

The city as a poetic argument: anagnorisis and map of illusions in *Columbus* (Kogonada, 2017)

Abstract

The film *Columbus* (Kogonada, 2017) poses a mirror relationship between the inner dynamism of the characters and the dynamism of the city. The latter is deployed in two senses: the cartography or tour of the city itself, that is, Columbus (Indiana, USA) that gives the film its title, and the architectural design of its buildings. This dramatic-cartographic-architectural triangle turns the work into a pertinent case study to understand the catalytic possibilities of the city in the discovery of personal identity and, in turn, to delve into the cinema-urban synergies. The link or ideal meeting between these two arts appears here as movement: the psychological-moral of the characters and the sculpture in museums, churches, squares, etc. that make up the city. Starting from a methodology based on the psychological notions of Aristotelian poetics (anagnorisis, catharsis) and the anthropological notions of Julián Marías about the projection of desire as a map of illusions (Marías, 2018), we propose a poetic analysis of the city of Columbus "Mecca" of architectural modernism in the USA - as a device to rehearse the happiness of the characters, mainly their possibilities of (self) recognition. To our critical apparatus we incorporate notions of audiovisual analysis (typology and shot composition) with support in architectural terminology on urban representation in cinema (Deltell and García, 2022). A concern, the latter, even prior to the filming of *Columbus* and that contributes to reinforcing the relevance of our proposal.

Keywords: city; argument; poetics; anagnorisis; delusion; Columbus.

La ciudad como argumento poético: anagnórisis y mapa de ilusiones en *Columbus* (Kogonada, 2017)

Juan Rubio de Olazabal^{1*}

¹Facultad de Comunicación, Universidad Francisco de Vitoria, M-515, km 1, 800, 28223 Pozuelo de Alarcón, Madrid, España:

juan.rubio@ufv.es

* Autor de correspondencia

Resumen

La película *Columbus* (Kogonada, 2017) plantea una relación especular entre el dinamismo interior de los personajes y el dinamismo propio de la ciudad. Este último se despliega en dos sentidos: la cartografía o recorrido de la ciudad misma, es decir la Columbus (Indiana, EE.UU.) que da título al filme, y el diseño arquitectónico de sus edificios. Este triángulo dramático-cartográfico-arquitectónico convierte a la obra en un caso de estudio pertinente para comprender las posibilidades catalizadoras de la ciudad en el descubrimiento de la identidad personal y, a su vez, para profundizar en las sinergias cine-urbanísticas. El nexo de unión o encuentro ideal entre estas dos artes aparece aquí como el movimiento: el psicológico-moral de los personajes y el esculpido en los museos, iglesias, plazas etc. que conforman la ciudad. Partiendo de una metodología basada en las nociones psicológicas de la poética aristotélica (anagnórisis, catársis) y de las nociones antropológicas de Julián Marías acerca de la proyección del deseo como mapa de ilusiones (Marías, 2018), proponemos un análisis poético de la ciudad de Columbus "Meca" del modernismo arquitectónico en EE.UU. - como dispositivo para ensayar la felicidad de los personajes, principalmente sus posibilidades de (auto)reconocimiento. A nuestro aparato crítico incorporamos nociones de análisis audiovisual (tipología y composición de plano) con apoyo en terminología arquitectónica sobre la representación urbana en el cine (Deltell y García, 2022). Una inquietud, ésta última, anterior incluso a la filmación de *Columbus* y que contribuye a reforzar la relevancia de nuestra propuesta.

Palabras clave: ciudad; argumento; poética; anagnórisis; ilusión; Columbus.

1. Introducción

La larga historia de relaciones kino-arquitectónicas ha arrojado numerosas obras meritorias de investigación. Entre las aproximaciones más fecundas podemos descubrir el modo en que el cinematógrafo arroja luz sobre la profunda relación del ser humano con otro arte: el de planificar, construir y habitar las ciudades. Parafraseando a Casey, o Cassandra, la protagonista de *Columbus* (Kogonada, 2017), contemplar un edificio puede transformar tu mirada del mundo que creías conocer de toda la vida y transportarte a otro lugar. El primer largometraje de ficción del vídeo-ensayista surcoreano Kogonada, colaborador asiduo de las prestigiosas revistas *Sight and Sound* y la editora de Dvds/Blu-ray *Criterion*, representa una de las meditaciones audiovisuales más incisivas de los últimos años sobre la arquitectura. Y, en particular, sobre la relación especular entre los ciudadanos y el espacio urbano.

El parentesco que aquí nos interesa se manifiesta en *Columbus* de modo inmediato y evidente. La película toma título de la ciudad de Indiana (EE.UU.) donde se rodó y donde se desarrolla su acción dramática. El argumento, a su vez, se compone de personajes relacionados con la vocación arquitectónica: ya sea como aspirantes vocacionales a arquitecto, como maestros consagrados o como exiliados voluntarios. El guión, en efecto, se centra en el encuentro entre Casey, una joven veinteañera enamorada de su ciudad natal que sueña con estudiar arquitectura, y Jin, el hijo de un prestigioso arquitecto surcoreano que ha sufrido un accidente cardiovascular en una visita a esta ciudad-Meca de la arquitectura moderna en EE.UU. La relación de los personajes, además de pivotar en torno al sentido del oficio de arquitecto, se desarrolla en paralelo a un recorrido por los edificios más emblemáticos de la ciudad. De este modo, *Columbus* se presenta como una dramatización cinematográfica de un itinerario arquitectónico o, si preferimos, como un recorrido por el reverso psicológico y biográfico de la ciudad en dos personas. El carácter reflexivo del filme queda apuntalado por el hecho de que su guionista y director ha incidido en espacio y ciudad como temas predilectos de sus vídeo-ensayos (Kogonada, 2013; 2015). Kogonada narra una peripecia vital de sus personajes al mismo tiempo que nos propone una idea acerca de la arquitectura. En resumen, el

filme que aquí analizamos constituye una oportunidad para examinar el carácter decisivo, en el sentido más dramático (aristotélico), de la ciudad.

