época de tráfico colonial, búsqueda de riquezas, piedras preciosas..., de descubrimientos... Utopía pretende demostrar que por el lado contrario es posible alcanzar una sociedad mas justa, pues "reinar sobre un pueblo de miserables no es propio de la dignidad de un soberano", que en definitiva es lo que para él sucede en su época actual. En el fondo, se cumple la teoría utopista por excelencia, que se correspondería con la necesidad de crear, imaginar un mundo mejor como acción de rebeldía con el mundo propio que al autor le ha tocado vivir. Realiza una campaña de desprestigio sobre los materiales mas buscados y apreciados en Europa, como son el oro o la plata, utilizados para “depositar necesidades” o para distinguir a la clase más baja de la sociedad, como son los esclavos. Destacar que Tomás Moro hace bastantes referencias a la República de Platón. Aquí aunque el matrimonio es respetado tal y como dictaba el catolicismo, en lo que se refiere a los hijos, no están tan unidos a los padres como sería lo lógico, sino que son tratados como mercancías que al igual que los alimentos o los productos de necesidad, también son repartidos entre las familias. Un motivo justificado es el hecho de que un hijo quiera aprender un oficio y pase a formar parte de una familia que lo practique (se supone que la edad del hijo aquí ya no es la de un niño), y otra cosa es que por el mero hecho de que una familia posea un hijo más del número que la ley le impone, se lo arrebaten para dárselo a otra que tenga menos. Tienen esclavos públicos (en vez de presos) que realizan los trabajos mas pesados, suelen proceder de otros países donde han sido condenados a pena de muerte, o “delincuentes” del suyo propio que reciben de esta manera el perdón. Sin embargo la pena capital existe para casos como el adúltero que reincide y el instigador o desobediente que va en contra del Estado, o que se esconde de este para expresarse. Por tanto aunque según ellos el príncipe no oprime con sus leyes no tiene una fundamental: la libertad de expresión. Los utópicos no pueden viajar solos ni hacerlo sin permiso. No pueden reunirse en lugares ocultos (en Utopía no hay donde reunirse en privado, pues las casas tampoco están cerradas ni son privadas). Siempre bajo la mirada de los demás (como en 1984).

La importancia de contentar al espíritu con obras benéficas o virtuosas como vehículo para alcanzar la felicidad, es decir, medir en acciones de bondad, la utilidad del propio individuo para con la sociedad que se dibuja en Utopía, será muy debatido en el S.XVIII y en concreto será el filósofo John Stuard Mill, quien acabará de perfilarse dentro de este discurso en su ensayo “el utilitarismo” (1861) que marcaría una doctrina a seguir entre movimientos sociales, artísticos, críticos y políticos a partir del Siglo XVIII en adelante. Practican la Eutanasia, y es precisamente el sacerdote, además del senado, quien da su consentimiento.

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

Utilizan elementos simbólicos para distinguir la identidad del individuo (cirios al pontífice, espigas al príncipe, perlas a las niñas, oro a los esclavos...)

Cristianismo y politeísmo: Cualquier religión es buena, mientras crean en el más allá y estén condicionados en vida por este. Todas las religiones son permitidas, nunca estas deben ser motivos de guerras y disputas. (Curiosamente Tomás Moro murió decapitado por mandato de su rey, ya que su religión no le permitía interferir para que el Papa le concediera el divorcio, como el rey hubiese querido que hiciera). Aceptan incluso las sectas. Lo que tienen en común todas las religiones es el culto por la naturaleza. Tienen templos y todos pueden acudir: El culto público no ataca a las creencias individuales, de este modo se aseguran un gran número de discípulos. El ateísmo está mal visto en Utopía, lo consideran irracional.

Utopía protege a los enfermos, a los incapacitados y a las personas de la tercera edad. Todos tienen para vivir lo necesario, y al suprimir el dinero, se suprime la codicia, la “soberbia”: “Bestia feroz”, la llama, refiriéndose a aquel que encuentra la felicidad a partir de la miseria de otros. “Extirpados todos los gérmenes de ambición y rivalidad, no hay peligro de discordias civiles”.

Tomás Moro, al final dice que aunque disiente en algunas cosas, hay otras que las quisiera para nuestras ciudades. De este modo se excusa ante las posibles represalias o censuras de su gobierno.

3 “La Ciudad del Sol”, Tomaso Campanella. Stilo. 1602

“La Ciudad del Sol” se inspira en Platón y Tomás Moro. Fue escrita por Tomaso Campanella mientras estuvo en la cárcel. Al igual que Tomás Moro utilizase al personaje de Hylodeo para hablar en boca de este, Tomaso Campanella utiliza al personaje ficticio de Genovés, piloto de Colón, para expresarse a través de él, quien nos explica como vive la civilización de “la Ciudad del Sol”, lugar con el que su embarcación tropezó y fueron acogidos.

Campanella, que era filósofo y teólogo, se oponía a la Reforma protestante. Apoyaba un proyecto de monarquía universal regida por el Papa. Era contrario al aristotelismo, defendía el pensamiento cartesiano y una filosofía basada en la experiencia. Para él la esencia de la filosofía reside en la conciencia individual, formada por conocimiento, voluntad y amor. “La Ciudad del Sol” fue escrita en 1602 pero no se publicó hasta 1623. A todas las objeciones que se le oponen, Campanella intenta rebatirlas en una versión posterior de 1637. Pero de todas, una es la más problemática, y es su fe cristiana, pues esta parte de un Dios como origen de todas las cosas y en una utopía, tal como asiente Alberto Savinio (en la introducción de la versión publicada en 1999 por ediciones Abraxas), debe ser el hombre el que crea un mundo mejor. Para los humanistas, no puede entenderse más que como una distopía que no hay que imitar, mientras que lo que en última instancia Campanella pretendía era mostrar a su república “no como dada por Dios, sino como un hallazgo filosófico y de la razón humana para demostrar que la verdad del Evangelio es conforme a natura”. Pero para la religión cristiana la felicidad soñada no se encuentra en el mundo terrenal, sino en el más allá, y la utopía sin embargo, nace buscando la felicidad en la tierra.

Sociedad que otorga al arte elevado prestigio.

Arte como inspiración para el engendramiento:

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

Destacar en lo que se refiere al cuidado de la raza humana, la comparación que hace con los animales, pues si cuidamos de la raza equina, por ejemplo, por qué no cuidarnos de la nuestra? Se busca el equilibrio de la raza. El momento del coito es todo un ritual, debe estar determinado por los astros, ambientado con pinturas en las paredes de hombres desnudos bien dotados para que las mujeres se inspiren. Si aun así no engendran, aparean a las mujeres con otros machos. Lo mismo que habitualmente se hace con los animales, es llevado al terreno del ser humano, en lo referente al engendramiento. A los animales también les ponen en el lugar destinado al apareamiento, pinturas de otros animales para que se inspiren sus hembras. Ello hace que Campanella, sitúe al animal y a la mujer, en el mismo plano de entendimiento. Ya que la estrategia utilizada es la misma y exige cierta capacidad de lectura interpretativa de las imágenes representadas, para que luego sean somatizadas como impulsos de excitación sexual válidos para la inminente fecundación animal.

Suponemos que la imagen del hombre ideal desnudo en la pared, puede resultar muy útil para no mirar al señor que le hayan puesto delante si este no es de su agrado, puesto que no se han elegido ellos mismos, y al hombre, pues, en un momento dado cualquier mujer, le viene bien, y no necesita ningún extra. Los apareamientos son escogidos y estudiados previamente: una bella mujer con un hombre sabio, una gruesa con un delgado..., de manera que se complementen y el resultado se optimice.

El concepto de amor viene determinado por un tipo de engendramiento arbitrado y controlado, y por tanto convertido en una cuestión pública y no privada ni íntima, y ni tan siquiera libre. Un ritual, pues es el sacrificio individual de la mujer (muchas de las veces, suponemos) por el bien común, según ellos lo entienden, claro. La mujer compartida, es decir esclava no de uno sino de muchos hombres. Aunque es una sociedad en la que no hay esclavos, por tanto creemos que para Campanella, la mujer se ceñiría complacida a vivir con dicha condición. También el concepto de amor queda ofuscado por el amor colectivo, al no tener los padres conciencia de sus propios hijos, sino que todos los niños de la comunidad son sus hijos y ellos son padres y madres de todos por un igual.

En general, todos los hábitos y costumbres están condicionados por la astrología, sobre todo los que se refieren a la fecundación y a la fertilidad de la mujer, de la agricultura y de la ganadería. Por ejemplo, dice que el bebé al nacer ya se le puede reconocer cuales van a ser sus inclinaciones, sus virtudes para un tipo de oficio o arte. Suponemos que, como no lo explica, esto se deba a la posición de los astros, al zodiaco, etc.

Dignificación del trabajo: Campanella otorga a este su máximo respeto, derecho moral y ético, como el bien máspreciado. Es una posición moderna en su contexto social, ya que los nobles poseían títulos y dinero a costa del trabajo de los pobres, y sin embargo ellos se dedicaban al ocio, y no trabajaban. Campanella en su utopía condena el ocio y revaloriza el trabajo. Es moderno también porque ofrece la posibilidad de favorecer, formar y ocupar a cada individuo en aquello en lo que más sobresalga y le motive, sin tener en cuenta de quienes procedan (de todas formas el sistema de gran familia colectiva no permite reconocer a los padres de los cuales han sido descendientes, una vez que ya han sido creados).

Se otorga mayor prestigio al oficio que más útil resulte para la sociedad. Conecta con la doctrina del “utilitarismo” del filósofo John Stuart Mill, que defenderá William Morris y John Ruskin en el S. XVIII, dentro de la “Reforma Social”.

Todo el pueblo es un ejército. El pueblo vela día y noche por la seguridad de la ciudad.

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

Influencia por los romanos en cuanto a costumbres, como por ejemplo que se practique el castigo a alguien echándolo a los leones. Si le vence, será perdonado. El destino del individuo dejado a la divina providencia.

Todos los oficiales son sacerdotes y jueces. Hay pocas leyes, existe la pena de muerte por homicidio. El sacerdote supremo, Sol, confirma la sentencia con el consentimiento del pueblo. Este también puede otorgar el perdón: el pueblo decide en última instancia el castigo. Existe el sacrificio de un voluntario (consiste en no comer y permanecer colgado y atado a un tablón, como Cristo) para exculpar a los ciudadanos de sus pecados. También el castigo que dicte la providencia o el devenir, como echar a alguien a los leones: hacer del dictamen de una sentencia que debería de ser razonada, un espectáculo público irracional (no para ellos, quienes entienden que se aplica la ley de Dios).

Concepto de justicia, muy alejado de Platón, que busca la verdad, lo justo, fuera de la opinión, pues esta es susceptible de variaciones.

Es una sociedad moralista en la mayoría de sus costumbres y creencias. Han de perseguir las virtudes y huir del ocio. Entregarse a los placeres no está bien visto, sólo cuando estos contribuyen a formarnos culturalmente (en otras artes u oficios) o físicamente (ejercicios, deportes). Ocio es sinónimo de no trabajar.

Aristóteles consideró sobre la vida en común de la República de Platón, que era más natural mantener la propiedad de bienes y vivir en matrimonio, pues del modelo de vida en común también pueden surgir otro tipo de disputas: como por ejemplo los hombres escogerían siempre a las mujeres más bellas. Campanella lo soluciona regulando los apareamientos, bajo prescripciones médicas y astrológicas (no por voluntad de los miembros). Considera que es más natural que el padre desee conocer a su descendiente que mantener el anonimato de los hijos. En cuanto al trabajo, como no obtienen beneficios añadidos y tienen asegurado el pan, unos se relajarían y otros tendrían que trabajar más por estos.

4 “La Nueva Atlántida”, Francis Bacon. Inglaterra. 1624

Una embarcación, perdida en los mares del sur de Perú, partiendo en dirección a la China y Japón, es desviada de su rumbo, debido a las corrientes de aire, y topan con una isla desconocida llamada “La nueva Atlántida”, o Benisalem, como la llamaban en su idioma. Cuando van llegando a tierra, con la tripulación casi moribunda, sale a su alcance otra embarcación nativa. Les auxilian pero con mucho protocolo. Primero se aseguraron de si eran cristianos, y luego de que los enfermos no eran contagiosos. La narración progresa en primera persona a través de uno de los marineros que dirigen el barco, quien va explicando cómo es esta civilización, a partir de las experiencias y de las conversaciones que él va teniendo con algunos de sus ciudadanos.

Destacar sobre todo el hecho de ser una sociedad que centra sus esfuerzos en el desarrollo científico y al mismo tiempo mantiene una ardiente fe en el cristianismo. Y lo que aún choca más con la lógica de la razón científica, es el modo en el que se convirtieron al cristianismo, creyendo en una leyenda fantástica e irracional.

Sin embargo, podemos decir que la sociedad imaginada es totalmente sobrenatural, en varios sentidos:

Gracias a la ciencia han conseguido “milagros”. Es decir que es una “sociedad divina”.

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

Han espiado al mundo y copiado todas sus fórmulas científicas y todos sus instrumentos, que luego ellos han sabido utilizar para alcanzar tales “milagros”. Pero lo han hecho sin ser descubiertos ni nadie saber de su existencia. Es decir que es una sociedad que todo lo ve pero nadie la ve. Es pues, una sociedad que posee las mismas cualidades que Dios.

Los “milagros” consisten en imitar todo lo que hay en la naturaleza. Y en imitar a todos los fenómenos que podamos percibir mediante nuestros sentidos. Crear, manipular y controlar el crecimiento, el nacimiento e incluso el dar vida a seres casi muertos, o dar vida a nuevos seres que antes no existían. Es decir que es una sociedad que actúa como Dios: este creó al mundo y a todos nosotros, según la religión; y en esta sociedad, donde todo es posible, Bacon crea, imagina, controla y manipula su propio mundo con una gran visión de futuro. Podemos ver entre palabras de su discurso, descubrimientos que llegarían al hombre en la realidad años mas tarde, como por ejemplo: el telescopio en “Procuramos medios para ver objetos lejanos, como en el cielo o en lugares remotos”; el microscopio en “lentes y medios para ver pequeños y diminutos cuerpos...observaciones de la orina y de la sangre no visibles por otros medios”; la fotografía, el láser, los rayos x, los hologramas o la realidad virtual en “Tenemos cámaras de perspectiva, donde hacemos demostraciones de todas las luces y radiaciones, y de todos colores; y de cosas incoloras y transparentes podemos representarles a vosotros todos los colores, no en arco iris, como con las gemas y prismas, sino cada uno por separado. También representamos todas las multiplicaciones de la luz, la cual llevamos a gran distancia y a hacerla tan penetrante como para discernir pequeños puntos y líneas, y también todas las coloraciones de la luz; toda clase de ilusiones y engaños ópticos, en figuras, tamaños, movimientos y colores; y toda demostración en cuanto a sombras”; el calidoscopio en “imitamos también los movimientos de las criaturas vivientes por medio de figuras de hombres, bestias, aves, peces y serpientes”; la electricidad en “Encontramos, asimismo, diversos medios, desconocidos por vosotros, para producir luz a partir de distintos cuerpos”; o el teléfono en “Tenemos también medios para conducir el sonido por tubos y conductos, en extraordinarias direcciones y distancias”.

La Casa de Salomón, actúa igual que los espías, buscando fórmulas y recopilando información del exterior, sin ser descubiertos, para luego transmitir a sus gobiernos. Y toda la riqueza del país, se debe a los conocimientos que esta aporta. Es una sociedad que puede conseguir cualquier cosa que se propongan, no hay nada imposible, y busca en último término llevar a la humanidad todas las “filigranas” encontradas, siempre y cuando supongan un beneficio o una ayuda para el progreso evolutivo de la civilización, y siempre y cuando mantengan su paz con Dios.

Es una sociedad consumista, poseen muy elevada diversidad y variedad de productos, y a todos les encuentran utilidad. El lujo es entendido como un valor necesario par distinguirse e incluso para respetarse. El poder elegir entre tanta oferta, es un modo de alcanzar la felicidad.