Trataremos de analizar cómo *Columbus* alumbraba la programática existencial inherente a edificios y entramado urbano que el filme capta, o sea el modo en que una ciudad cataliza un relato en sus habitantes. Enunciada de modo más sistemático, nuestra hipótesis afirma que: (H) la película revela que la ciudad puede constituir un mundo diseñado para el (auto)reconocimiento de las personas de un modo análogo al de una obra poética. Como hipótesis secundarias que vertebran la estructura de nuestro artículo, consideramos que *Columbus* muestra el dispositivo urbano como una trama o hilazón de lugares-acontecimiento capaz de catalizar las ilusiones de los personajes. En segundo lugar, que este dinamismo dramático entre ciudad y personajes puede verificarse igualmente en el encuadre y los (no)movimientos de cámara. Cada hipótesis secundaria se corresponde con un epígrafe del análisis.

2. Marco teórico y metodología

Las convergencias entre cine y estudios urbanos se remontan prácticamente a los orígenes del arte cinematográfico y, en lugar de pretender aglutinar esta multiplicidad de relaciones interdisciplinarias, hemos optado por acudir a términos 'puente'. Conceptos que en el desarrollo del pensamiento de cada disciplina ya ocupan un lugar consolidado y que son comunes a ambas.

Además, el aspecto relacionado con el reconocimiento de la identidad reclama la adhesión a uno de los conceptos fundantes de la narratología: la anagnórisis aristotélica. Esta se encuentra estrechamente unida con otro atributo que, creemos, pertenece a toda obra, también a los edificios: la catarsis.

En tercer lugar, la antropología de la ilusión de Julián Marías vincula la poética con la oportuna noción de mapa de las ilusiones con la de programática. Esta última, presente en las teorías de los mundos posibles poéticos propuestas por el doctor Abellán-García (*Mundos posibles poéticos. El caso de Patria: El pueblo, la novela, la serie*, 2022), permite una síntesis de las anteriores nociones, provenientes de tan diversas aproximaciones. En resumen, el análisis se fundamenta en una metodología híbrida de narratología,

arquitectura y antropología filosófica. Una vez aplicada al filme, estableceremos un balance a través de una discusión de resultados que, finalmente, nos permitirá extraer las conclusiones de nuestro estudio. Su explicación, así como la de sus fuentes bibliográficas, es necesaria para fundamentar el análisis de *Columbus*.

Antes de ello, sin embargo, conviene desplegar el marco teórico en el que se inscribe nuestro estudio: conceptos, aproximaciones y antecedentes ineludibles.

2.1. Breve marco teórico para el cine, la ciudad y *Columbus*

La actual investigación se enmarca en un recorrido de varios años procurando comprender los distintos sistemas de cooperación o activación de la anagnórisis en el cine. En estudios anteriores sobre los “ludo-mundos” ya habíamos abordado el dispositivo urbano (Rubio de Olazabal, 2020) como uno de estos sistemas. En esta ocasión acudimos a una ficción realista, lo cual supone que la ciudad y sus edificios tienen consistencia real más allá de lo diegético. *Columbus* ha suscitado desde su estreno distintas aproximaciones académicas, ya sea en forma de exhaustivo recorrido por sus edificios (Santos & Fujioka, 2021), como objeto de estudio filológico sobre lugares y no-lugares (Suárez-Zarracina, 2017) o en una perspectiva de historiografía y estética del cine (Cooper, 2020; Qureshi, 2018). La originalidad del trabajo presente radica en la evaluación de la capacidad del filme para indagar en la potencialidad poética de la ciudad; una aproximación narratológica, con fundamentos y alcance antropológicos y arquitectónicos.

Si bien hemos preferido soslayar una distinción metodológica entre arquitectura y urbanismo, no las tomaremos como sinónimas. En el análisis del dinamismo de los edificios, por un lado, nos referiremos a arquitectura. Por el otro, en lo relativo al mapa de las ilusiones y a la cartografía, estaremos hablando más del diseño de la ciudad. En este último sentido, nuestro trabajo transita la senda de estudios sobre el paseo como exploración artística de la ciudad (Kahr, 2023; Clover, 2023) y no ignora la dilatada senda de Jorge Gorostiza en el diálogo entre cine y arquitectura. Su tipología de espacios cinematográficos, sobre todo, nos sitúa en el estudio de uno “existente” (Gorostiza, 2014: p. 16) y “auténtico” (Gorostiza, 2014: p. 17). Con Venturi (1972) nuestro texto

se sitúa en el análisis de la supercontigüidad, entendida como característica arquitectónica capaz de “relacionar elementos contrastantes y por otra parte irreconciliables” (Venturi, 1972: pp. 94-95), ya que el argumento, como hemos anticipado, une a dos personajes con miradas antagónicas sobre la arquitectura.

Por último, la terminología propuesta en el *Diccionario analógico. Cine y arquitectura* (Deltell y García, 2022) termina de tender el ‘puente’ arquitecto-fílmico.

Tanto el edificio como la imagen cinematográfica constituyen un tratamiento visual del lugar que condiciona la mirada del usuario/espectador.

"El arquitecto y el cineasta, como creadores de formas, deberán decidir continuamente aquello que entra en campo, visual y auditivamente, y aquello que queda fuera del mismo. Dicho de otra manera, aquello que el espectador-usuario va a poder vivir y aquello que no" (Deltell y García, 2022: p. 102).