5 “Erewhon. Un mundo sin máquinas”, Samuel Butler. Inglaterra. 1872

La utopía de Samuel Butler no contiene una intención de formular una utopía en sí misma, no busca el Estado ideal, está considerada más como una “distopía”, una sátira de la sociedad victoriana. Está Inspirada en su retiro con las ovejas, a causa de una crisis, a

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

Nueva Zelanda como pastor. Influyó en W. Morris, Ruskin, Huxley, Wells y Orwel entre otros. Algunos nombres que aparecen en la utopía se han invertido de otros nombres conocidos, empezando por el título: Erewhon es No Where, Yram es Mary, Nosnibor es Robinson. Hace unos 500 años la aparición de “El libro de las máquinas” causó consternación en la sociedad, dividiéndose esta en dos grupos que terminaron enfrentados, los “maquinistas”, quienes perdieron la guerra, y los “antimaquinistas”, quienes la ganaron. La sociedad volvió al pasado, destruyeron las máquinas.

Su teoría sobre que la ciencia debe estudiar el pasado para conocer mejor el futuro, es bastante lógica; sin embargo, en relación al conocimiento exhaustivo sobre el futuro, parece confundir “adelantos científicos” o “avances” con revelaciones del “porvenir”, facultad destructiva. La ciencia del “porvenir” no existiría como ciencia, quizás como “facultad”, pero ambos conceptos se mezclan, lo cual por otro lado justificaría su oposición a una sociedad maquinista (ya que para él una sociedad que sabe demasiado sobre su futuro equivale a decir que es una sociedad demasiado avanzada, tanto como para crear “máquinas superiores” que acaben con ella). En definitiva, no critica el conocimiento del “porvenir”, lo que critica es a “la paraciencia del porvenir”, que él visiona desde su presente. Ello significa que, para Butler, es más fácil que una sociedad se adapte al medio y sobreviva a otras sociedades, si evita a la ciencia que no aquella sociedad que recurra a la ciencia, ya que esta puede atender a un interés individual sin tener en cuenta al prójimo.

El mundo paralelo, eterno e invisible donde los seres sin materia viven su “visión espectral”, es un mundo de espacios y entes conceptuales iguales a los espacios virtuales cibernéticos, que en realidad no pertenecen a “ningún lugar”, pero se encuentran omnipresentes.

La aceptación del contrato-formulario de estos seres antes de nacer (en su mundo virtual) y después de nacer (en el mundo material), en realidad es, un modo de justificar que los delitos, por ejemplo, sean considerados “infortunios” del nacimiento y no sean condenados, o que de una enfermedad, el único responsable sea el individuo mismo, y sí sea condenable. Es una sociedad, donde los “nacidos” (los vivos) se sienten forzosamente más acompañados por el conjunto de “entes espirituales” (deidades, no nacidos...), que por sus vecinos, amigos o familiares. Son individuos socialmente abandonados, y enderezados por un camino predestinado a seguir. Los “erewhonos” son exactamente igual que un rebaño de ovejas, y la figura del “enderezador” (con su látigo y sus prescripciones antivicio) es el pastor. De este modo entienden su “progreso” (estático), en la alienación de los individuos, sin que se descarrile. La educación será el mecanismo mediante el cual se conseguirá mantener el sistema sin que nadie se subleve.

El objetivo educativo responde a un objetivo de estado: formar a un ser alienado. Mientras que el sistema educativo deberá hacer ver al alumno que su objetivo es aprender las artimañas que le conducirán al ser independiente y libre económicamente. De manera que el individuo no llega a ser consciente de su estrecha dependencia de grupo. La satisfacción personal la obtienen, como contrapartida, a través de su imagen, en la práctica del culto al cuerpo, valor estético que se les ha infundado y en lo que se les mantienen entretenidos.

Hay cierta contradicción entre la negación del “genio” (pues todos tienen) y la negación de “la originalidad en el arte” (ya que no es “moral” ni “conveniente” para el caminar conjunto de la sociedad), y entre el “arte estatuario”, que por ser demasiado popular (a falta de artísticidad), los erewhonos deciden abandonar.

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

La mayor aportación de Samuel Butler es “El libro de las máquinas”, del que se desprende la posibilidad de que en el futuro el hombre y su ciencia aporten a las máquinas una “conciencia mecánica” que las haga superior. En definitiva, el peligro estaría en que el hombre desarrolle una ciencia capaz de reproducir artificialmente la operatividad del pensamiento humano, ya que las emociones se pueden entender como reacciones de respuestas químicas y mecánicas ante efectos exteriores. Del “hombre sintético” (cuya identidad depende ya de las máquinas) se podría pasar al “ser-máquina”. El hombre se convertiría en el “animal doméstico de las máquinas”. El problema de fondo que sus teorías plantean es cómo resolver el salto de lo inorgánico a lo orgánico. O bien, si aquello que es inorgánico podría llegar a actuar como orgánico, sin serlo.

El otro punto interesante y paralelo al anterior, es su teoría de la evolución de las especies, que incumben a todos los seres vivos. Se apoya en Lamark, al defender que cada especie busca la manera de adaptarse al medio natural que les toca vivir, y lo saben hacer a pesar de su falta de conciencia, lo cual significa que ello es una forma de inteligencia propia. Esta es inherente para cada especie, debido en parte al legado de “una memoria persistente entre las generaciones sucesivas”. Lo ejemplifica a través de los vegetales, argumentando que aunque no percibamos inteligencia en ellos, no significa que no la posean, pues de manera instintiva y mecánica saben como han de actuar para su bienestar. Estaríamos hablando de una inteligencia que el hombre no puede percibir. En términos platonianos, del mismo modo se afirmaría que aquello que se no es posible percibir, no implica que no exista, pues a la verdad, al conocimiento, no se llega a través de la percepción.

6 “Noticias de ninguna parte”, William Morris. Inglaterra. 1890

La excusa que Morris toma como punto de partida para iniciar la novela será una ensoñación de un amigo suyo, tras mantener una acalorada discusión sobre política con un miembro de la Liga Socialista. El protagonista, William Guest, a través de quien Morris se expresará en primera persona, sueña que se despierta en el año 2102, en su casa, convertida en una casa de huésped. Inglaterra ha vivido una revolución y ha sido transformada. Un barquero le guiará por la nueva sociedad.

Influencias entre otros de Platón, Tomás Moro, y en especial se contraponen y critica a Edward Bellamy, por su utopía “El año 2000” (1887), a la cual le dedica toda una reseña. (La utopía de Bellamy está basada, desde la perspectiva del Boston futurista, en un nuevo orden donde la “maquinaria” ha hecho posible suprimir el esfuerzo del trabajo del hombre, por lo que la jubilación se produce a una temprana edad. Es una sociedad donde la propiedad ha quedado totalmente centralizada y controlada por el Estado. No hay dinero, hay cartillas de créditos por trabajo. Los alimentos se distribuyen desde almacenes locales, de forma automática, donde tienen absolutamente todas las mercancías de que disponen, las básicas y algunas no tan básicas pero demandadas por la sociedad. Son gente bella, sana, educada y culta. En sus casas tienen bibliotecas y salas de audiciones con servicio de telefonía que les conecta a las salas de concierto. Acuden diariamente a los comedores comunes donde cada familia reserva su mesa en un departamento y son atendidos por el personal del “ejército industrial”. No tienen servicio

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIA MODERNA”

militar, son gente pacífica, y el trabajo no liberal y más pesado es realizado por dicho “ejército industrial” durante un corto período de servicios obligatorios que todo ciudadano deberá prestar antes de especializarse en la profesión elegida). William Morris, de la novela de Bellamy opina que a pesar de su éxito, propone un Estado excesivamente centralizador y reglamentario, tan maquinista que se ha alejado del historicismo y del arte, la califica de “Comunismo de Estado”.

Intención de Morris al escribir su utopía: promover el descontento para incentivar el cambio hacia una sociedad socialista (Reforma Social).

El mundo ideal del futuro de William Morris, coincidiendo con la filosofía de Ruskin, se propone como una vuelta al pasado, al mundo rural y romántico donde las formas góticas medievales se hallan en armonía con la naturaleza, antes de que llegara la industrialización. Ruskin, pensaba que el capitalismo era peor aun que el feudalismo, pues la lucha por conseguir riquezas había desembocado en una cultura mercantilista que había desplazado a la cultura medieval, símbolo esta del amor por lo bello.

Se publicó seriada para el seminario de la Liga Socialista, *The Commonweal* (de enero a octubre de 1890), datando la fecha de su revolución en 1910, pero cuando el libro fue publicado al año siguiente, Morris crecentado por su pesimismo cambió la fecha al año 1952. La formulación sobre el estado ideal planteado por Morris en términos políticos, económicos y sociales, se propone enteramente como oposición “reformista” al tipo de sociedad “tirana” de la Inglaterra de su época. Por lo que dicho Estado alternativo, en sí mismo y partiendo de la desaparición de la propiedad privada, llega de forma argumentada y razonada, prácticamente a su extinción.

Hay algo de confusión en lo que respecta al concepto de familia. Por un lado, la mujer conserva su status tradicional como ama de casa y nodriza, sin opción a su emancipación. Y por el otro, esta puede suponemos, al igual que el hombre, cambiar de familia, de compañeros..., libremente, como si las familias fuesen comunas. No hay que confundir el concepto de familia libre, variable relacionada con una comuna, con el concepto por ejemplo de “falansterio” (comunidad de 1600 personas que viven en el mismo edificio) adoptado por Fourier, respecto al cual Morris se distancia, ya que esta macrocomunidad se propone como una solución a la pobreza, y en su mundo ideal no existe ni el rico ni el pobre. En lo que coincide con Fourier y es quizás su más interesante incisión (no obstante no exenta de contradicción en lo que respecta a la mujer), es la solución al problema de la falta de estímulo hacia el trabajo en una sociedad comunista (si no hay recompensa económica). Tanto Morris como Fourier, creen que la respuesta es que el trabajo debe estar basado sobre el principio de “la labor atractiva”. Principal objeto sobre el cual basará el modelo educativo (aunque no explica realmente ningún modelo, y por otro lado, ¿cómo sabe que las mujeres elegirían ser amas de casa como “labor atractiva”?, la libertad de escoger el trabajo que más les guste y para el cual están más capacitados, también va con las mujeres, o sólo con los hombres...).

El amor pasional que se desprende de la fórmula buscada referente al hombre y la mujer, se muestra (más que como una posición contemporánea dada por la demanda social) como solución a uno de los deseos más anhelados por el ser humano, y que se corresponde con la idea del estado de enamoramiento permanente, algo que es imposible y antinatural en términos absolutos. Su utopía en este sentido se ofrece como un “sustituto” de este deseo, que es entre los posibles, el que ha preferido defender. Se plantea también como una satisfacción al hombre que la vida le ofrece, sin llegar a reconocer (no quiere) que ello sea a cambio de su sacrificio al trabajo. Y al de la mujer,

TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS: DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”

también sacrificada a los hijos y al hombre (y quizás a más de uno, para quienes tendrá que preparar comidas, lavar...) Es un modo de recompensa... El problema que se plantea es que habría que saber si el “ser humano” por naturaleza, puede entregarse al amor “verdadero” asumiendo de antemano que ese amor va a fracasar o necesita creer en un amor “idílico” para sentir amor verdadero. Así mismo, no resuelve, por qué motivo un hijo nacido bajo dicho “amor verdadero” tiene que ser más bello.

No obstante, al margen de nuestras objeciones contenidas en esta utopía como en todas las que se propongan como tal, hay que reconocer en la figura de William Morris, la gran valía y el desafío demostrado en sus críticas vertidas en este texto (y que aquí no han sido expuestas) referentes al Estado del capital de la civilización de su época, a la que llama “miseria organizada” (porque intenta colonizar bajo cualquier pretexto a países no civilizados).

7“Una Utopía Moderna”, H. G. Wells. Inglaterra. 1905

El Estado mundial de Wells, supone la plena afirmación de la ciencia y el maquinismo como únicos medios de continuar evolucionando. Pero Wells no renuncia a nada, recogerá de la trayectoria utópica tradicional algunos de los aspectos que encontró más positivos y luego los intentará reconducir en su utopía. Por ello no da de lado a las artes, no enfrenta al mundo maquinista con el artesanal, sino que los suma. Su utopía, es una clara respuesta abierta y crítica a “*Noticias de Ninguna Parte*” de Morris. Wells se situará en el polo opuesto mirando al futuro, y nunca al pasado. No obstante, de Morris se quedará sus consejos referentes a la necesaria motivación del hombre por su trabajo (pero no los pintará iguales, les dotará mediante la educación de un gran sentido de identidad, personas con opiniones), de la utilidad de crear productos bellos, e intentará reunificarlo con un mundo altamente tecnificado, lo cual no será un impedimento.

Wells realiza un gran esfuerzo en dividir a los ciudadanos en clases atendiendo a caracteres y aptitudes personales. Aunque de la manera en que es planteada la educación y la reorganización laboral en función de los tipos de ciudadanos, nos pueda parecer exagerada (que lo es) y, según como se entienda, también discriminatoria (que también lo es), como estrategia pedagógica (únicamente) para el aprendizaje sí que son aspectos bastante avanzados que en la actualidad se están teniendo en cuenta para obtener un mayor rendimiento académico (por ejemplo se está consiguiendo que algunos alumnos que antes fracasaban no tiren la toalla), único modo de poder aplicar la atención a la diversidad en los centros escolares y de garantizar unos mínimos, o también alcanzar máximos, que sirvan a estudios superiores o al mundo laboral. No obstante, nos sorprende que por un lado busque el bienestar social mundial, y por tanto la felicidad, y por el otro, proponga un sistema de “cirugía social” que discrimine a determinados grupos de individuos, por muy “descarriados” (borrachos, drogadictos, ladrones...) que estén, en lugar de mirar de poner soluciones que pudieran llevarles por mejor camino. Su preocupación, en este punto, no parece entonces que sea la de atender al individuo, sino la de toda la humanidad, aunque para ello fuese preciso “aislar” a una parte de ella (deshacerse de ella).

Aunque se refleja un intento por igualar la mujer al hombre, Wells acaba alejándose al proponerse la práctica. La mujer sigue estando sometida a la voluntad y deseos del hombre.

**TABLA DE LAS SIETE UTOPIÁS:
DE “LA REPÚBLICA” A “UNA UTOPIÍA MODERNA”**

Destacamos también la pérdida del sentido conceptual del “nacionalismo” o “nación”, disolviendo fronteras, conflictos y guerras, llegando a un único Estado e idioma universal. Sin embargo, se preocupa de atender a las necesidades regionales, es más, se incide en un Estado global que facilite la gestión y los servicios de las localidades, quedando estas libres de obedecer a intereses ajenos, directamente conectadas con el gobierno central y mundial, sin intermediarios. Wells, para que ello fuese posible, contempló un planeta altamente sofisticado en cuanto a las infraestructuras de transportes públicos, sobre todo, los ferroviarios, capaces de ir por mar o por tierra atravesando montañas. En su utopía, el viajar forma parte de la vida ordinaria, pudiendo trabajar y vivir en hoteles de cualquier lugar.

Igualmente es digno de estudiar el sistema monetario ideado basado en “billetes de energía”.

Aunque en “Una Utopía Moderna” siguen prevaleciendo algunas (y muy importantes) cuestiones distópicas, merece la pena tener en cuenta algunas de las medidas sociales adoptadas para lograr alcanzar el Estado del Bienestar a nivel mundial.

ANEXOS CAPÍTULO IV. I.

FILMOGRAFIA EXHIBIDA EN EL PRAT DE LLOBREGAT (1910-1936)

| | FECHA EXHIBICIÓN | PELICULA | DIRECTOR | REFERENCIA/FUENTE | PROCEDENCIA | ACTORS | GENERO/OBSERVACIONES | LOCAL |
|----|------------------|---|---------------------|---|-------------------------------------|---------------------------------|--|----------------------|
| 1 | 1915? | "A WISE OLD ELEPHANT" (1913) | Colin Campbell | fotografía del poster en fachada | Americana | | | SALA D'EN BOU |
| 2 | 1917? | "LA MONEDA ROTA" (1915) | Francis Ford | artículo <i>Delta</i> | Americana | | Serie de 22 capítulos | SALA LA MODERNA |
| 3 | 1917? | "MACISTE" (1915) | Giovanni Pastrone | artículo <i>Delta</i> | Italy | | Serie de 10 capítulos | SALA LA MODERNA |
| 4 | 1918 | "EL CIRCULO ROJO" (Serie) | | PROGRAMA (domingo 28-04-1918/ tarde-noche) | | | Serie (último episodio "La Mujer del Circulo") | SALA D'EN BOU |
| 5 | 1918 | "LA ALDEA DE VOLENDAM" | | PROGRAMA (domingo 28-04-1918/ tarde-noche) | Francia Pathé | | Película al natural | SALA D'EN BOU |
| 6 | 1918 | "DICHA QUE VUELVE" | | PROGRAMA (domingo 28-04-1918/ tarde-noche) | Francia Pathé | | Drama | SALA D'EN BOU |
| 7 | 1918 | "UN ROMPIMIENTO DIFICIL" | | PROGRAMA (domingo 28-04-1918/ tarde-noche) | Francia Pathé | | Cómica | SALA D'EN BOU |
| 8 | 1921 | (Serie de películas de la Bertini) | | "BUTLLETÍ DE LA JUVENTUT L'AVENÇ", nº 13, de agosto de 1920. Anunciada para principios de 1921. | Italy | Francesca Bertini | | TEATRE CENTRE ARTESA |
| 9 | 1921 | "MADAME DUBARRY" (1919) | Erns Lubisch | PROGRAMA (sábado y domingo 26y27-02-1921 / noche) | UFA Alemania | Pola Negri | Histórica | TEATRE CENTRE ARTESA |
| 10 | 1921 | "POR AMOR" (Serie) | | PROGRAMA (sábado y domingo 26y27-02-1921 / noche) | American PATHÉ | Perla Blanca | Serie (Episodio 1º y 2º) | TEATRE CENTRE ARTESA |
| 11 | 1921 | "LUCREZIA BORGIA" | | DIETARIO Del Dr. Pujol | Italy | | Histórica | SALA LA MODERNA |
| 12 | 1921 | "BLANCO Y NEGRO" | | PROGRAMA (sábado y domingo 26y27-02-1921 / noche) | | "Ei" | Cómica | TEATRE CENTRE ARTESA |
| 13 | 1923 | "LA MANIA DE LA VELOCIDAD" (1919) | Edward Le Saint | PROGRAMA (sábado y domingo 10y11-11-1923) | Americana | Tom Mix | Drama | TEATRE CENTRE ARTESA |
| 14 | 1923 | "LA HIJA DE NAPOLEON" (Serie) | | PROGRAMA (sábado y domingo 10y11-11-1923) | | | Serie | TEATRE CENTRE ARTESA |
| 15 | 1923 | "CHARLOT EN EL BALNEARIO" | Charles Chaplin | PROGRAMA (sábado y domingo 10y11-11-1923) | Keystone | Charles Chaplin | Cómica | TEATRE CENTRE ARTESA |
| 16 | 1927 | "EL SECRETO DE LA RADIO" | | PROGRAMA (sábado 02-06-1927 / noche) | | | Serie (1er capítulo) | TEATRE CENTRE ARTESA |
| 17 | 1931-32 ? | "EL RIO EN LLAMAS" (Flaming waters, 1925) | F. Harmon Weight | PROGRAMA (sábado 19 noche y domingo 20 tarde) | Americana | Mary Carr y Malcom Mc.Gregor | Películas habladas del Dr.Lee de Forest, Phonofilm | CINE CENTRE ARTESA |
| 18 | 1931-32 ? | "MUSICA CELESTIAL" | | PROGRAMA (sábado 19 noche y domingo 20 tarde) | Americana | Laura La Plante | Películas habladas del Dr.Lee de Forest Musical, Phonofilm. | CINE CENTRE ARTESA |
| 19 | 1931-32 ? | "LLAMAS DE JUVENTUD" (1928) | John Francis Dillon | PROGRAMA "CINEFON" (sábado 19 noche y domingo 20 tarde) sin fecha de emisión | Americana | Billie Dowe y Larry Kent | Películas habladas del Dr. Lee de Forest, Phonofilm | CINE CENTRE ARTESA |
| 20 | 1931-32 ? | "MISS DESDEN" (The whip woman, 1928) | Joseph C. Boyle | PROGRAMA "CINEFON" (sábado 19 noche y domingo 20 tarde) sin fecha de emisión | Americana, First National Pictures, | Estelle Taylor y Antonio Moreno | Películas habladas del Dr. Lee de Forest, Phonofilm | CINE CENTRE ARTESA |
| 21 | 1931-32 ? | "EL GRAN COMBATE" (Lilac time, 1928) | George Fitzmaurice | PROGRAMA "CINEFON" (sábado 19 noche y domingo 20 tarde) sin fecha de emisión | Americana, First National Pictures, | Coolen Moore, Gary Cooper | Del Dr. Lee de Forest. Bélica, drama romántico sobre un aviador. Phonofilm | CINE CENTRE ARTESA |
| 22 | 1931-31 ? | "UNA VISITA A LA GRANJA" | | PROGRAMA "CINEFON" (sábado 19 noche y domingo 20 tarde) sin fecha de emisión | Americana | | Películas habladas del Dr.Lee de Forest, Phonofilm | CINE CENTRE ARTESA |
| 23 | 1931-32 ? | CANTANTE | | PROGRAMA "CINEFON" (sábado 19 noche y domingo 20 tarde) sin fecha de emisión | Americana | Elvira de Amaya | Películas habladas del Dr.Lee de Forest. Variedades, Phonofilm. | CINE CENTRE ARTESA |
| 24 | 1931-32 ? | CANTANTE | | PROGRAMA "CINEFON" (sábado 19 noche y domingo 20 tarde) sin fecha de emisión | Americana | Conchita Piquer | Películas habladas del Dr.Lee de Forest. Variedades, Phonofilm. | CINE CENTRE ARTESA |
| 25 | 1931-32 ? | DISCURSO | | PROGRAMA "CINEFON" (sábado 19 noche y domingo 20 tarde) sin fecha de emisión | Americana | | Películas habladas del Dr.Lee de Forest. Variedades, Phonofilm. | CINE CENTRE ARTESA |
| 26 | 1931-32 ? | JOTA | | PROGRAMA "CINEFON" (sábado 19 noche y domingo 20 tarde) sin fecha de emisión | Americana | | Películas habladas del Dr.Lee de Forest. Variedades, Phonofilm. | CINE CENTRE ARTESA |
| 27 | 1931-32 ? | FADO | | PROGRAMA "CINEFON" (sábado 19 noche y domingo 20 tarde) sin fecha de emisión | Americana | | Películas habladas del Dr.Lee de Forest. Variedades, Phonofilm. | CINE CENTRE ARTESA |
| 28 | 1931-32 ? | FARRUCA TORERA | | PROGRAMA "CINEFON" (sábado 19 noche y domingo 20 tarde) sin fecha de emisión | Americana | | Películas habladas del Dr.Lee de Forest. Variedades, Phonofilm. | CINE CENTRE ARTESA |

FILMOGRAFIA EXHIBIDA EN EL PRAT DE LLOBREGAT (1910-1936)

| | FECHA EXHIBICIÓN | PELICULA | DIRECTOR | REFERENCIA/FUENTE | PROCEDENCIA | ACTORS | GENERO/OBSERVACIONES | LOCAL |
|----|------------------|--|--------------------------------------|---|-----------------------------------|--|---|--------------------|
| 29 | 1931-32 ? | FRAGMENTOS DE ÓPERA | | PROGRAMA "CINEFON" (sábado 19 noche y domingo 20 tarde) sin fecha de emisión | Americana | | Películas habladas del Dr. Lee de Forest. Variedades, Phonofilm. | CINE CENTRE ARTESA |
| 30 | 1931-32 ? | DANZAS | | PROGRAMA "CINEFON" (sábado 19 noche y domingo 20 tarde) sin fecha de emisión | Americana | | Películas habladas del Dr. Lee de Forest. Variedades, Phonofilm. | CINE CENTRE ARTESA |
| 31 | 1931-32 ? | UN EXCÉNTRICO MUSICAL | | PROGRAMA "CINEFON" (sábado 19 noche y domingo 20 tarde) sin fecha de emisión | Americana | | Películas habladas del Dr. Lee de Forest. Variedades, Phonofilm. | CINE CENTRE ARTESA |
| 32 | 1931 | "REST DE NOU A L'OEST"(Sin novedad en el frente, 1930) | Lewis Milestone | Diari Josep Pujol (22 de febrero) | Americana Universal | | Antibélica | CINE MODERNO |
| 33 | 1935 | "DESFILE DE CANDILEJAS" (1933) | Lloyd Bacon | PROGRAMA FESTA MAJOR 1935 (AJUNTAMENT DEL PRAT) (viernes 27/tarde y noche) | Warner Bross | James Cagney | Musical. Coreografía y escenografía de Busby Berkeley | CINE MODERN |
| 34 | 1935 | "MASACRE O LA MATANZA" | | PROGRAMA FESTA MAJOR 1935 (AJUNTAMENT DEL PRAT) (viernes 27/tarde y noche) | Warner Bross ? | | | CINE MODERN |
| 35 | 1935 | POR EL MAL CAMINO (THE PUBLIC ENEMY, 1931) | William Wellman | PROGRAMA FESTA MAJOR 1935 (AJUNTAMENT DEL PRAT) (sábado 28/tarde y noche) | Americana Bross Warner | James Cagney | Gangsters | CINE MODERN |
| 36 | 1935 | LA NOVIA DE LA SUERTE | | PROGRAMA FESTA MAJOR 1935 (AJUNTAMENT DEL PRAT) (sábado 28/tarde y noche) | Warner Bross ? | | | CINE MODERN |
| 37 | 1935 | WONDER BAR (1934) | Lloyd Bacon | PROGRAMA FESTA MAJOR 1935 (AJUNTAMENT DEL PRAT) (domingo 29/tarde y noche) | Americana Bross Warner | Al Jonson, Dolores del Rio, Dick Powell, Ricardo Cortez... | Musical. (Cabaret trágico) | CINE MODERN |
| 38 | 1935 | GLORIA Y HAMBRE (HEROES FOR SALE, 1933) | William Wellman | PROGRAMA FESTA MAJOR 1935 (AJUNTAMENT DEL PRAT) (domingo 29/tarde y noche) | Americana Bross Warner | Loretta Young, Richard Barthelmes | Drama | CINE MODERN |
| 39 | 1935 | EL TREN DE LES 8'47 | | "NOTICIARI PRATENC" nº5 del 13 d'abril (emisión 13 noche y 14 tarde) | Española CIFI | | | CENTRE ARTESA |
| 40 | 1935 | CARAVANA (1934) | | "NOTICIARI PRATENC" del 27 d'abril, nº 6, programa del 27 y 28 de abril (sábado noche y domingo tarde). | Fox (Francia, Austria, USA) | Charles boyer, Anabella i Conchita Montenegro | "Una fantasía húngara de preciosa música y brillante interpretación". Hablada en español. | CENTRE ARTESA |
| 41 | 1935 | APRENDIÓ DE LOS MARINOS (1934) | George Marshall | días 27 y 28 de abril | Americana Fox | Lew Ayres, Alice Fave, Harry Green | cómica | CENTRE ARTESA |
| 42 | 1935 | NOTICIARI FOX | | | | | en español | CENTRE ARTESA |
| 43 | 1935 | EN EL RÍO | | | | | Dibuix Terri Toon | CENTRE ARTESA |
| 44 | 1935 | MATER DOLOROSA O EL CALVARIO DE UNA MADRE (1932) | Abel Gance | día 1 de mayo - "FESTA DEL TREBALL" | Francia Arci Films | Antonin Artaud, Gaston Dubosc, Alice Dufrene | Drama trágico. 2ª versión de la misma película muda de Abel Gance, de 1917. | CENTRE ARTESA |
| 45 | 1935 | EL TERROR DE LAS MONTAÑAS (Mountain Justice, 1930) | Harry Joe Brown | día 1 de mayo - "FESTA DEL TREBALL" | Americana, Ken Maynard production | "pel formidable caballista Ken Maynard" | Western | CENTRE ARTESA |
| 46 | 1935 | MUCHACHAS DE VIENA | Willi Forst | "NOTICIARI PRATENC" nº 6, para el día 3 de mayo | Austria Wien Film | Willi Forst, Hans Muser, Dora Komar... | Música de Straus (opereta) | CENTRE ARTESA |
| 47 | 1935 | "CASANOVA"(1933) | René Barbéris | "NOTICIARI PRATENC" nºsuelto del 11-05-1935 (sábado) (11 y 12 de mayo) | Francia M.J. Films | Ivan Mosjoukine, Jeanne Boitel, Madeleine Ozeray... | Romances | CENTRE ARTESA |
| 48 | 1935 | "LOS HÉROES DEL AZAR" | | "NOTICIARI PRATENC" nºsuelto del 11-05-1935 (sábado) (11 y 12 de mayo) | | | | CENTRE ARTESA |
| 49 | 1935 | "EL NIÑO DE LAS COLES" (1934) | José Gaspar | "NOTICIARI PRATENC" nºsuelto del 11-05-1935 (sábado) (16 y 19 de mayo) | Española CIFI | Rafael Arcos | Comedia 1ª película de Rafael Arcos | CENTRE ARTESA |
| 50 | 1935 | "EL HUESPED NÚMERO 13"(1932) | Albert Ray | "NOTICIARI PRATENC" nºsuelto del 11-05-1935 (sábado) (16 y 19 de mayo) | Americana Monogram | | Misterio | CENTRE ARTESA |
| 51 | 1935 | DE EVA PARA ACÁ (1934) | George Marshall | "NOTICIARI PRATENC" nº suelto programa para el día 25 y 26 de mayo | Americana Fox | Mary Brian, George O'brien, Herbert Mundin | Cómica, hablada en español. | CENTRE ARTESA |
| 52 | 1935 | REMO SATÁN (EL TIGRE DIABÓLICO) | | programa para el día 25 y 26 de mayo | | | Aventuras "Filmat en les selves verges de Malaya" | CENTRE ARTESA |
| 53 | 1935 | NOTICIARI FOX | | programa para el día 25 y 26 de mayo | | | En español | CENTRE ARTESA |
| 54 | 1935 | EL PESCADO MÁJICO | | programa para el día 25 y 26 de mayo | | | Dibuixos | CENTRE ARTESA |
| 55 | 1935 | SOR ANGÉLICA (1934) | Francisco Gargallo | | Española Selecciones Capitollo | Lina Yegros, Ramón de Sentmenat, Lluís Villasuil, Fina Conesa , Arturo Girelli | ("reprise") Adaptación de la novela homónima también de Gargallo. | CENTRE ARTESA |
| 56 | 1935 | GRACIA Y SIMPATÍA (1934) | Harry Lachman | "NOTICIARI PRATENC" nº 9 del 8 de junio, programa para los días sábado 8 noche y lunes 10 tarde | Americana Fox | Shirley Tempe y James Dunn, Claire Trevor, Alan Dinehart... | Melodrama musical, basada en la obra dramática "Square Crooks" de James P.Judge. | CENTRE ARTESA |
| 57 | 1935 | EN DERECHO PRÓPIO | | | | George O'Brien | | CENTRE ARTESA |
| 58 | 1935 | REVISTA I DIBUIXOS | | | | | En español | CENTRE ARTESA |
| 59 | 1935 | TE QUISE AYER (1933) | William Cameron Menzies y Henry King | Emisión del 15 de junio (en el nº9) | Americana Fox | Warner Baxter, Elissa Landir, Victor Jory | Comedia romántica | CENTRE ARTESA |