Siluetas, paredes, muros, ventanas y puertas ejercen una selección del espacio y, por tanto, una obturación de la mirada, análoga a la de la escala de plano o tipo de encuadre escogidos. Aquí podemos enlazar con la teoría comunicativa del “framing” (García-Noblejas, 2005), extensible a la palabra y por tanto al texto, o sea al guión.

Otra noción compartida es el programa. El guión y el programa de encargo por parte del cliente o promotor del edificio (junto con sus dibujos, planos etc.) funcionan como instrucciones para el desarrollo de ambas obras, pero una vez acabadas estas su carácter programático permanece.

"De alguna manera, entonces, el arquitecto con su trabajo acota 'encuadra' el campo de posibilidades que la resolución de un programa ofrece, otorgando una respuesta singular a los requerimientos funcionales inicialmente demandados" (Deltell y García, 2022: 106).

Esto, por cierto, como veremos más adelante, encierra profundos lazos con la antropología de Julián Marías y nos servirá para refrendar el carácter dramático o narrativo de la ciudad.

2.2. Metodología poética: agnición y catársis

La raíz teórica de los estudios de guión cinematográfico en la poética de Aristóteles (acudimos a la versión de

García Yebra de 1992) alberga, aunque implícitamente, una comprensión psicológica de las historias, como también ha mostrado Sánchez Palencia (1996). Esto se observa en los conceptos de agnición y de catársis, cuyo sentido refiere al modo en que el drama deja impronta afectiva en los personajes y también en los espectadores. La anagnórisis, o “cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio” (Aristóteles, 1992: p.164, pf. 30), atañe al modo en que un descubrimiento o aprendizaje sedimenta en la identidad de un personaje. Es lo que explica que una historia, además de una trama de peripecias, constituya una indagación en la persona humana: sin el mecanismo agnitivo no sabríamos cómo afectan los acontecimientos a los personajes.

Con la catársis sucede algo similar, añadiendo el matiz purgativo (Aristóteles, 1992: p. 373; p. 467; p. 480): este fenómeno concierne al modo en que el drama contemplado le hace tomar conciencia al espectador de su contigüencia (pecados, manchas, limitaciones etc.) y lo limpia así.

Dada la estructura itinerante del filme que ya hemos señalado, la dinámica catártica no puede quedar fuera de nuestro análisis: el caminar-contemplar-dialogar ante los edificios va sedimentando un redescubrimiento de la identidad propia que traza una contigüidad, como decíamos antes, del guión al mapa urbano.

Siguiendo a Juan José García-Noblejas, uno de los mayores ampliadores de la poética aristotélica en el audiovisual contemporáneo (1996; 1998; 2003), trataremos de fijarnos en las características fundamentales de la anagnórisis y de la catársis respectivamente. En el primer caso:

“La mimesis poética produce de entrada reconocimiento, el incremento de saber vital acerca de algo que hasta ese momento era “ya visto, ya sabido”, pero con menos claridad” (García-Noblejas, 2003: p. 273).

Y en el segundo:

“esta catársis poética está a disposición para poner ante los ojos una inifinita panoplia de éxitos y fracasos, singulares con valor universal, en la invención de medios para lograr la ‘vida buena o feliz’” (García-Noblejas, 2003: p. 273).

Nuestro método de análisis va dirigido a verificar hasta qué punto los edificios y sus características arquitectónicas participan en 1)el reconocimiento de algo que los

personajes no dominaban cognoscitivamente acerca de sí mismos, 2)la toma de conciencia acerca de sus propios males o limitaciones y 3)el modo en que esto los conduce a la felicidad (o lo contrario).

Nuestro recorrido poético tomará pie en la antropología de Marías para encontrar la herramienta con la que identificar los tres elementos anteriores: la ilusión.

2.3. Metodología antropológica: la ilusión y el programa de la ciudad

Entre la extensa obra filosófica de Julián Marías, su *Breve tratado de la ilusión* (2018) rastrea la acepción positiva del término homónimo en la lengua española. El pensador de la escuela de Madrid señala la ilusión como posibilidad antropológica. Es decir, superando su reducción a lo engañoso, Marías descubre en el proceso de lo ilusionante un valor paradójico: lo posible como acontecimiento. El cumplimiento o incumplimiento de la ilusión no importa tanto como lo que ésta nos desvela acerca del sujeto ilusionado.

Dicho proceso se compone, cronológicamente, de los siguientes eslabones: el deseo, que carece de objeto concreto y es previo a toda ilusión; la instalación, que coloca a la persona ante el potencial objeto de su desear; el rostro, que se identifica con el encuentro con otra persona o con el carácter personal del objeto de deseo; y la trayectoria, que es cuando el deseo se moviliza hacia el rostro (u objeto personal) ilusionante y adquiere así vectorialidad (Marías, 2018: pp. 66-71). En síntesis, la ilusión es un deseo que, por medio de la cadena recién enumerada, adquiere argumento. La riqueza antropológica de la ilusión como fuente de conocimiento de la persona humana, individual y concreta, se cifra en la siguiente expresión de Marías: “el mapa de las ilusiones” (2018: pp. 82-83).

El conjunto de trayectorias vitales (Marías,2018: p. 82) que dibujan las ilusiones de una persona nos informa mejor que ningún otro factor, según el filósofo, de la identidad personal. Aplicado a un drama de carácter cartográfico como *Columbus*, esta noción resulta del todo pertinente.

Además, el pensamiento de Marías acerca del proceso ilusionante incluye una noción familiar para la terminología

arquitectónica y guionística: el programa. Con ella se refiere al aspecto "proyectivo" del deseo (Marías, 2018: p. 66) en forma de argumento: su potencialidad conduce a un comportamiento determinado (independientemente de que se colme o no la pretensión). "Podemos caracterizarla [a la ilusión] por incluir un horizonte de latencia, de donde le viene su condición programática y su interna necesidad de continuidad, de perduración, en principio ilimitada" (Marías, 2018, p. 129). Este carácter programático se encuentra en el encargo que pueda recibir el arquitecto pero también en la propia disposición del edificio, en su funcionalidad y naturaleza simbólica (Deltell y García, 2022: p. 106):

Acudimos a las teorías de los mundos posibles poéticos para proponer la analogía entre obra poética y ciudad/arquitectura. En ellas la noción de 'mundo' refiere a las reglas y características de una obra -sea de la disciplina o género que sea- y a su papel prescriptivo.

Abellán-García utiliza el ejemplo del mandala como "programa de lectura o interpretación" (Abellán-García, 2023: p. 277) implícito en el mundo poético:

"[...] el mandala tiene un carácter ritual, un programa de comportamiento sugerido por el esquema y los símbolos, una liturgia. Esto lleva a interpretar que el mandala reúne en interacción recíproca el macrocosmos - el cosmos esquemáticamente representado - y el microcosmos - el ser humano concreto que actúa en el escenario del mandala - . Hoy, en muchas partes del mundo, la práctica de pintar mandalas es reconocible como una técnica oriental de relajación. Es decir, que al mandala, hoy, aun cuando es superficialmente desvinculado de su origen sagrado, se le reconoce un carácter performativo, transformador del ser humano que interactúa con él cuando sigue el programa que el mandala propone" (Abellán-García, 2023: p. 277).

Aquí es donde el nexo con la arquitectura y con el guión se advierte claramente. Citando al arquitecto danés Steen Eiler Rasmussen, Deltell y García señalan que

"tanto la parte gráfica como escrita de un proyecto se constituyen en un conjunto de instrucciones imprescindibles para que un conjunto de trabajadores consiga, parafraseando al autor, - tocar la música que el arquitecto ha compuesto" (Rasmussen, 2007: p.19)"

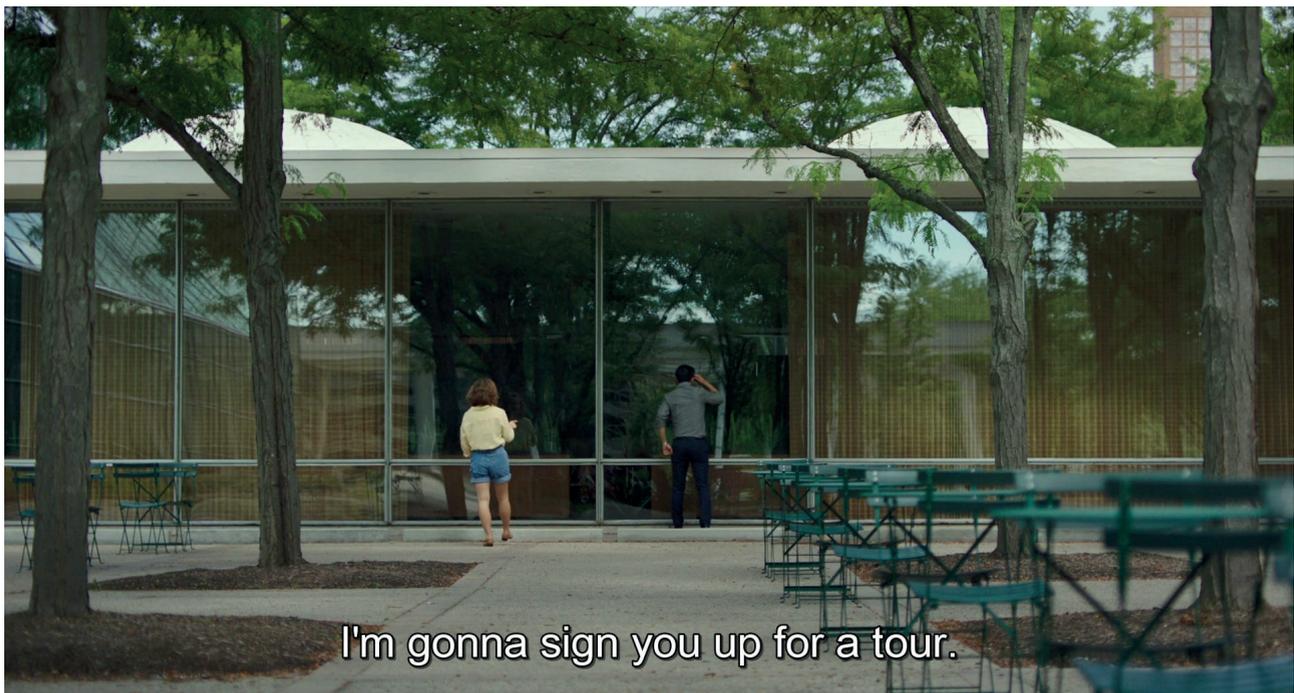


Figura 1. Casey enseña la primera sede del Irwin Union Bank de Saarinen a Jin. Fuente: *Columbus* (Kogonada, 2017).

(Deltell y García, 2022: p. 294).

Una música que, si la partitura ha sido interpretada correctamente, seguirán oyendo quienes visiten el edificio.

Es, por terminar de apuntalar el método que aplicaremos al análisis del filme, la anagnórisis y catársis de los personajes en relación con la ciudad la que nos permitirá establecer si se ha seguido algún programa o si ha habido una función programática por parte del entramado urbano. De confirmarse, podremos decir que *Columbus* funciona como un mundo posible poético para los personajes del filme y, por extensión, la ciudad.