FILMOGRAFIA EXHIBIDA EN EL PRAT DE LLOBREGAT (1910-1936)

| | FECHA EXHIBICIÓN | PELICULA | DIRECTOR | REFERENCIA/FUENTE | PROCEDENCIA | ACTORS | GENERO/OBSERVACIONES | LOCAL |
|----|------------------|---|--------------------------|---|--|---|---|---------------|
| 60 | 1935 | TORBELLINO EN SOCIEDAD (1934) | John G. Blystone | "NOTICIARI PRATENC" del día 29 de junio, nº 10 Programa para el 28 noche, 29 y 30 tarde | Americana Fox | Frances Dee, Gene Raymond, Alison Skipworth, Nigel Bruce. | | CENTRE ARTESA |
| 61 | 1935 | EL COFRE MISTERIOSO | | "NOTICIARI PRATENC" del día 29 de junio, nº 10 Programa para el 28 noche, 29 y 30 tarde | | | En español | CENTRE ARTESA |
| 62 | 1935 | REVISTA Y DIBUIXOS | | | | | | CENTRE ARTESA |
| 63 | 1935 | ESTAFADORES DE LA NOCHE (1933) | Hanns Schwarz | para el día 6 y 7, en el nº 10 | Alemana Spielfilm | Jenny Jugo y Hans Brauseweter | Comedia policiaca (música de Paul Abraham) | CENTRE ARTESA |
| 64 | 1935 | EL NEGRO QUE TENIA EL ALMA BLANCA (1934) | Benito Perojo | para el día 6 y 7, en el nº 10 | Española Exclusivas Balart y Simó comercial. | Antoñita Colome, Marino Barreto, José María Linares | Melodrama musical ("reprise"). Segunda versión de Perojo, de la novela homónima de Alberto Insúa. | CENTRE ARTESA |
| 65 | 1935 | REVISTA I DIBUIXOS | | para el día 6 y 7, en el nº 10 | | | | CENTRE ARTESA |
| 66 | 1935 | SECRETO QUE QUEMA PORQUE TE QUIERO (Child of Manhattan ?, 1933) | Edward Buzzell ? | "NOTICIARI PRATENC" del día 3 de julio, nº 12 programa para el sábado 3 y domingo 4 | | | Drama. capitulo | CENTRE ARTESA |
| 67 | 1935 | NOTICIARI | | sábado 3 y domingo 4, en el nº 12 | Americana Columbia | Nancy Carrol y Johon Boles | Comedia | CENTRE ARTESA |
| 68 | 1935 | DIBUIXOS | | | | | "en español" | CENTRE ARTESA |
| 69 | 1935 | | | | | | | CENTRE ARTESA |
| 70 | 1935 | EL INCOMPREDIDO (1934) | Eddie Cline | programa para el sábado 10 y domingo 11, en el nº 12 | Americana Sol Lesser y Fox | petit artista Jackie Cooper, Thomas Meighan, Jackie Searle, Dorothy Peterson... | Drama de aventuras | CENTRE ARTESA |
| 71 | 1935 | EL AGUACIL DE LA FRONTERA (Frontier Marshall, 1934) | Lewis Seiler | programa para el día 10 y 11, en el nº 12 | Americana Fox | George O'Brien y Irene Bentley | Western, hablada en español | CENTRE ARTESA |
| 72 | 1935 | NOTICIARI FOX I DIBUIXOS | | "NOTICIARI PRATENC" del día 10 de agosto, nº 13 programa para el 10 y 11 (idem) | | | | CENTRE ARTESA |
| 73 | 1935 | LAS SORPRESAS DEL COCHE CAMA (1933) | Karl Anton | programa para el miércoles y jueves, días 14 y 15 de agosto | Francia S.A.P.E.C. | Florelle (Odette Rousseau), Claude Dauphin, Jeanne Cheirel | Basada en la opereta "Couchette nº 3" de Alex Madis y Albert Willemetz | CENTRE ARTESA |
| 74 | 1935 | CASI CASADOS (Almost married, 1932) | William Cameron Menzies | NOTICIARIA PRATENC | Americana Fox | Violet Hmning, Ralph y el cómico Herbert Mundin | comedia | CENTRE ARTESA |
| 75 | 1935 | DIBUIXOS SONORS | | días 14 y 15 (miércoles y jueves), en el nº 13 | | | | CENTRE ARTESA |
| 76 | 1935 | EL SIGNO DE LA MUERTE (1933) | Jacques Feyder | programa para el sábado 17 y domingo 18 de agosto en el nº 13 | Francia Films de France | Marie Bell, Pierre Richard-Willim, Francoise Rosay | "premiada recientemente en un concurso francés" | CENTRE ARTESA |
| 77 | 1935 | EL VAQUERO BELICOSO | | sábado 17 y domingo 18, en el nº 13 | | Rex Bell | Western | CENTRE ARTESA |
| 78 | 1935 | NOTICIARI FOX I DEPORTES DIBUIX SONOR | | | | | | CENTRE ARTESA |
| 79 | 1935 | CAROLINA (1934) | Henry King | "NOTICIARI PRATENC" del 24 de agosto, nº14 programa del sábado 24 y domingo 25 | Americana Fox | Janet Gaynor, Lionel Barrymore | Basada en la obra "The house of connelly" de Paul Green. | CENTRE ARTESA |
| 80 | 1935 | CHARLIE CHAN EN LONDRES (1934) | Eugene Forde | 24 y 25. nº 14 | Americana Fox | Warner Oland (detectiu) | policiaca (misterio), basada en el personaje creado por Earl Derr Biggers | CENTRE ARTESA |
| 81 | 1935 | NOTICIARI FOX I DIBUIXOS SONORS | | 24 y 25. nº 14 | | | | CENTRE ARTESA |
| 82 | 1935 | (revista de actualidad) | | | | | | CENTRE ARTESA |
| 83 | 1935 | EL CAMPEÓN DEL REGIMIENTO (1932) | Henry Wulscheeger | programa para el 31 de agosto y 1 de septiembre, en el nº 14 | Francia Alex Nalpas | el cómico Bach, Janine Merrey Georges Treville, Josette Day. | Comedia musical "hablada en español". | CENTRE ARTESA |
| 84 | 1935 | SOLDADOS EN LA TORMENTA (1933) | D.Ross Lederman | programa para el 31 de agosto y 1 de septiembre. | Americana Columbia | Anita Page y el galán Regis Toomey, Bárbara Weeks, Robert Ellis | Aventuras | CENTRE ARTESA |
| 85 | 1935 | NOTICIARI FOX Y DIBUIXOS SONOROS | | program para el 31 de agosto y 1 de septiembre. nº14 | | | | |
| 86 | 1935 | "YO SOY SUSANA" (1933) | Rowland V. Lee | "NOTICIARI PRATENC" nº15 del 07-09-1935 (sábado 7 y domingo 8) | Americana Fox | Lilian Harvey | Comedia musical. | CENTRE ARTESA |
| 87 | 1935 | "CHARLIE CHAN EN PARIS" (1935) | Lewis Seiler | "NOTICIARI PRATENC" nº15 del 07-09-1935 (sábado 7 y domingo 8) | Americana Fox | Warner Oland (detectiu) | Drama policiaco. | CENTRE ARTESA |
| 88 | 1935 | NOTICIARI FOX | | "NOTICIARI PRATENC" nº15 del 07-09-1935 (sábado 7 y domingo 8) | Americana Fox | | En español. | CENTRE ARTESA |
| 89 | 1935 | DIBUIXOX SONORS | | "NOTICIARI PRATENC" nº15 del 07-09-1935 (sábado 7 y domingo 8) | | | En español. | CENTRE ARTESA |
| 90 | 1935 | "LA TRAVIESA MOLINERA" (1934) | Harry d'Abbadie d'Arrast | "NOTICIARI PRATENC" nº15 del 07-09-1935 (sábado 14 y domingo 15) | Española | Hilda Moreno y Alberto Romea | Comedia musical | CENTRE ARTESA |
| 91 | 1935 | "ESTAFADORES DE LA NOCHE" (1933) | Hanns Schwarz | "NOTICIARI PRATENC" nº15 del 07-09-1935 (sábado 14 y domingo 15) | Alemana Spielfilm | Jenny Jugo y Hans Brauseweter | Comedia policiaca (música de Paul Abraham) | CENTRE ARTESA |
| 92 | 1935 | NOTICIARI FOX | | "NOTICIARI PRATENC" nº15 del 07-09-1935 (sábado 14 y domingo 15) | FOX | | En español. | CENTRE ARTESA |

FILMOGRAFIA EXHIBIDA EN EL PRAT DE LLOBREGAT (1910-1936)

| | FECHA EXHIBICIÓN | PELICULA | DIRECTOR | REFERENCIA/FUENTE | PROCEDENCIA | ACTORS | GENERO/OBSERVACIONES | LOCAL |
|-----|------------------|---|---------------------------|---|---|--|---|--|
| 93 | 1935 | DIBUIXOX SONORS | | "NOTICIARI PRATENC" nº15 del 07-09-1935 (sábado 14 y domingo 15) | | | En español. | CENTRE ARTESA |
| 94 | 1935 | EL GAVILAN (1933) | Marcel L'Aerhier | "NOTICIARI PRATENC" del día 5 de Octubre, nº 18 programa para sábado 5 y el domingo 6 | Francia Imperial-Film | Charles Boyer, Nathalie Paley | Drama Basada en la obra dramática de Francis de Croisset. | CINE CENTRE ARTESA (Local reformado, Última perfección sonora) |
| 95 | 1935 | ¡DALE DE BETUN! | | programa para el sábado 5 y domingo 6, nº 18 | Española | Antoñita Colomer, Juan de Landa y Antonio Palacios... | | CINE CENTRE ARTESA |
| 96 | 1935 | FOX MOVIE TONE Y DIBUJOS SONOROS | | programa para el sábado 5 y domingo 6, nº 18 | | | Revista en Español | CINE CENTRE ARTESA |
| 97 | 1935 | SEÑORA CASADA NECESITA MARIDO (1934) | James Tinling | programa para el sábado 12 y domingo 13 de Octubre en el nº 18. | Americana Fox | Catalina Bárcena, Antonio Moreno, Jose Crespo, Valentín Parera, Mimi Aguñía... | Comedia romántica Con la supervisión escénica de Gregorio Martínez Sierra. | CINE CENTRE ARTESA |
| 98 | 1935 | CHARLIE CHAN EN PARÍS | Lewis Seiler | programa para el sábado 12 y domingo 13 de Octubre en el nº 18. | Americana Fox | Warner Oland (detective chino) | policiaca | CINE CENTRE ARTESA |
| 99 | 1935 | NOTICIARI FOX Y DIBUJOS SONOROS | | programa para el sábado 12 y domingo 13 de Octubre en el nº 18. | | | Revista en español | CINE CENTRE ARTESA |
| 100 | 1935 | ASEGURE SU MUJER (1934) | Lewis Seiler | "NOTICIARI PRATENC" del 2 de Noviembre, nº 20 programa para el sábado 2 y domingo 3 | Americana Fox | Conchita Montenegro, Raul Roulien, Antonio Moreno, Mona Maris | (Vaudeville) Comedia Musical Basada en la obra de Julio Escobar | CINE CENTRE ARTESA |
| 101 | 1935 | LA DONCELLA DE POSTÍN (Servants' entrance, 1934) | Frank Lloyd y Walt Disney | programa para el sábado 2 y domingo 3, nº 20 | Americana Fox | Janet Gaynor, Luisa Dresser, Lew Ayres, Shirley Temple... | Comedia de sociedad | CINE CENTRE ARTESA |
| 102 | 1935 | NOTICIARI FOX Y DIBUJOS SONOROS | | programa para sábado 2 y domingo 2, nº 20 | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 103 | 1935 | AGUA EN EL SUELO (1934) | Eusebio Fernández Ardavin | programa para el sábado 9 y domingo 10 próximo noviembre, nº 20 | Española C.E.A. | Maruchi Fresno, Luis Peña y Nicolás Navarro | Guionistas: hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.Partitura especial del maestro Alonso. Comedia. | CINE CENTRE ARTESA |
| 104 | 1935 | LOS MONSTRUOS DE LA SELVA | | programa para el sábado 9 y domingo 10, nº 20 | | | película de gran emoción | CINE CENTRE ARTESA |
| 105 | 1935 | NOTICIARI FOX Y DIBUJOS ANIMADOS SONOROS | | programa para el sábado 9 y domingo 10, nº20 | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 106 | 1935 | "RUMBO AL CAIRO" (1935) | Benito Perojo | "NOTICIARI PRATENC" nº21 del 16-11-1935 (sábado 16 noche y domingo 17 tarde) | Española C.I.F.E.S.A. | Miquel Ligeró, Mary del Carmen, Ricard Nuñez, Calle... | Comedia de aventuras | CENTRE ARTESA |
| 107 | 1935 | "PARA SIEMPRE MIA"(The most precious thing in live, 1934) | Lambert Hillyer | "NOTICIARI PRATENC" nº21 del 16-11-1935 (sábado 16 noche y domingo 17 tarde) | Americana COLUMBIA | Jean Arthur, Richard Cronwell y Donald Cook | Comedia dramática | CENTRE ARTESA |
| 108 | 1935 | DIBUIXOS SONORS | | "NOTICIARI PRATENC" nº21 del 16-11-1935 (sábado 16 noche y domingo 17 tarde) | | | | CENTRE ARTESA |
| 109 | 1935 | NOTICIARI FOX | | "NOTICIARI PRATENC" nº21 del 16-11-1935 (sábado 16 noche y domingo 17 tarde) | FOX | | En español. | CENTRE ARTESA |
| 110 | 1935 | "NOBLEZA BATURRA" (1935) | Florián Rey | "NOTICIARI PRATENC" nº21 del 16-11-1935 (miércoles 20-11-1935) y (sábado noche 23 y domingo tarde y noche 24) | Española C.I.F.E.S.A. | Imperio Argentina, Miquel Ligeró y Joan de Orduña, Calle... | Comedia costumbrista | CENTRE ARTESA |
| 111 | 1935 | EL JOROBADO O EL JURAMENTO DE LAGARDERE (1925) | Jean Kemm | "NOTICIERO PRATENC" nº 22 del 1-12-1935 (sábado 30 noviembre y domingo 1 de diciembre) | Francia Jacques Haik | Gaston Jacquet, Claude France, Marcel Vibert, Nilda Duplessy... | "de capa y espada (Interesantes emociones)". Hablada en español Basada en la novela de Paul Feval. | CENTRE ARTESA, "El Saló dels grans acontexaments. L'únic d'aquesta població en sonoritat i projecció perfecte" |
| 112 | 1935 | EL BILLETE PREMIADO (The winning ticket, 1935) | Charles Reisner | programa sábado 30 y domingo 1, nº 22 | Americana Metro | Leo Carrillo, Louise Fazenda, Ted Healy | Cómica | CENTRE ARTESA Se anuncia "Film Metro-Goldwyn-Mayer.próximo extreno en Barcelona" |
| 113 | 1935 | DIBUJOS SONOROS | | programa sábado 30 y domingo 1, nº 22 | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 114 | 1935 | NOTICIARIOS FOX | | programa sábado 30 y domingo 1, nº 22 | | | Comentarios en español | CINE CENTRE ARTESA |
| 115 | 1935 | ES MI HOMBRE (1935) | Benito Perojo | programa para el miércoles 4, sábado 7 noche y domingo tarde 8, en el nº 22 | Española C.I.F.E.S.A. | Mary del Carmen, Ricard Nuñez, Valeriano Leon, Eva Arlón... | Cómica Basada en la novela homónima de Carlos Arniches. | CINE CENTRE ARTESA |
| 116 | 1935 | LA RUTA DE LOS CIELOS (1933) | Lew Collins | programa para complementar la proyección del miércoles 4, nº 22 | América Monogram Pintures | Ray Walker, Kathryn Crawford, Tommy Dugan... | Comedia dramática Tom Dugan es un "arriesgado aviador". | CINE CENTRE ARTESA |
| 117 | 1935 | COLOMBA (1933) | Jacques Séverac | programa para complementar la proyección del sábado noche 7 y domingo tarde 8, en el nº 22 | Francia Compagnie Autonome de Cinématographie | Jean Angelo y Josette Day | Drama "Según la obra de Próspero Mérimée - Venganza Corsa-" | CINE CENTRE ARTESA |
| 118 | 1935 | DIBUJOS SONOROS | | nº 22 | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 119 | 1935 | NOTICIARI FOX | | nº 22 | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 120 | 1935 | RAYO DE SOL (1933) | Paul Fejos | "NOTICIARI PRATENC" del 21 de diciembre, nº 23 programa para el 21 y 22 | Austria Metropol | Annabella, Gustav Fröhlich, Paul Otto, Hans Marr... | Comedia Musical | CINE CENTRE ARTESA |
| 121 | 1935 | UN LIO DE FAMILIA | | programa para el 21 y 22, en el nº 23 | Metro | Stan Laurel y Oliver Hardy | Comedia "es la risa de les rises", hablada en español | CINE CENTRE ARTESA |
| 122 | 1935 | DIBUJOS SONOROS | | programa para el 21 y 22, en el nº 23 | | | Serie Willie Wooper | CINE CENTRE ARTESA |
| 123 | 1935 | Noticiari Fox | | programa del 21 y 22 dic, nº 23 | | | comentado en español | CINE CENTRE ARTESA |