3. Análisis de *Columbus* (Kogonada, 2017)

La aplicación al análisis del filme del conjunto de categorías interdisciplinarias recién explicadas puede exponerse en dos apartados: el guión como cartografía urbana de las ilusiones y el dinamismo de los planos fijos que relaciona visualmente personajes con edificios. Usaremos el utillaje metodológico ya establecido sin redundar en su explicación, pero en ocasiones acudiremos a citas suplementarias que permiten introducir matices particularmente pertinentes. Tras el análisis, ya en el cuarto paso de nuestro estudio, ponderaremos los resultados.

3.1. El guión de *Columbus*: la ciudad como mapa de las ilusiones

La estructura del filme parte de un 'leitmotiv' que se reproduce a lo largo del guión: la visita a los lugares más significativos de *Columbus*. Baste recordar que Jin ha debido acudir de urgencia a la ciudad de Indiana donde su prestigioso padre, invitado a impartir una conferencia, ha sufrido un accidente que lo ha dejado en coma, y que Casey, aspirante a guía turística, se ha propuesto mostrarle los hitos de su localidad natal. "Te voy a apuntar a una visita guiada [I'm gonna sign you up for a tour]"¹ (Kogonada, 2017: 00:33:49)², le dice a modo de broma (Figura 1), verbalizando así la trama itinerante de *Columbus* en la cual, no en vano, los protagonistas acuden a la biblioteca Memorial Cleo Rogers de I.M. Pei (donde Casey trabaja), al First Christian Church de Eliel Saarinen, al Irwin Union Bank, a la casa Miller y a la North Christian Church de Eero Saarinen (hijo de Eliel) entre otros sitios. El conjunto de hitos arquitectónicos conecta un mapa que tiene su correspondencia en diversos hitos dramáticos para Jin y Casey. La urdimbre urbana de *Columbus* teje la trama emocional y psicológica de cada uno de ellos.



Figura 2: El padre de Jin en la casa Miller.

Fuente: *Columbus* (Kogonada, 2017).



Figura 3: Jin al final en la casa Miller.

Fuente: *Columbus* (Kogonada, 2017).



Figura 4. Jin recuerda la teoría de Polshek sobre la arquitectura curativa. Fuente: *Columbus* (Kogonada, 2017).



Figura 5. Jin recibe el abrazo de la ayudante de su padre al aceptar cuidarlo. Fuente: *Columbus* (Kogonada, 2017).

En el caso de Jin, al principio, ella ignora que él desprecia el oficio que ha forjado el prestigio de su padre debido al distanciamiento que siempre hubo entre ambos y al desinterés del arquitecto por su hijo. Como confesará más tarde, “Nunca se interesó” [“He was never interested”] (Kogonada, 2017: 01:05:18). Sin embargo, el recorrido por Columbus le conduce sobre los últimos pasos de su padre. En primer lugar a la iglesia de Elieel Sarinen donde el arquitecto sufre el colapso (Kogonada, 2017: 00:27:40), después al ayuntamiento, lugar que Jin consigue identificar como respuesta a un enigmático comentario que su padre había apuntado en su cuaderno de notas (Kogonada, 2017: 01:28:47) y finalmente a la casa Miller (Kogonada, 2017: 01:31:54), donde había estado junto a su ayudante personal (Figuras 2 y 3).

En el transcurso de esas visitas, espaciadas en varios días de estancia, también acuden a la planta psiquiátrica del Columbus Regional Hospital que diseñó James Polshek, arquitecto sobre el cual, según su cuaderno, el padre de Jin se encontraba investigando. Esto le recuerda a la intención sanadora con la que el autor del edificio abordaba la arquitectura: “Polshek tenía la idea de que la arquitectura era una especie de arte curativo” [“He had this idea - Polshek did- of architecture being this sort of healing art”] (Kogonada, 2017: 00:36:57) (Figura 4).

Esto, además de delatar una mayor cercanía con la arquitectura de la que él afirmaba, es decir de reconocedor hacia el arte que le quitó a su padre, conecta con su propia catarsis respecto del absentismo paternal. Cuando el coma se consolida como estado indefinido del padre y Jin debe decidir qué hacer: si abandonar al padre ausente o

quedarse con él. La escena en la que asume el sacrificio de que deberá quedarse en Columbus indefinidamente a acompañarlo sucede significativamente ante el edificio de Polshek (Figura 5). Este hito del entramado urbano le reconcilia con la arquitectura (reconocimiento o agnición) y con su padre (agnición, de nuevo, acompañada de efecto catártico).

En síntesis, detectamos que la ciudad provoca en Jin dos cualidades psicológicas esenciales de la obra poética: 1) una anagnórisis respecto de su verdadera inclinación hacia la arquitectura (sin duda intuía que el desprecio no era más que fruto de una herida filial) y 2) una catarsis en tanto que compasión por el padre enfermo. Esto orientará su ilusión vital en relación con Columbus, como veremos al final del epígrafe.

En el caso de Casey, obligada a permanecer en la ciudad para cuidar a su madre ex-adicta, el dispositivo de reconocimiento y purgación tiene tres paradas. La primera consiste en el Irwin Conference Center (ex Irwin Union Bank), donde Jin le pide que abandone las explicaciones eruditas y le hable con sinceridad. “Dijiste que este era uno de tus edificios favoritos. ¿Por qué? [...] -Me emociona -Sí, sí: háblame de ello. ¿Qué te emociona? -Creía que odiabas la arquitectura. -La odio, pero me interesa lo que te emociona, sobre todo en lo respectivo a un edificio [“- You said this is one of your favorite buildings. Why? [...] -”No, I’m also moved by it. -Yes, yes. Tell me about that. What moves you? -I thought you hated architecture. -I do but I’m interested in what moves you, particularly about a building”] (Kogonada, 2017: 00:34:40-00:35:18). Además



Figura 6: Casey consolada por el edificio de D.Berke.
Fuente: *Columbus* (Kogonada, 2017).

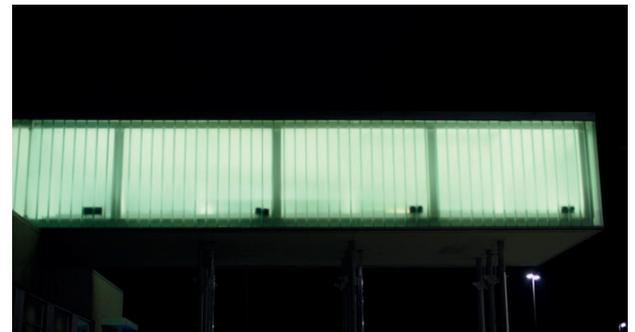


Figura 7: El nuevo Irwin Union Bank, de Deborah Berke.
Fuente: *Columbus* (Kogonada, 2017).

de anunciar el reconocimiento de Jin como amante de la arquitectura, la escena revela la intimidad de Casey con los edificios.

Este vínculo entre identidad personal y tejido urbano alcanza su paroxismo en la contemplación del (nuevo) banco de la Irwin Union diseñado por Deborah Berke, ante el cual la hemos visto llorar en una escena del comienzo (Kogonada, 2017: 00:7:03) (Figura 6). Ahora, junto a Jin, ella revela que su pasión comenzó ahí (Figura 7), en un período de intenso sufrimiento causado por su madre y en el que aquel edificio luminoso fue su único consuelo: "me resultó extrañamente reconfortante" ["I found it weirdly comforting"] (Kogonada, 2017: 00:49:59). La joven lo ignoraba todo del edificio y no había ningún motivo para relacionarlo con su pesar: sencillamente su presencia le dio paz. Esto constituye un cumplimiento de lo anticipado en la escena del llanto: era una analepsis su primer y catártico encuentro con la arquitectura.

La joven afirma que no pretende que su experiencia con la obra de Berke confirmara la pretensión curativa de Polshek, pero el carácter apaciguador de la contemplación del edificio permite, como decimos, remitir a lo purgativo. Es lo que Marías denomina "menudas ilusiones", de carácter cotidiano y que "introducen una especie de campo magnético en nuestra temporalidad" (Marías, 2018: 59). Biografía personal e itinerario arquitectónico trazan una misma trayectoria en *Columbus* a través del personaje de Casey.

El argumento les conduce a otros lugares y construcciones que forman parte de una clasificación de mejor a peor elaborada por ella, incluyendo su colegio de la infancia. El circuito urbano que rehabilita el reconocimiento de Jin hacia la arquitectura –y especialmente como hijo– y que refuerza el auto-reconocimiento de Casey como amante íntima de esta disciplina culmina en dos instalaciones (en lenguaje de Marías). La de la joven como aprendiz de la ayudante



Figura 8: Casey y Jin con la North Christian Church de Eero Saarinen de fondo. Fuente: *Columbus* (Kogonada, 2017).

del padre de Jin en Chicago (Kogonada, 2017: 01:38:40), lo que implica que ha aprendido a confiar en que su madre podrá cuidarse de sí misma: se consolida así su mapa de las ilusiones, ampliando su cartografía más allá de los límites de Columbus. Y la de Jin como cuidador-acompañante, pues se queda en Columbus, lo que indica un perdón implícito a su padre. Esto concuerda con el dinamismo propio de las trayectorias conforme a las ilusiones según Marías:

"un nudo de una trayectoria, enlazada dramáticamente con todas las demás; [...] ese «mapa» está en perpetuo movimiento y cambio. Las ilusiones se desplazan y modifican, se brillantan o palidecen, nacen o se extinguen, a veces se derrumban súbitamente por la desilusión. Ese «mapa móvil», viviente, es lo que más nos acerca a la mismidad de una persona" (Marías, 2018: p. 83).

En síntesis, detectamos que la ciudad desencadena en Casey los dos mecanismos psicológicos propios de la obra poética que también ha padecido Jin: 1) la anagnórisis en tanto que futura arquitecta, y no sólo como amante aficionada y 2) la catarsis en cuanto compasión hacia sí misma, como digna de atender a su vocación profesional lejos de su madre. 3) Este proceso conduce a los protagonistas a una reconciliación familiar y arquitectónica vehiculada por la ilusión urbana.

La interacción con los edificios, similares a esos 'nudos', ha sido necesaria para que cada personaje encontrara su mapa ilusionante particular: el uno más allá de su ciudad natal y el otro asentándose en ella. Aunando a Marías con García-Noblejas (1996), podemos afirmar que Columbus, ya sea para arraigar a un personaje o para impulsar a otro en su vocación profesional, opera como un mundo poético que configura las trayectorias vitales y revela las ciudades como



Figura 9: Casey, vista desde fuera, recita datos.
Fuente: *Columbus* (Kogonada, 2017).

"mundos pequeños, cosmitos, dispuestos a cooperar en la configuración de la identidad personal, y en proporcionar un paisaje de fondo para la orientación de nuestras decisiones en nuestro mundo de cada día" (García-Noblejas, 1996: 17). Este proceso dramático se verifica igualmente en el encuadre empleado para las anagnórisis y catársis de Casey: posición de cámara, tipo de plano y composición interna consolidan Columbus como obra poética para ella.