FILMOGRAFIA EXHIBIDA EN EL PRAT DE LLOBREGAT (1910-1936)

| | FECHA EXHIBICIÓN | PELICULA | DIRECTOR | REFERENCIA/FUENTE | PROCEDENCIA | ACTORS | GENERO/OBSERVACIONES | LOCAL |
|-----|------------------|---|--------------------------------------|--|--|---|--|--------------------|
| 124 | 1935 | SEQUOIA (1934) | Chester M. Franklin y Edwin L. Marin | programa para el día 24, 25 y 26 de diciembre, fiestas de navidad, tardes y el 26 tarde y noche, en el nº 23 | Metro | Jean Parker | "El pròxim estreno en sessió de gran Gala al Fèmina de Barcelona. Sabeu que significa SEQUOIA? Es la superació del cinema. El més gran que s'ha vist." | CINE CENTRE ARTESA |
| 125 | 1935 | LA SOMBRA DE LA DUDA (Shadow of Doubt, 1935) | George B. Seitz | programa fiestas de navidad, nº 23 | Metro | Viginia Bruce y Ricardo Cortés. | "Magne drama turbulento" | CINE CENTRE ARTESA |
| 126 | 1935 | DIBUJOS SONORS | | | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 127 | 1935 | NOTICIARI FOX | | | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 128 | 1936 | DAMA POR UN DÍA (Lady for a day, 1933) | Frank Capra | "NOTICIARI PRATENC" del 5 de enero nº 24, programa para el 5 y 6 de enero. | Americana Columbia | May Robson, Warrem William y Jean Parker | "Per primer cop al PRAT, tot el programa en español". Comedia. | CINE CENTRE ARTESA |
| 129 | 1936 | NOBLEZA BATURRA (1935) | Florián Rey | programa para el 5 y 6 de enero. | Española C.I.F.E.S.A. | Imperio Argentina y Florián Rey | "A petició del públic reprise per darrera vegada" | CINE CENTRE ARTESA |
| 130 | 1936 | NOTICIARI FOX | | | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 131 | 1936 | SEXO DEBIL | | programa para el 5 y 6 de enero. | | | Revista musical también en español. | CINE CENTRE ARTESA |
| 132 | 1936 | HOMBRES DEL MAÑANA (1934) | Frank Borzage | día 5 de enero noche | Americana Columbia | Frankie Darro (chispita), George Breakston, Jimmy Butler, Jackie Searl... | "Dedicat a la mainada" | CINE CENTRE ARTESA |
| 133 | 1936 | FOX MOVIE TONE | | día 5 de enero noche | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 134 | 1936 | EL EXPERIMENTO DE PACHI | | día 5 de enero noche | | | Dibuj sonor | CINE CENTRE ARTESA |
| 135 | 1936 | LA ISLA DEL TESORO (1934) | Victor Fleming | días 11 y 12 de enero | Americana Metro | Wallace Beery, Jackie Cooper, Lewis Stone, Lionel Barrymore... | Aventuras. Adaptación de la novela de Robert Louis Stevenson | CINE CENTRE ARTESA |
| 136 | 1936 | CON AUTO Y SIN GORDA | | días 11 y 12 de enero | Alemana ? | Paul Kemps | Comedia musical | CINE CENTRE ARTESA |
| 137 | 1936 | NOTICIARI FOX | | | | | en español | CINE CENTRE ARTESA |
| 138 | 1936 | LA PANDILLA | | días 11 y 12 | | Cómica | | CINE CENTRE ARTESA |
| 139 | 1936 | HEMBRA (1933) | William Curtiz, Michael Dieterle | "NOTICIARI PRATENC" del 19 de enero, nº 25 programa para el sábado 19 y domingo 20 | Americana Warner Bros | Ruht Chatterlon, George Brent, Philip Faversham, Lois Wilson... | Basada en la novela de Donald Hederson. | CINE CENTRE ARTESA |
| 140 | 1936 | DIBUJOS SONORS | | programa del 19 y 20 de enero, nº 25 | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 141 | 1936 | ROSARIO LA CORTIJERA (1935) | León Artola | programa del 19 y 20 de enero, nº 25 | Española Exclusivas Ernesto González | Estrellita Castro, el Niño de Ultera, Rafael Durán, Eva Roy... | Drama | CINE CENTRE ARTESA |
| 142 | 1936 | NOTICIARI FOX | | programa del día 19 y 20 de enero, nº 25 | | | en español | CINE CENTRE ARTESA |
| 143 | 1936 | PEREGRINOS (1933) | John Ford | programa para el día 25 tarde y 26 noche, en el nº 25 | Americana Fox | Henrietta Crossman, Heather Angel, Norman Foster, Francis Ford, Maurice Murphy... | Drama bélico. "Intensim drama de guerra". Basado en el cuento "Gold Star Mother" de I.A.S. Wylie. | CINE CENTRE ARTESA |
| 144 | 1936 | DIBUJOS SONORS | | programa para el día 25 y 26, nº 25 | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 145 | 1936 | LAS FRONTERAS DEL AMOR (1934) | Frank Strayer | programa para el día 25 y 26, nº 25 | Americana Fox | Josep Mojica, Rosita Moreno, Rafael Corio, Juan Martínez, Rudolph Amendt, Gloria Montero... | Melodrama Musical | CINE CENTRE ARTESA |
| 146 | 1936 | NOTICIARI FOX | | programa 25 y 26, nº 25 | | | en español | CINE CENTRE ARTESA |
| 147 | 1936 | NOCHES MOSCOVITAS (1934) | Alexis Granowsky | "NOTICIARI PRATENC" del 2 de febrero, nº 26, programa para el 1 tarde y 2 noche | Francia G.G. Films | Annabella, Alfred Rode, Harry Baur, Spinely, Pierre Richard-Willm... | Basada en la novela de Pierre Bendit | CINE CENTRE ARTESA |
| 148 | 1936 | NOTICIARI FOX | | día 1 y 2 de febrero | | | en español | CINE CENTRE ARTESA |
| 149 | 1936 | LA DAMA DEL CLUB NOCTURNO (Night club lady, 1932) | Irving Cummings | días 8 de febrero tarde y 9 noche | Americana Columbia | Adolf Menjou | Misterio | CINE CENTRE ARTESA |
| 150 | 1936 | FEDORA (1934) | Louis Gasnier | días 8 de febrero tarde y 9 noche | Francia Paris France | Marie Bell, Ernest Ferny, Henry Bosc, Jean Toulout, Paul Amiot... | Drama. Basada en la obra dramática de Victoria Sardou. "Acontelxement Artistic" | CINE CENTRE ARTESA |
| 151 | 1936 | LA CHICA DE LAS MONTAÑAS (1932) | Lupino Lane | días 8 de febrero tarde y 9 noche | Reino Unido British International Pictures | Thelma Tood, Stanley Lupino, Nancy Brown, Harry Welchman, Alfredo y su orquesta "gipsy"... | Musical. "Thelma Tood, l'estrella recentment asesinada en circumstancies misterioses..." Basada en la comedia musical de Frederick Lonsdale | CINE CENTRE ARTESA |
| 152 | 1936 | NOTICIARI FOX | | días 8 de febrero tarde y 9 noche | | | en español | CINE CENTRE ARTESA |
| 153 | 1936 | DIBUJOS SONORS | | días 8 de febrero tarde y 9 noche | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 154 | 1936 | IR POR LANA (1935) | Fernando Delgado | días 8 de febrero tarde y 9 noche | Española C.I.F.E.S.A. | Raquel Rodrigo, Pedro Terol, Carmen Pradillo, José Soria... | Comedia Musical. | CINE CENTRE ARTESA |
| 155 | 1936 | EL VELO PINTADO (1934) | Richard Boleslawsky | "NOTICIERO PRATENC" del 16 de febrero, nº 27, programa para los días 15 noche y 16 tarde. | Americana Metro | Greta Garbo, George Morris y Herbert Marshall, Warner Oland... | Drama. Basado en la novela de W. Somerset Maugham. "Dues super-produccions seleccionades en un mateix programa" | CINE CENTRE ARTESA |

FILMOGRAFIA EXHIBIDA EN EL PRAT DE LLOBREGAT (1910-1936)

| | FECHA EXHIBICIÓN | PELICULA | DIRECTOR | REFERENCIA/FUENTE | PROCEDENCIA | ACTORS | GENERO/OBSERVACIONES | LOCAL |
|-----|------------------|---|-------------------------------------|---|--|--|--|--------------------|
| 156 | 1936 | LA NOVIA ALEGRE (1934) | Jack Conway | días 15 de febrero noche y 16 tarde | Americana Metro | Carol Lombart y Chester Morris | Comedia Basado en el relato de Charles Francis "Repeal" | CINE CENTRE ARTESA |
| 157 | 1936 | DIBUIXOS | | días 15 de febrero noche y 16 tarde | | Willie Woper | | CINE CENTRE ARTESA |
| 158 | 1936 | NOTICIARI FOX | | días 15 de febrero noche y 16 tarde | | | en español | CINE CENTRE ARTESA |
| 159 | 1936 | EL OCTAVO MANDAMIENTO (1935) | Arthur Porchet | días 19, 22 y 23 de febrero | Española Exclusivas José Balart | Lina Yegros, Ramón de Sentmenat, Lluís Villasuil, Fina Conesa y el nen "Fernandito". | "Estrena sensacional de la única pel·lícula que ha sobrepujat a SOR ANGELICA executada pels mateixos artistes" | CINE CENTRE ARTESA |
| 160 | 1936 | NOTICIARI FOX | | días 19, 22 y 23 de febrero | | | en español | CINE CENTRE ARTESA |
| 161 | 1936 | DIBUIXOS SONORS | | | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 162 | 1936 | EL OCTAVO MANDAMIENTO (1935) | Arthur Porchet | "NOTICIARI PRATENC" del 1 de marzo, nº 28, programa para los días 29 de febrero y 1 de marzo (sábado noche y domingo tarde y noche) | Española Exclusivas José Balart | Lina Yegros, Ramón de Sentmenat, Lluís Villasuil, Fina Conesa y el nen "Fernandito". | "La estrena més important d'aquesta temporada, el film de màxima emoció, argument de F.Gargallo (autor de Sor Angélica)" | CINE CENTRE ARTESA |
| 163 | 1936 | GENTE DE ARRIBA (1934) | Roy del Ruth | días 29 de febrero y 1 de marzo | Americana Warner Bros | Ginger Rogers, Warren William, Mary Astor | "Un tema apassionant per la societat moderna" | CINE CENTRE ARTESA |
| 164 | 1936 | EL JINETE JUSTICIERO (Ridin' for justice ?, 1932) | D.Ross Lederman ? | días 29 de febrero y 1 de marzo | Americana Columbia ? | Buck Jones | Western. "El popular caballista Buck Jones en el drama de l'Oest" | CINE CENTRE ARTESA |
| 165 | 1936 | DIBUIXOS SONORS | | días 29 de febrero y 1 de marzo | | | en español | CINE CENTRE ARTESA |
| 166 | 1936 | NOTICIARI FOX | | días 29 de febrero y 1 de marzo | | | en español | CINE CENTRE ARTESA |
| 167 | 1936 | NIDO DE AGUILAS (1935) | Richard Rosson | días 7 y 8 de marzo (sábado noche y domingo tarde y noche) | Metro | Wallace Beery, Rober Young, Maureen O'Sullivan... | en español | CINE CENTRE ARTESA |
| 168 | 1936 | YO QUIERO IRME A LA CAMA | | días 7 y 8 de marzo (sábado noche y domingo tarde y noche) | Británica British International Pictures (B.I.P.) ? | Stanley Lupino | Comedia musical | CINE CENTRE ARTESA |
| 169 | 1936 | NOTICIARI I DIBUIXOS | | días 7 y 8 de marzo (sábado noche y domingo tarde y noche) | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 170 | 1936 | EL ANGEL DEL ARROYO | | "NOTICIARI PRATENC" del 21 de marzo, nº 29, día de proyección 21 noche | | Carola Lombard, Mary Robson y Walter Conolli | | CINE CENTRE ARTESA |
| 171 | 1936 | LA VERVENA DE LA PALOMA (1934) | Benito Perojo | día 21 de marzo | Española C.I.F.E.S.A. | Roberto Rey, Miguel Ligeró, Raquel Rodrigo, Selica Pérez, Charito Leonis... | Comedia ("el mejor poema al tipismo y gracejo madrileños") Basado en la zarzuela de Ricardo de la Vega y el maestro Bretón. "Per fi la pel·lícula tant esperada" | CINE CENTRE ARTESA |
| 172 | 1936 | NOTICIARI FOX | | | | | en español | CINE CENTRE ARTESA |
| 173 | 1936 | DIBUIXOS SONORS | | | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 174 | 1936 | GÓLGOTA | | "NOTICIARI PRATENC" nº 29, anunciada para el 25 de marzo, "días 28 y 29 "Gran sorpresa. Magne programa" | Española | | "Passió i mort de Nostre Senyor Jesucrist" | CINE CENTRE ARTESA |
| 175 | 1936 | EL 113 (EL CIENTO TRECE, 1935) | Raphael J. Sevilla, Ernesto Vilches | "NOTICIARI PRATENC" del 5 de abril, nº 30 programa para los días 4 noche y 5 tarde | Española ECE | Ernesto Vilches, Virginia Zuri, Juanita Poveda, Cecilio R. de la Vega... | Basada en hechos reales. | CINE CENTRE ARTESA |
| 176 | 1936 | LA LOCURA DEL DÓLAR (1932) | Frank Capra | días 4 y 5 de abril | Americana Columbia | Walter Huston, Kay Johnson, Pat O'Brien, Constance Cummings... | Western | CINE CENTRE ARTESA |
| 177 | 1936 | NOTICIARI FOX | | días 4 y 5 de abril | | | en español | CINE CENTRE ARTESA |
| 178 | 1936 | DIBUIXOS SONORS | | días 4 y 5 de abril | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 179 | 1936 | QUE TÍO MÁS GRANDE (1935) | José Gaspar | días 11 y 12 de abril | Española CIFI | Rafael Arcos, Luis Rivera, Manuel Morillo, María Carrizo, La Gioconda... | Comedia. Basada en la comedia de "El último bravo" de Pedro Núñez y Enrique García. | CINE CENTRE ARTESA |
| 180 | 1936 | LA BIEN PAGADA (1935) | Eusebio F. Ardivin | "NOTICIARI PRATENC" del 19 de abril, nº 31, programa para los días 18 y 19 (domingos sesión continua de 3 a 12 noche). | | Lina Yegros y Antonio Portago | | CENTRE ARTESA |
| 181 | 1936 | LA MUJER DE MI MARIDO (1934) | David Buton | días 18 y 19 de abril | Americana Columbia | Elisa Landi y Frank Mugar | | CENTRE ARTESA |
| 182 | 1936 | NOTICIARI FOX | | días 18 y 19 de abril | | | En español. | CENTRE ARTESA |
| 183 | 1936 | DIBUIXOS SONORS | | días 18 y 19 de abril | | | | CENTRE ARTESA |
| 184 | 1936 | MARIETA LA TRAVIESA (Naughty Marietta, 1935) | F. Goodrich y Albert Hackelt | días 25 y 26 de abril | Americana Metro | Jeanette Mc Donald i Nelsen Eddy | Drama musical. | CINE CENTRE ARTESA |
| 185 | 1936 | MORENA CLARA (1936) | Florián Rey | "NOTICIARI PRATENC" del 3 de mayo, nº 32, programa para el 2 y 3 (todos los domingos sesión continua de 3'30 tarde a 12 noche) | Española C.I.F.E.S.A. | Imperio Argentina y Miguel Ligeró | Comedia Adaptación de la obra de teatro de Antonio Quintero y Pascual Guillém. | CINE CENTRE ARTESA |
| 186 | 1936 | EL PRECIO DE LA INOCENCIA (1933) | Willard Mack | días 2 y 3 de mayo | Americana Columbia | Jean Parker, Willard Mack, Minna Gombell... | | CINE CENTRE ARTESA |
| 187 | 1936 | NOTICIARI FOX | | días 2 y 3 de mayo | | | En español. | CINE CENTRE ARTESA |

FILMOGRAFIA EXHIBIDA EN EL PRAT DE LLOBREGAT (1910-1936)

| | FECHA EXHIBICIÓN | PELICULA | DIRECTOR | REFERENCIA/FUENTE | PROCEDENCIA | ACTORS | GENERO/OBSERVACIONES | LOCAL |
|-----|------------------|---|-----------------------------------|--|--|---|--|--------------------|
| 188 | 1936 | DIBUIX SONORS | | días 2 y 3 de mayo | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 189 | 1936 | FIESTA EN PALACIO (1935?) | Georg Jacoby | días 9 y 10 de mayo | Distribuye Cifesa (en catálogo, Europea) | Camilla Horn y Iván Petrovich. | Musical. Melodías de la opereta de Strauss "El último Vals". "Conflicto amoroso desarrollado en los salones imperiales de la Rusia zarista" | CINE CENTRE ARTESA |
| 190 | 1936 | FUEROS HUMANOS (1933) | Frank Borzage | "NOTICIARI PRATENC" nº33 del 17-05-1936 (tarde del 17 y tarde del 18-05-1936) | Americana Columbia | Spencer Tracy, Loretta Young, Glenda Farrell, Walter Connolly... | Comedia | CENTRE ARTESA |
| 191 | 1936 | ATRAPÁNDOLOS COMO PUEDAN (1933) | Edward F. Cline | "NOTICIARI PRATENC" nº33 del 17-05-1936 (tarde del 17 y tarde del 18-05-1936) | Americana Columbia | B.Wheeler y R.Woolsey con Raquel Torres | Hablada en español Comedia | CENTRE ARTESA |
| 192 | 1936 | NOTICIARI FOX | | "NOTICIARI PRATENC" nº33 del 17-05-1936 (tarde del 17 y tarde del 18-05-1936) | | | En español. | CENTRE ARTESA |
| 193 | 1936 | DIBUIXOS SONORS | | "NOTICIARI PRATENC" nº33 del 17-05-1936 (tarde del 17 y tarde del 18-05-1936) | | | | CENTRE ARTESA |
| 194 | 1936 | "PAZ EN LA TIERRA" (The World Moves on, 1934) | John Ford | "NOTICIARI PRATENC" nº33 del 17-05-1936 (miercoles noche y jueves tarde) (Festa de l'Ascensió) | Americana Fox | Franchot Tone y Madelein Carroll | Hablada en español | CENTRE ARTESA |
| 195 | 1936 | "EL VAQUERO MILLONARIO" (1935) | Edward F. Cline | "NOTICIARI PRATENC" nº33 del 17-05-1936 (miercoles noche y jueves tarde) (Festa de l'Ascensió) | Americana Atherton | George O'Brien | Western | CENTRE ARTESA |
| 196 | 1936 | "EL HÉROE PÚBLICO Nº1" (1935) | J. Walter Ruben | "NOTICIARI PRATENC" del 1 de junio, nº 34, programa para el 1 noche, 2 y 3 de mayo tarde. | Americana Metro | Chester Morris, Lionel Barrymore, Levis Stone... | Policiaca | CENTRE ARTESA |
| 197 | 1936 | LA CUÑADA NI EN LA PARED PINTADA | | días 1, 2 y 3 de junio | Americana | Charles Chase | Comedia | CINE CENTRE ARTESA |
| 198 | 1936 | LA MINA FANTÁSTICA (Helldorado ?, 1935) | James Cruze ? | días 1, 2 y 3 de junio | Americana Fox | Richard Arlen y Maqde Evans | Drama. | CINE CENTRE ARTESA |
| 199 | 1936 | EL NOTICIARI FOX | | días 1, 2 y 3 de junio | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 200 | 1936 | LAS VÍRGENES DE LA CALLE WIMPOLE (1934) | Sidney Franklin | días 6 y 7 de junio | Americana Metro | Charles Sanglen, Frederick March y Norma Cheaver | | CINE CENTRE ARTESA |
| 201 | 1936 | MALACA (1935) | | "NOTICIARI PRATENC" del día 14 de junio, nº 35, programa de los días 13 y 14 de junio (Especial programa C.F.E.S.A.) | Distribuye en España C.I.F.E.S.A. | Expedición científica de mister Harry Schneck a las selvas vírgenes de la península de Malaca | "Pel·lícula documental amb la lluita entre l'homa i la fera" Según el catálogo es una "Expedición científica de mister Harry Schneck a las selvas vírgenes de la península de Malaca" | CINE CENTRE ARTESA |
| 202 | 1936 | TU ERES MÍA | | días 13 y 14 de junio (Especial programa C.F.E.S.A.) | C.I.F.E.S.A. | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 203 | 1936 | DIBUIXOS SONORS | | días 13 y 14 de junio | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 204 | 1936 | NOTICIARI FOX | | días 13 y 14 de junio | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 205 | 1936 | MADAMUASELE (Mademoiselle) | | días 20 y 21 de junio (Especial programa Metro Golwyn) | Americana Metro | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 206 | 1936 | DOCTOR | | días 20 y 21 de junio (Especial programa Metro Golwyn) | Americana Metro | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 207 | 1936 | VALOR Y LEALTAD (1935) | David Howard | días 20 y 21 de junio (Especial programa Metro Golwyn) | Americana Metro Atherton | George O'Brien, Irene Hervey | Drama | CINE CENTRE ARTESA |
| 208 | 1936 | REGINA (1934) | Erich Waschneck | "NOTICIARI PRATENC" del día 5 de julio, nº 36, programa para los días 4 y 5 de julio | Alemana Fanal Distribuye en España C.I.F.E.S.A. | Luise Ullrich con Adolf Wohlbrück y Olga Tschechowa. | Drama. | CINE CENTRE ARTESA |
| 209 | 1936 | LA FARÁNDULA TRÁGICA (1933) | Roy William Neill | días 4 y 5 de julio | Americana Columbia | Adolphe Menjou, Donald Cock y Greta Nissen | Basado en el libro "About the murder of the circus queen" de Anthony Abbot. | CINE CENTRE ARTESA |
| 210 | 1936 | DIBUIXOS SONORS | | días 4 y 5 de julio | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 211 | 1936 | NOTICIARI FOX | | días 4 y 5 de julio | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 212 | 1936 | HABÍA UNA VEZ DOS HÉROES (1934) | Gus Rogers, Charles Meins | días 11 y 12 de julio | Americana Metro | Stan Laurel y Oliver Hardy, Charlotte Henry, Felix Knight... | Cómica Basada en la comedia de Glen Macdonough | CINE CENTRE ARTESA |
| 213 | 1936 | CANCIÓN DE PRIMAVERA | | días 11 y 12 de julio | | | Opereta | CINE CENTRE ARTESA |
| 214 | 1936 | NO MÁS MUJERES (1935) | George Griffith y Edward H. Cukor | "NOTICIARI PRATENC" del día 19 de julio, nº 37, programa para los días 18 y 19 de julio. | Americana Metro | Joan Crawford y Robert Montgomery | Comedia Basada en la comedia de A.E.Thomas | CINE CENTRE ARTESA |
| 215 | 1936 | SANGRE VALIENTE | | días 18 y 19 de julio | Americana | "del caballista Ken Maynard" | Western | CINE CENTRE ARTESA |
| 216 | 1936 | DIBUIXOS SONORS | | días 18 y 19 de julio | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 217 | 1936 | NOTICIARI FOX | | días 18 y 19 de julio | | | | CINE CENTRE ARTESA |
| 218 | 1936 | LA BAILARINA DE CONJUNTO (1935) | Paul Merzbach | días 25 y 26 de julio | Británica British International Pictures (B.I.P.) Distribuye en España Cifesa | Lilian Harvey | Musical | CINE CENTRE ARTESA |

FILMOGRAFIA EXHIBIDA EN EL PRAT DE LLOBREGAT (1910-1936)

| | FECHA EXHIBICIÓN | PELICULA | DIRECTOR | REFERENCIA/FUENTE | PROCEDENCIA | ACTORS | GENERO/OBSERVACIONES | LOCAL |
|-----|------------------|--|-------------------|-----------------------|-----------------------|------------------------------|----------------------|--------------------|
| 219 | 1936 | LO QUE MANDA EL DIABLO (As the devil commands, 1933) | Roy William Neill | días 25 y 26 de julio | Americana Columbia | Neil Hamilton, Mae Clarke... | Misterio | CINE CENTRE ARTESÀ |

Destacado personaje principalmente en su doble faceta cineasta: la una como realizador Amateur, (estrenándose incluso como profesor junto con otros representantes de la agrupación, durante los cursos de iniciación al cine Amateur al Prat); y la otra como empresario y regente de salas de cine en El Prat, desde 1947 hasta la actualidad, primero de la sala Montmari que construye su padre donde se iniciaría en el negocio del cine junto a él y más tarde del cine Capri.

El padre de Fermí Marimón, mandó construir el primer cine local de El Prat de Llobregat destinado exclusivamente a la exhibición del espectáculo cinematográfico desde sus orígenes. El cine Monmari (cuyas sílabas invierten su apellido) inaugurado en 1947, el cual funcionó además como cine al aire libre durante los veranos de 1958 al 1975. En 1967 inaugura el cine Capri, por lo que durante unos años, coordinaría ambos cines, y llegaría a un acuerdo además para repartirse la programación con los otros empresarios del cine Moderno y Artesano, con el fin de poder ofrecer una amplia diversidad orientada a todas las exigencias del público, sin entrar en competencias mutuas. En la actualidad el cine Capri de la familia Marimón es la única sala que persiste habiendo sido llevada con gran éxito desde entonces hasta la actualidad.

Y como cineasta Amateur, además de ser socio del Centre Excursionista de Catalunya, asociación que se caracteriza por haber contribuido a la promoción del cine Amateur, también fue miembro activo en la sección de Cine Amateur creada en 1949 por el pratense y aficionado cineasta Jordi Bringué, dentro de la agrupación (ya existente) “Artística Literaria Cervantes”, punto de encuentro, impulso y desarrollo de las actividades culturales de la localidad.

Fermí Marimón, en 1978 dirigió y dio producción, desde este ámbito al primer largometraje pratense titulado “El exhibidor”, con guión propio, el cual narra la vida y las peripecias por las que ha de pasar un administrador y director de sala de cine. La película, que *“puede considerarse un film coral por la cantidad de pratenses que intervinieron como actores y figurantes”* llegó a exhibirse en algunas salas de cine comercial, constituyendo además un gran documento y reflejo de la profesión allá por los años setenta. Hemos de añadir que, a pesar de que Marimón se queja de que ha enviado la película a muchos sitios, por ejemplo a TV3, entre imaginamos otros canales de exhibición y nunca se han molestado ni en contestarle, “El exhibidor” se acerca bastante a la tendencia tan de moda y extendida en nuestros tiempos actuales de insertar y acoplar al discurso narrativo cinematográfico el género del reportaje o documental, que en este caso, es la voz narrada del protagonista la que nos conduce por todas las situaciones a las que se tendrá que enfrentar o que le vienen sucediendo y que han sido, en su mayoría trasladadas a la pantalla a partir de fragmentos de su vida profesional. Y como “guinda” le añade un toque humorístico, entre ingenuo y absurdo, que dota a la película de una gran originalidad.

Hemos de agradecerle también (y más personalmente porque es un tema tratado en esta tesis), que se atreviera con la producción de el que sería primer largometraje de dibujos animados realizado íntegramente en Catalunya (en concreto en El Prat de Llobregat), dirigido por el también pratense Angel García en 1991, con guión de Joan

Marimón, hijo de Fermín, titulada “Peraustrinia 2004”. Película de trama futurista, que también recibiría el premio Sant Jordi de cinematografía otorgado por Radio Nacional de España en Barcelona, de la cual hablamos extensamente en esta tesis.

Debido a su intensa implicación y destacada actividad cinematográfica local, pensamos que probablemente, el pudiera tener conocimientos sobre algún que otro dato por habladurías por qué no, que marcaran los inicios en el Prat de las primeras sesiones cinematográficas y que no hayan salido en prensa. Y dado el gran valor que puede tener para la afición los testimonios de tan importante personalidad, aprovechamos, como no, para saber algo más que nos pueda resultar interesante y ya de paso sirva para que conozcamos un poco mejor al Sr. Fermín Marimón, quien además protagoniza la producción de una película tan importante para nosotros como es “Peraustrinia 2004”, con la que cerramos nuestra tesis.

Antes de dar paso a la entrevista, hemos de aclarar que acabó tratándose más bien de una conversación muy amena, agradable y divertida, ya que a esta cita, también acudió el Sr. Josep Ferret i Pujol, destacado pratense por haber dirigido la Comunidad de Usuarios del Agua, además de recoger en varios libros y artículos sus innumerables investigaciones sobre acuíferos y haberse encargado de la historia local en general siguiendo los pasos de su amigo y también historiador local, el Sr. Jaume Codina. Fue el Sr. Ferret quien me puso en contacto con el Sr. Marimón, quien a su vez se ofreció a acudir a mi domicilio amablemente. Así pues, en adelante plasmaremos dicha conversación mantenida por el Sr. Marimón, el Sr. Ferret y yo misma, aunque nos guardemos para nosotros algunos pequeños cotilleos sin importancia, pero que nos dejaron gran evidencia del buen sentido del humor del Sr. Marimón.

- Rosa: En una anterior conversación telefónica nos desvelaba el nombre del operador de la Sala Moderna propiedad del Sr. Valhonrrat, la primera que ofreciera el espectáculo cinematográfico en nuestra localidad. Un tal señor Batllori. Me comentó también que casualmente la hija de este, Gloria Batllori se había casado con Arcadi Matas, hijo del Sr. Matas, pianista que acompañaba las sesiones de cine mudo de la Sala Moderna. Del Sr. Pau Vallhonrat, sabemos de su gran afición cinéfila además de por el hecho de llevar la Sala Moderna, posteriormente convertida en el Cine Moderno, porque fue también presidente del “cine Club Prat” constituido en febrero de 1966, desde el cual hasta enero de 1968, se organizaron pases de películas clásicas que tenían por objeto llevar a los asistentes a un posterior debate. Ello nos da muestra de la buena disposición de Valhonrrat al ofertar su sala para dichos eventos, que por otro lado, en la actualidad los echamos de menos. ¿Pero que nos puede usted contar sobre estos inicios del cine y las primeras andanzas del Sr. Batllori que acabó asumiendo la difícil labor como es la de ser operador en aquellos tiempos?
- Sr. Marimón: Yo sé del Sr. Pere Batllori que era el operador oficial desde seguramente antes de los años 20, pero no puedo asegurar el momento exacto en el que se inició en la profesión. Sabemos que cuando el cine llegó al Prat, aún no se utilizaba luz eléctrica y que las proyecciones se hacían con una lámpara de luz de carburo. Aunque es evidente, que en esta época el Sr. Batllori todavía no se había incorporado a la sala de “La Moderna”. Al Pere Batllori le tenían un apodo, le llamaban el “Peuxau”, pero su verdadera profesión no era la de operador, él en realidad era paleta, y en los días festivos se dedicaba a la cosa del cine.
- Sr. Ferret: Por el padrón municipal, sabemos que Pere Batllori Mata en 1907 tenía 11 años. Así que debió de comenzar pongamos que como pronto tuviese 20 años.