3.2. La cámara en *Columbus*: el dinamismo de los planos fijos

La realización de Kogonada acompaña el desarrollo agnitivo y catártico de los personajes con los edificios del modo más paradójico posible: sin apenas movimientos de cámara. El dinamismo interior de Casey y de Jin a través del dispositivo urbano recibe un tratamiento audiovisual que se caracteriza por los planos fijos. La estrategia yuxtaposiente lleva al director a optar por planos generales donde o bien los personajes admiran los edificios o bien caminan en su dirección (Figura 8). Esta inmovilidad de la cámara, una vez revisadas las composiciones de plano, adquiere una explicación: es el movimiento propio de los edificios es el que debe sobresalir en la imagen fílmica en su relación con los personajes. Su diseño, de por sí, opera una modificación del entorno que condiciona a sus habitantes: "el arquitecto con su trabajo acota 'encuadra' el campo de posibilidades que la resolución de un programa ofrece" (Deltell y García, 2022: p. 106). Los encuadres, a su vez, de Kogonada yuxtaponen al estado de ánimo a los de los edificios. Esta estrategia acompaña especialmente el proceso de auto-reconocimiento y purgación de Casey.



Figura 10: Casey, vista desde dentro, habla emocionada.
Fuente: *Columbus* (Kogonada, 2017).

La visita a la sede original del Irwin Union Bank recibe dos tipos de encuadre: uno para el discurso frío, erudito y plagado de datos de Casey al modo de la guía turística (Figura 9) y otro para su confesión acerca de los motivos personales que la emocionan (Figura 10). Ambas escalas de plano son similares, pero en el primer caso la cámara se sitúa fuera del edificio y capta el reflejo de ella sobre el cristal. En el segundo, la toma es desde el interior: de hecho, no se oye la respuesta personal de Casey y, a pesar de ello, captamos la calidez confesional distinta del discurso anterior. Esta diferencia entre lo exterior y lo interior constituye una supercontigüidad entre lo cinematográfico y lo arquitectónico:

"Sin duda, uno de los equivalentes arquitectónicos más directos que podemos encontrar con el concepto de punto de vista de una cámara es la definición de los elementos que van a relacionar el exterior y el interior de un edificio: las mirillas que encuadran el paisaje natural o urbano, las ventanas" (Deltell y García, 2022: p. 107).

En suma, el encuadre desde el interior vehicula la auténtica anagnórisis de Casey respecto de la arquitectura.

En la presentación de Casey a Jin del edificio "fontanal" –utilizando terminología de Marías– de su ilusión por la arquitectura, Kogonada repite el encuadre desde el interior del coche de la joven empleada en la analepsis (ahora, ella, en lugar de estar sentada en el capó, se encuentra en el asiento del conductor y Jin a su lado de copiloto) (Figura 11). La réplica del plano remite a que el chico está siendo introducido en la perspectiva de intimidad que une a la chica con el diseño de Deborah Berke (Figura



Figura 11: Casey ante el nuevo Irwin Union Bank. Fuente: *Columbus* (Kogonada, 2017).

12). Este encuadre, además, reúne la tríada principal que estudiamos aquí: edificio, personas y el encuentro que en la contemplación compartida. Un triángulo dialógico replicado en la composición del plano.

Al salir del coche, el plano se abre y, como siempre con la cámara fija, la mitad superior del encuadre es ocupada por el rectangular y luminoso edificio que se alza sobre las cabezas (Figura 13). Esta composición es la que enmarca el relato de Casey sobre su descubrimiento de la arquitectura: cobijados o, al menos, con éste suspendido sobre ellos. Sin duda este plano y el anterior, por medio de sus composiciones, vehiculan la importancia del reconocimiento a través del otro: el encuentro con el edificio no se da sino ante otro que, a su vez, nos contempla y es contemplado. El carácter personal del proceso ilusionante queda recogido por las decisiones de cámara de Kogonada:

"Y no se olvide que ese proceso de descubrimiento a que me he referido, el de la persona que es objeto de ilusión, me envuelve a mí: me voy descubriendo a mí mismo en la medida en que despliego esa interioridad en que yo también consisto, y que yo también tengo que explorar" (Marías, 2018: p. 111).

En suma, la composición triangular realza la importancia de Casey en la futura anagnórisis de Jin hacia el carácter purgativo de la arquitectura y en su catársis paterno-filial, así como la predominancia del Irwin Union Bank en la división del plano lo sitúa como uno más dentro del diálogo que cataliza dicho proceso psicológico.



Figura 12: Casey, Jin y el edificio (mismo encuadre). Fuente: *Columbus* (Kogonada, 2017).



Figura 13: Casey y Jin bajo el nuevo edificio del Irwin Union Bank. Fuente: *Columbus* (Kogonada, 2017).

Nuestro recorrido por el guión y por el tipo de encuadre en *Columbus* alumbra el modo en que esta película revela el carácter socrático de la ciudad para descubrir a los personajes su propia humanidad. Una capacidad que la convierte en análogo a la obra poética, en sentido aristotélico. El mundo posible poético urbano alberga un "programa de acción en él, en vistas al logro o fracaso vital de quienes lo habitan" (Abellán-García, 2022: p. 286). *Columbus* desarrolla dramática, arquitectónica y audiovisualmente lo que Julián Marías, en clave antropológica, expresa así:

"Una ciudad es el texto en que puede leerse la contextura de un alma" (Marías, 1955: p. 281)..

4. Discusión de resultados y conclusiones

Nuestra hipótesis queda confirmada: en este filme, *Columbus* funciona como dispositivo capaz de orientar la existencia de sus habitantes, lo cual se verifica en sus anagnórisis y catársis respectivas trasladadas al lenguaje audiovisual, lo cual permite su analogía con la obra poética.