- Rosa: O supongamos que podía tener unos 17 o 18 años. Como pronto pudo empezar sobre 1913.
- Ferret: Pudo haberse iniciado entorno a 1915. Yo sabía de Batllori, porque además de paleta, era uno de los mejores y más buscados constructores de pozos de agua. Una vez, en el municipio, el ayuntamiento tenía que construir dos pozos, y como el dueño de una de las dos empresas que se dedicaban a la construcción de pozos en el Prat, también formaba parte de los miembros del ayuntamiento, para evitar comentarios en el pueblo decidieron encargar la faena de los dos pozos al mejor operario con el que contara cada una de las dos empresas. Batllori, fue el que una de las empresas envió para hacerse cargo de la construcción de uno de los dos pozos.
- Rosa: Su segundo apellido es Mata, igual que el del Sr. Mata, el pianista de la “Sala Moderna”, ¿es casualidad, o tenían algún vínculo familiar?
- Marimón: Es cierto, es casualidad, venían de familias muy distintas. En Batllori no tenía estudios, ni sus padres tampoco, pero fue una persona muy espabilada. Es cierto también que casualmente una de sus hijas se casó con el hijo del pianista, el Sr. Matas. Con Gloria, que vive actualmente pero ya os comenté que es muy mayor y tiene una enfermedad que la imposibilita, de esas degenerativas...
- Ferret: D’aquest Batllori s’hauria de fer una biografia.
- Marimón: Cuando mi padre mandó construir el cine Monmari, puso como condición que Batllori dirigiese la obra. Decían de él que ponía 1000 “tochos” (ladrillos) diarios, que era un fumador nato pero que no paraba ni para liarse el cigarrillo, mientras con la mano izquierda se lo liaba, con la derecha ponía el “tocho”. No hablaba mientras trabajaba, distribuía el trabajo a los demás, pero tenía un lenguaje de signos para comunicarse con el resto y entre ellos se entendían, así no se paraba ni para dar una orden. Sólo tenía que darle una patada al cestillo y los otros ya sabían que tenían que llevarle el cemento.
- Rosa: El cine Monmari, fue el primer local del Prat en 1947, concebido desde un primer momento para el espectáculo cinematográfico únicamente, ¿no?
- Marimón: Sí, sí, los otros cines habían sido salas de baile, teatro, que se habían tenido que ir adaptando con reformas, para poder acoger también al cine.
- Ferret: ¿Porque sus padres, a qué se dedicaban antes?
- Marimón: Mis padres antes eran vaqueros, pero tenían mucha afición por el cine, iban mucho, así que cambiaron las vacas por las películas. Yo trabajé con mi padre desde el principio en el negocio del cine. Cuando comenzamos en el Montmari, mi padre pidió al Sr. Vallhonrat que le prestara al Batllori o compartiera con él, durante un año mientras enseñaba el oficio de operador a los navarros Andrés Orcol y Antón Castañar hasta que aprendieran. Nosotros teníamos 2 proyectores, para no cortar la película cada 20 minutos que se acaba el rollo y había que cambiarlo.
- Ferret: ¿En la Sala Moderna, que tenían uno o dos proyectores?
- Marimón: Allí tenían uno sólo. Algunos operadores habilidosos para no cortar la proyección cambiaban la bobina en marcha, había trucos. Por ejemplo, se tiraba de la película para abajo antes de que acabara el rollo y se le enganchaba la película del otro rollo con un trozo de celuloide virgen y acetona. Yo recuerdo que Jordi Bringué y yo habíamos tenido que ingeniárnoslas en un local de las casas baratas de Can Tunis donde nos pusimos a exhibir películas con un solo proyector.
- Rosa: Jordi Bringué fue el promotor del cine Amateur en El Prat. Rodó en 9’5 mm la primera realización pratense “Prat Documental” salida de la Agrupación Artístico Literaria Cervantes, se estrenó en su cine Monmari en 1952. El guión era de Agustí Martí que fue premiado en el apartado documental del primer concurso local de guiones cinematográficos que se celebró en 1950, que por cierto, el otro guión

- premiado en el apartado libre fue el suyo, “La cova del cec”. El libro “El cine Amateur al Prat”, recoge una entrañable dedicatoria que dice: “A Jordi Bringué, que va escriure una de les pàgines més brillants del nostre cinema”.
- Marimón: Y es que aparte de ser el responsable de todo el movimiento del cine Amateur en El Prat, también fue quien introdujo la cámara de rodar. Era una “Eclair”, una tomavistas francesa. Pero no fueron estas las primeras imágenes que se rodaron por un pratense. Las primeras las rodó una mujer. Una hermana carmelita hizo una película en 9,5 mm sobre actividades en el colegio por los años cuarenta. Dicen que la rodó la hermana más joven, pero no sabemos su nombre.
 - Ferret: Esa película la he visto yo, es una fiesta de final de curso del año 1945. Precisamente por un encargo estoy escribiendo un libro sobre la historia de las hermanas carmelitas en El Prat. Así que la primera pratense aficionada fue una hermana carmelita, ¡qué curioso!, yo puedo saber quién era la hermana más joven en esta fecha, ya lo averiguaré. ¿Y de dónde sacaría la cámara de filmar?
 - Marimón: Seguramente de Cal Vila, de la calle taller en Barcelona donde se alquilaban cámaras.
 - Rosa: Volviendo a su amigo Bringué, ¿A qué se dedicaba para mantenerse económicamente?
 - Marimón: Llevaba una sala de “diversiones”, de estas de máquinas tragaperras, en la esquina de la misma calle, Martí pinyol, que estaba el Monmari.
 - Rosa: ¿Así que usted y Bringué también improvisaron un cine en Can Tunis? ¿En qué época era esto?
 - Marimón: En 1951 hasta 1960 o quizás 1961, no recuerdo exactamente. La sala era de 300 m², la tuvimos que reformar. Se encontraba al final de la Calle Uldecona. Tenía una cabina a un lado, pero la proyección no quedaba distorsionada. Teníamos un solo proyector de la marca “Ossa VI” de la casa “Orfeo Sincronics Sociedad Anónima”, que posteriormente se dedicaron a fabricar motos, la catalana “Moto Ossa”. Pues allí, cuando no se acababa el rollo y teníamos que cambiarlo sin parar la proyección, teníamos que ir aflojando los carbones para separar los soportes y seguir dando luz en marcha.
 - Rosa: Era un público muy humilde, ¿tuvo vuestro cine buena aceptación?
 - Marimón: Sí, y tanto siempre se llenaba.
 - Rosa: ¿cuanto costaba la entrada por entonces?
 - Marimón: En los años cincuenta 1 duro, luego más tarde 6 pesetas.
 - Rosa: ¿Qué proyectores tenían en el cine Monmari?
 - Marimón: En el Monmari teníamos la casa “Superson”, quienes antes habían sido socios de “Ossa”, y más tarde se independizaron. En el Moderno (cuando era cine) tenían una “Pergan” de la casa catalana. En el Artesano tenían una “Ossa VI”.
 - Rosa: ¿Cómo se enfrentó a su primera película de largometraje “El Exhibidor”? ¿Tenía usted el guión escrito hacía años quizás?
 - Marimón: Sí, tenía la idea de hacer una película de humor. Y por otro lado pensé que enseñar como es en realidad la profesión del exhibidor podía interesar, ya que la gente no se imagina la de peripecias por las que ha de pasar, así que decidí llevarlo a la pantalla pero con sentido de humor.
 - Rosa: Sabe, hay una escena que me impactó, y es que cuando yo tendría unos siete años, un día al salir al patio del colegio de la Cooperativa al cual yo iba, la profesora nos dijo: - Hoy en el patio va a pasar una cosa, pero no os asustéis, no os podemos decir lo que es, sino la cosa se puede estropear. ¿Y ya se imagina lo que fue, no? Una cabeza de toro subido a una moto entró precipitadamente en nuestro patio, recuerdo que sólo pensé en quitarme de en medio para que no me atropellase cualquiera que

fuera eso, y me subí al muro. Sin saberlo, estaba formando parte de un grupo de extras de su película. ¿Cómo se le ocurrió esta escena? Muy original pero también algo arriesgada, ¿no?

- Marimón: Pues sí en esta escena estabas en el patio, todavía estás ahí.
- Rosa: Sí, es verdad estoy ahí todavía. Pero la cámara va muy rápida y es difícil encontrarme, creo que soy una de las dos niñas que se ven de espaldas y se dirigen al muro a subirse, pues recuerdo el lugar exacto donde subí, pero ambas tienen el pelo largo, una con dos coletas y otra con una. Mi madre me hacía a veces dos coletas y otras una, y no recuerdo el peinado que llevaba ese día, claro. Pero me ha hecho mucha ilusión ver la escena recientemente, pues nunca llegué a ver la película y me ha gustado mucho, creo que está muy bien hecha en muchos sentidos.
- Marimón: Pues ese fragmento formaba parte de un gag. El exhibidor subía a la moto con la chica detrás, y al arrancar representaba que la moto se iba marcha atrás. Entraba de culo en un local de la Junta Extremeña, que tenía para mí su gracia, pues tenían hasta una cabeza de toro colgada. El motorista choca contra la pared de fondo y la cabeza de toro cae sobre la cabeza del exhibidor. Así que la moto sale precipitada pero el exhibidor que conduce guiado por la chica que lleva detrás no puede ni frenar ni sacarse la cabeza. Va haciendo destrozos con todo lo que se cruza, tira las vallas de las obras, se mete en el patio de niños del colegio...hasta que caen a una piscina. El rodaje de la escena que la moto va marcha atrás, se hizo montando en el laboratorio los fotogramas de forma invertida, ya sabes, el último en el primero y así. De este modo la moto parece que va para atrás, pero en realidad había ido hacia delante. Entonces tuvimos que ordenar a todos los actores que hiciesen todos los gestos al revés, para que luego al invertir la película, pareciese normal, al derecho.
- Rosa: Qué increíble, nunca lo hubiese dicho. No se nota en absoluto que los actores hacen todo al revés.
- Marimón: Sí, sí. Tenían que andar también para atrás y todos los movimientos de los brazos, etc. Realmente no se nota nada el truco. Pero en fin, he mandado la película a muchos sitios y a la tele..., pero nunca me han hecho caso, ni siquiera me contestan.
- Rosa: Pues es una pena, porque al margen de la crítica que pueda tener es un documento muy valioso, es también un reportaje que refleja muy bien los gajes de un oficio prácticamente desconocido por la mayoría. Además de “El Exhibidor” y “El Prat Documental” donde usted también colaboró, el grupo de cineastas Amateur han realizado muchos cortos, y han recibido muchos premios. También organizaban cursos de cine en el Torre Muntadas.
- Marimón: Sí durante un tiempo hubo mucha actividad cinéfila local. Los concursos y festivales ayudaron mucho. Venían gente de fuera. Me acuerdo de dos hermanos muy “señoritos”, hijos de unos reconocidos editores (que aquí no nombraremos) que siempre venían y enseñaban sus cortos. Eran como un revoltijo de cosas cotidianas sin conexión que juntaban de cualquier manera y siempre que exhibían estas “películas” nos hartábamos de reír. Se contaba que cuando compraron su primera cámara, las primeras imágenes que filmaron les quedaron todas negras. Fueron a reclamar a la tienda y los dependientes les preguntaron que cómo filmaban. Ellos cogieron la cámara para hacer el gesto y se pusieron el objetivo en el ojo. Dijeron que se leyeron las instrucciones y como pone que el cine Amateur ha de servirse así mismo...
- Rosa: Buena anécdota.
- Ferret: En el cine Capri se ha rodado bastante ¿no?
- Marimón: Sí, además de la película “Anita no pierde el tren” protagonizada por Rosa M^a Serdà, de Ventura Pons, ha servido de escenario para muchos cortos de escuelas, y

también en la serie “Cor de la Ciutat”, el cine Chicago que sale en varios capítulos, exceptuando una escena que hay un incendio en cabina, es el cine Capri.

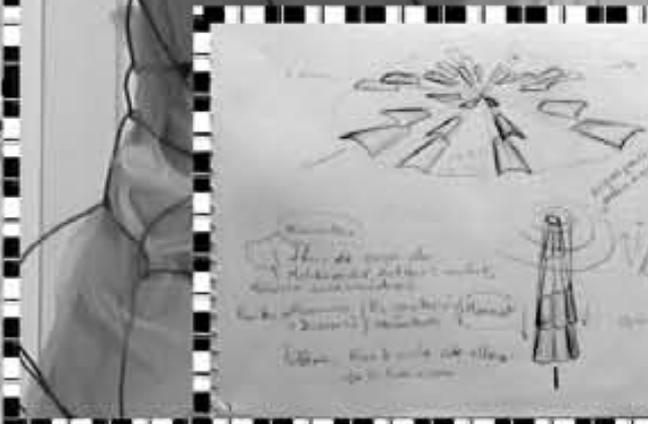
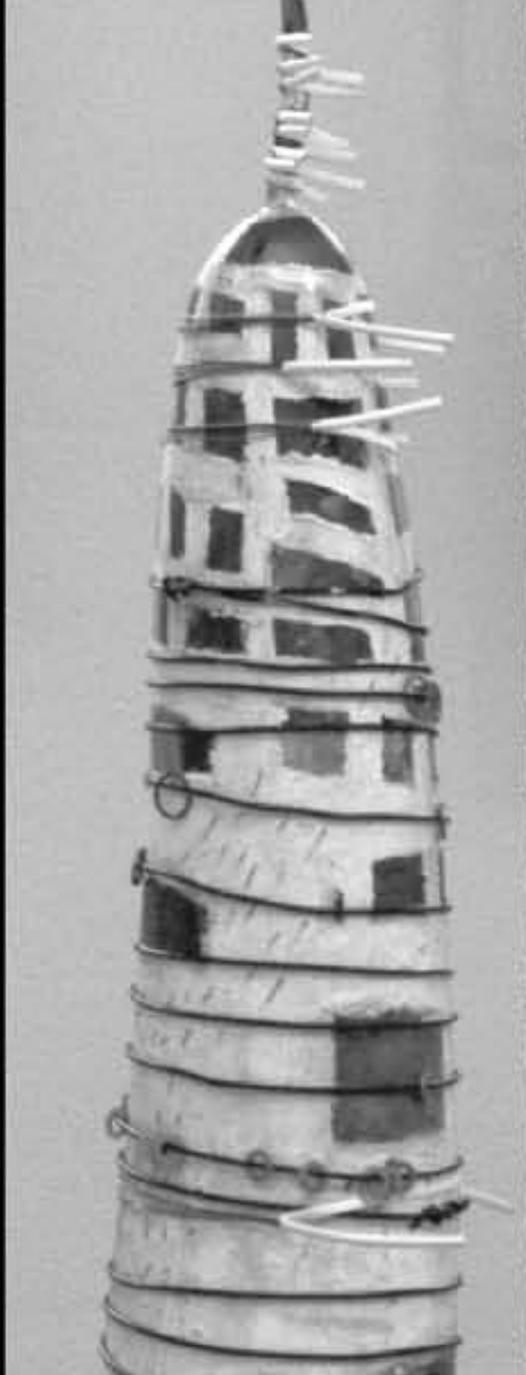
- Rosa: Su hijo es guionista y trabaja en televisión, ¿no?
- Marimón: Sí, traspasamos nuestra afición por el cine y fuimos los maestros o modelos de la siguiente generación que en su mayoría están trabajando en televisión, o bien de cámara, guión, etc.
- Rosa: El otro tema que me queda es preguntarle por la producción de Peraustrinia 2004, pero este tema lo dejaré para una próxima entrevista con su hijo, que fue el guionista. Creo que ya ha cumplido bastante y no quiero retenerle más. Ha sido un placer.
- Marimón: Te traeré el cómo se hizo de Peraustrinia 2004, y puedes hablar también con Angel García que fue el realizador.
- Rosa: Claro que sí, cuando llegue el momento. Muchas gracias por todo.
- Ferret: Ha sido una conversación muy enriquecedora que a mí también me ha servido de mucho.
- Marimón: Gracias, yo la verdad es que me lo he pasado muy bien.
- Rosa: Por cierto, se me olvidaba una última pregunta: ¿Recuerda usted cual fue la primera película que se exhibió en el cine Monmari de ciencia ficción?
- Marimón: Sí una que se llamaba “Marte ataca la tierra” muy mala por cierto, fue un fracaso de taquilla.

Dos años después de tomar la presente entrevista, y cerrando nuestra investigación, añadiremos algo sobre la familia Marimón que ya se ha incluido, a última hora, en una citación en la tesis y volvemos a incluir aquí por si hubiese pasado por alto. Fermí Marimón ha vuelto a producir un film dirigido por su hijo Joan Marimón, que lleva por título “Pactar amb el gat”, ambientada en el barrio de Gràcia, de estreno en cines en estos momentos. Les deseamos mucha suerte (septiembre del 2007).

ANEXOS CAPÍTULO CONCLUSIONES

Rosa Delgado Leyva

TRANSFER



Del 2 al 25 de juny de 2006
Sala d'art Josep Bades

TRANSFER

Una idea és

"Transfers": traspasos, pasajes, traslaciones. Todos los significados hablan de algo que se hereda y algo que se cede como herencia, que mira lo que vendrá pero conserva impreso en la retina aquello que hubo. Transferir es dejar abierto a la libertad del otro lo recibido para que sea modificado, negado, tachado; para recomponer los fragmentos y reinterpretar las huellas en inimaginables significados. Así es como operan la memoria y el tiempo: depositan sus pátinas y en la superficie apenas emerge, casi irreconocible, algo de lo que allí fue de otra manera.

Mutaciones. Desdoblamientos. Maniqués que nos miran como a otros, para permitir que nos miremos como a Otro; siempre ese otro que en el espejo aparece como Otro. Clonaciones que niegan lo idéntico. El clon siempre será Otro; lo idéntico sería la negación del tiempo. Negación también de identidades que se irisan en las veladuras. Lo que han sido, lo que están siendo, lo que serán.

Nuevas palabras acompañan a las formas, que han crecido según "spiritual rules": el icono que se repite muta en "bicono"; el cultivo de alimentos transformado en cultivo de personas: "homoculture"; y todo transcurre en un espacio inestable en su orden -la "teconature"- a la espera de figuras que también ignoren las fronteras entre especies y materias, como los "cyborgs" de Donna Haraway. Palabras hechas también de fragmentos distantes entre sí, que borronean la fuerza de las gramáticas.

Al otro lado del nicho, la puerta; al otro lado, la transparencia de la ventana. El "adentro" no permanece mucho tiempo encerrado y el "afuera" invade las cavidades alumbrándolas de luz y de color, con texturas de caramelo, con materias translúcidas y reiteradas. El armario del inconsciente colectivo dirime sus paradojas en blanco y negro. A veces, también, la lluvia.

Formas en estuches, en compartimentos; formas presente y formas ausentes: los estuches contienen ahora identidades mutantes, cuyo origen sólo es una manera de decir, porque ellos nunca acabarán de "ser".

Silvia Susmansky Bacal
Maig de 2006



a la ciència



Espai 1: "Temple espiritual de l'art":

Pugem per unes escales, avancem en el temps. És el progrés. Ens demana una nova civilització, regida per les regles de l'esperit. La cultura de la humanitat es tecnifica, és la "teconature" en una combinació harmònica. Hi ha un sol artificial, per què no?
La modernitat ens espera en el temple gaudinià; però en arribar a dalt, ens trobem amb la nostra perspectiva històrica. Les portes del renaixement que en el seu dia es van obrir al món clàssic ens donen un exemple i ara tornen a ser, ens observen, ens indiquen el pròxim trajecte. Les haurem de saber obrir.

"El pensador" Autor: David Delgado Leyva. Aquesta obra, em va inspirar, en certa manera, aquesta exposició. Podeu imaginar que "El pensador" pensa en abstracte i amb colors, l'evolució de les formes i els elements flueixen en la seva ment i surten d'ell mateix. són les obres següents: "Biocercles en actiu".



de la mateixa manera



Espai 2: Escenografia. Les portes s'obren a la modernitat

"El pensador", després del seu esforç, aconsegueix obrir les portes. Vosaltres acabeu de travessar-les i us trobeu en un espai imaginari, en una atmosfera de llums i ombres on els colors s'han dissipat, o bé és la nostra manera de percebre que no està adequada a les mateixes lleis per distingir tots els colors en aquest nou espai. Trobem "Numen", ella és la perfecció, un compendi de totes les virtuts. Ens observa, ens estudia, coneix el nostre inconscient més bé que nosaltres mateixos, el té registrat al seu darrere. Però està sola, només té els seus petits companys, els "Chimos", que de tant en tant sincronitzen sintonies de la Terra i les reproduïxen amb els seus moviments, per distreure-la.



És molt important que "Numen" estigui contenta i concentrada. Compleix una funció fonamental per a la nostra civilització: ens ajuda a buscar transferències i associacions d'idees que ens poden donar pistes per al nostre progrés. Un exemple d'això és el paraigua de teules. Paraigua i teules serveixen per protegir-nos de la intempèrie. Aquesta relació d'idees, l'ha transferida a "El pensador", que haurà de trobar, partint d'aquesta dualitat associativa, el mecanisme i l'estructura d'un nou mitjà de transport, potser individual, que en el futur ens podria ser útil. Quan la humanitat fa un mal ús de les seves orientacions, "Numen" s'enfada i ens tanca les portes.

que l'art és



a la idea

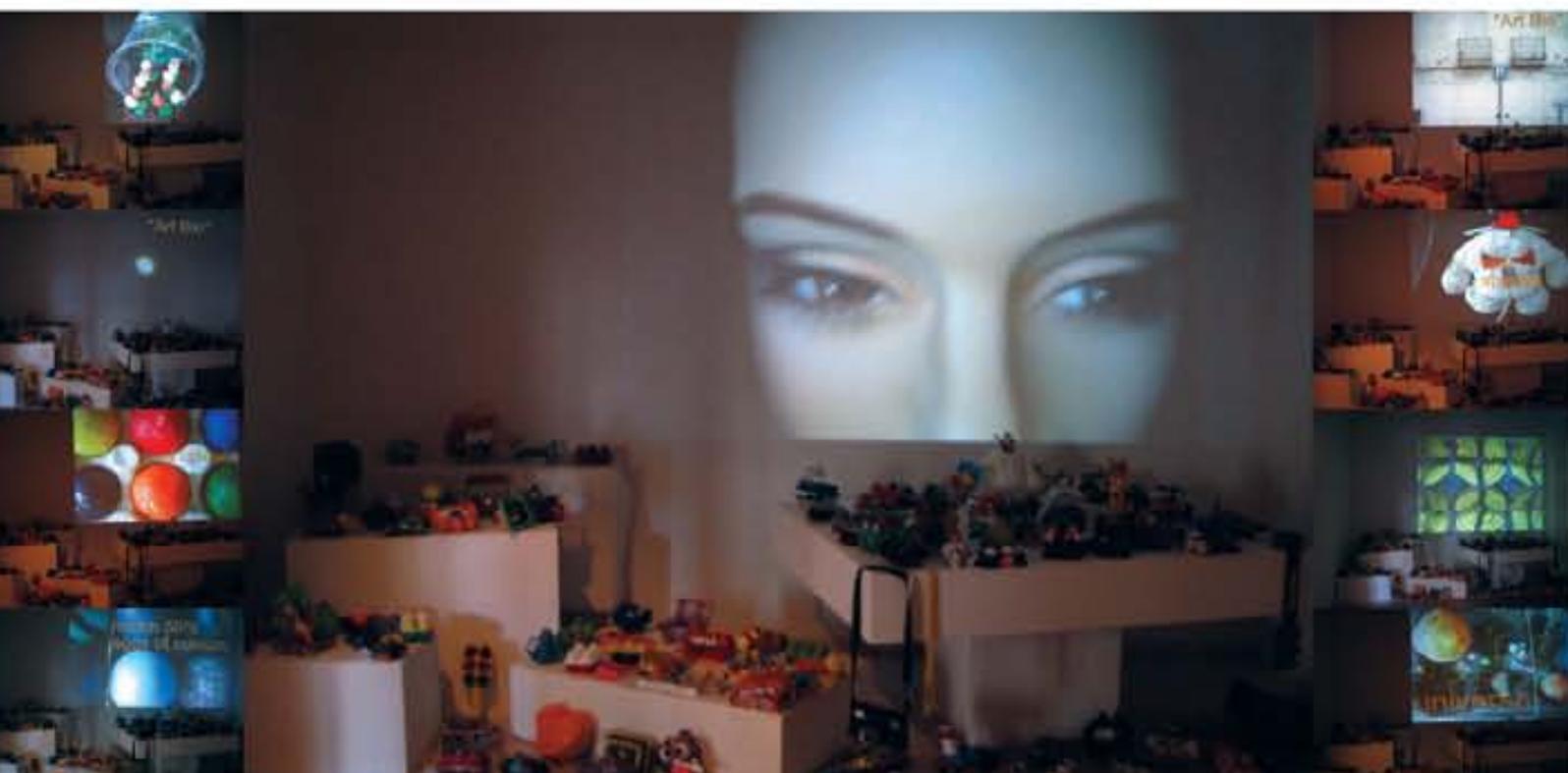
Espai 3: El Laboratori

S'estan transferint les dades de la Terra, ens estan imitant, per reproduir un nou món a la nostra imatge i semblança, encara que millor, perfecte? En un costat, les personalitats dels nostres adolescents s'estan arxivant per enregistrar-les posteriorment en altres éssers, potser sí o potser no, no sabem què faran amb aquesta informació. És una màquina de generació de personalitats, busquen models d'identitats. Mitjançant aquest operatiu, "Numen" estudia l'inconscient col·lectiu d'aquesta generació. A l'altre costat, la màquina de generació de materials està incubant i clonant tot tipus de matèries. Voldran transferir la nostra Terra, la nostra atmosfera, els nostres éssers vius, o bé estan preparant el camí de la nostra pròxima trajectòria...? On som? Potser en la "Utopia moderna" de H.G. Wells?, o les portes ens han traslladat tan lluny en el passat que hem ascendit al món de les idees de Plató? En qualsevol cas, estem en una sala d'exposicions, feu la vostra pròpia interpretació, que això no és més que una invenció, una utopia en l'art.



Activitat col·lectiva "Art Bio"

Es van repartir queres als adolescents de secundària, perquè treballessin una obra artística qualsevol. La condició va ser que ningú podia dir què faria amb les queres. Així, doncs, les van treballar a casa i es van recollir totes a la vegada. El resultat ha demostrat que l'inconscient d'aquests alumnes és, en bona part, col·lectiu, que la cultura té molt a veure amb els continguts creatius que han sortit i que podem llegir en clau de futur les seves creacions artístiques. Hi ha molts monstres amb ulls i animals, sobretot dragons, molts tancs de guerra, alguns hivernacles de plantes i flors, objectes casolans, com el porta-retrats, el televisor, l'auricular i moltes altres obres més, abstractes, que fan referència a les arts i a les ciències, altres de conceptuals, que fan referència als sentiments, o unes altres més atllades, sobre espais o escenaris. La guerra hi és molt present, això connota les influències socials del moment en què estem vivint. Les obres també revelen alguns aspectes de futur, d'innovació, d'invenció, com el robot, la galàxia, un sol artificial, alguns aspectes utòpics, de benestar, com els oasis, això es podria explicar per la creixent preocupació pels canvis mediambientals. En definitiva, s'ha representat tot l'imaginari que pertany a bona part d'una generació que viu a la nostra localitat.



ROSA DELGADO LEYVA

Barcelona, 1968.

Llicenciada en Belles Arts, especialitat d'imatge.
Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona, 1993

Postgraduada en "Noves Tecnologies de les Comunicacions Audio-Visuals i Publicitat". Universitat Autònoma de Barcelona, 1995

Funcionària de carrera en l'especialitat de Dibuix del Departament d'Ensenyament en el cos de secundària. Des del 2002

Investigació de tesi doctoral en curs, relacionada amb el cinema



Exposicions

2006 **Transfer**. Sala d'art Josep Bages. Torre Muntadas. El Prat de Llobregat

1986-1996 Participació a les exposicions col·lectives de "joves artistes locals" a les sales:

El Lloro, Teatre Magriña, Onze, Torre Muntadas, La Capsa (El Prat de Llobregat) i en Hispano 20 (Barcelona)

Acompanyament plàstic per l'obra "La persistència de la memòria" del Grupo Escénico de Ensayo, en homenatge a Dalí

1993 Muntatge i instal·lació fotogràfica "les 9 i 7", juntament amb Ana Ruth Estrada. Sala Apolo, Barcelona

Projecció de produccions videogràfiques: -Del curt "Un día de perros" (guió i realització). Ficció paranoica protagonitzada per l'actor Josep Linuesa

Col·laboració en el documental experimental "Ménage à Merde", realitzat per Ana Ruth Estrada

1992 Exposició individual de pintura i fotografia "Técnicas Mixtes". Sala El Lloro. El Prat de Llobregat

1989 Exposició individual de pintura "El Sol". Sala El Lloro. El Prat de Llobregat



Altres experiències artístiques i professionals

1996 Direcció del curs "Video-Creació" al Centre de Cultura Contemporània La Capsa. El Prat de Llobregat

Coordinació de l'àrea Àudio Visual de La Capsa. El Prat de Llobregat

Coordinació i programació, juntament amb Toni Godoy i Berta Xirinachs de les activitats de "l'Associació Cultural Fang", encarregada d'impulsar l'esperit creatiu a la localitat, amb tot tipus d'intervencions i accions artístiques d'avantguarda. El Prat de Llobregat

Realització de documentació videogràfica (esdeveniments i entrevistes a artistes) per l'arxiu de La Capsa. El Prat de Llobregat

Enregistrament videogràfic de la Cabalcada de Reis del Prat de Llobregat (inclou reportatge sobre el procés del muntatge i decoració de les carrosses)

1999 Direcció i realització d'un reportatge industrial i publicitari sobre cuines d'alumini per l'empresa Clepsical

1995-2000 Disseny gràfic de logotips, targetons, etc. per empreses com First Choice, Ureig, Eurotech, Blau, entre d'altres

2000-2006 Durant els darrers anys ha realitzat altres experiències videogràfiques i artístiques, que han estat vinculades amb el món de l'aprenentatge i l'educació.



Edita

Ajuntament del  Prat de Llobregat

Coordinació de l'exposició
Dolors Juárez
Montserrat Morillas

Muntatge
Rosa Delgado Leyva
Dolors Juárez

Texts del catàleg
Rosa Delgado Leyva
Silvia Susmanscky Bacal

Fotografies
Rosa Delgado Leyva
Jose Lluís Banyols

Disseny catàleg
Rosa Delgado Leyva
David Sánchez

Impressió
Previous

Tiratge
1000 exemplars

Agraïments
Jose Lluís Banyols, Pep Ferret
Estrella Gallego, Dolors Juárez
Marta López Delgado, Ana Ruth Estrada
Fotocòpisteria Alonso i Fruteria Carmen

Amb la col·laboració de

Fotobanyols

L'activitat col·lectiva "Art Bio" ha estat possible gràcies a les aportacions creatives de l'alumnat voluntari de secundària dels centres del Prat que s'han prestat a participar-hi, i que han estat: l'IES Baldiri Güllera, l'IES Estany de la Ricarda, l'IES Ribera Baixa i l'IES Salvador Dalí. Amb la col·laboració del professorat d'aquests centres educatius i el Centre de Recursos Pedagògics del Prat.



Sala d'art Josep Bages
Torre Muntadas
c. Jaume Casanovas, 80
08820 El Prat de Llobregat

Sala d'art
tel. 93 478 22 37
torremuntadas@aj-elprat.es
Departament de Cultura
tel. 93 379 00 50 (ext. 2348)
Fax. 93 379 00 54