Aclarado esto, conviene resaltar algunos matices importantes a modo de discusión y otros que pueden tomarse como posibles prospectivas:

-Para ser cumplido, el carácter programático de la ciudad exige la creatividad de los paseantes y la voluntad de estos para vincularse a sus edificios; su carácter catalizador depende de la mirada sujeto. Es por tanto un programa no sólo abierto sino dependiente de la apropiación personal. En este sentido, resultaría más apropiado hablar de una hermenéutica de la ciudad en tanto que parte central del dispositivo diegético; tanto por parte de sus protagonistas-ciudadanos como parte de nosotros, los espectadores. Ejemplo llamativo de esto es que la primera anagnórisis de Casey con un edificio, la que relata respecto del Berke, no requiriera de un conocimiento arquitectónico. Esto nos indica que la creatividad del ciudadano-paseante, al menos en primera instancia, no exige una comprensión intelectual del dispositivo urbano sino una apertura afectiva. De hecho, Casey accede directamente al consuelo (catársis) sin pasar por una anagnórisis. El impacto estético de la ciudad aparece aquí como primer eslabón del dispositivo poético.

-Persiste un carácter de la catársis que hemos obviado: el temor. En sentido clásico griego, sería relativo al miedo a sufrir los mismos males que el héroe griego. Hemos prescindido de ello por falta de advertirlo en el guión, pero no carece de interés en lo relativo a la ciudad.

-Que el carácter programático del guión cinematográfico sirva para iluminar el carácter programático, a su vez, de la ciudad requiere del tránsito de los personajes en el medio urbano. En el caso que hemos visto, se trata del transporte a pie, un supuesto no necesariamente universal. En una línea de estudio similar a la anterior, sería interesante analizar el modo en que el tipo de transporte urbano altera la función poética de la ciudad. Es tan sólo un ejemplo de la capacidad del cine para ensayar el conjunto de factores que abren unas posibilidades u otras para la felicidad o infortunio de los urbanitas.

-El mapa de las ilusiones de Marías alberga unas coordenadas poéticas que podrían trasladarse literalmente a una curva gráfica en cuya vertical iría el proceso agnitivo-catártico y en la horizontal la exploración de la ciudad. Pero esta no sería más que una herramienta de valor complementario ilustrativo para acompañar a un análisis cualitativo como el aquí presentado.

Agradecimientos

Mi gratitud hacia el proyecto de investigación de la Universidad Francisco de Vitoria "Deseos con argumento: la ilusión en la cultura visual contemporánea" (UFV2024-31), así como al grupo estable de investigación *Imaginación y mundos posibles*, ambos incardinados en el Vicerrectorado de Investigación de la misma casa.

Referencias

Abellán-García Barrio, Á., 2023. Mundos posibles poéticos, en: Abellán-García Barrio, Á.(Ed.), Mundos posibles poéticos. El caso de Patria: El pueblo, la novela, la serie, Los Libros de la Catarata, Madrid, pp.274-299.

Aristóteles, & García Yebra, V., 1992. Aristotelus peri poiētikēs: = Aristotelis ars poetica = Poética de Aristóteles (2. reimpr), Editorial Gredos, Madrid.

Cooper, T.W., 2020. Kogonada's Urban Neorealism, en: Film Criticism 44(1), Allegheny College. <https://www.jstor.org/stable/48731432>

Clover, C. 2023. Listening, Walking and Language in the City, en: SAUC - Street Art and Urban Creativity, 9(3), pp. 80 - 93. <https://doi.org/10.25765/sauc.v9i3.807>

Deltell Pastor, J., & García Roig, J. M., 2022. Diccionario analógico. Cine y arquitectura, Abada Editores, Madrid.

Frank, S., 1997. The Frame of Life: Mediating Frank Lloyd Wright Wright's Ennis-Brown Residence, en: Spectator, vol. 18, nº 1 (otoño - invierno).

García-Noblejas, J.J., 1996. Comunicación y mundos posibles, EUNSA Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona.

1998. Identidad e interpretación cinematográfica. Umbrales para una lectura humanista de Brazil, en: Communication & Society 11(2), Pamplona, pp. 7-52.

2003. Pensar hoy un sentido trascendente para la catarsis aristotélica, en: Lavoro e vita quotidiana,4(1), Universidad de Navarra, pp. 265-292.

2005. Framing. Sentido de las palabras y sentidos de las cosas, en: Lezione inaugurale de la Pontificia Università della Santa Croce, Roma.

Gorostiza, J., 2014. Tipología constructiva del espacio cinematográfico, en: L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, Universidad Politécnica de Valencia, pp. 15-22.

Kahr, R., 2023. The Narrative of Walking – Artistically Exploring Cities through Audio Walks, en: UXUC - User Experience and Urban Creativity, 5(1), pp. 74 - 79. <https://doi.org/10.48619/uxuc.v5i1.822>

Kogonada (Director), 2013, junio 17. What Is Neorealism? <https://vimeo.com/68514760>

2015, febrero 27. Auteur in Space. <https://vimeo.com/120835495>

2017. Columbus [Drama; Largometraje]. Depth of Field, Nonetheless Productions, Superlative Films.

Marías, J., 1955. Las relaciones humanas, en: La estructura social. Teoría y método, Sociedad de estudios y publicaciones, Madrid, pp. 253-308.

2018. Breve tratado de la ilusión, Alianza Editorial, Madrid.

Rasmussen, S.E., 2007. La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno. Editorial Reverté, Barcelona.

Rubio de Olazabal, J., 2020. Anagnórisis y ludomundos cinematográficos: la imagen del reconocimiento en Wreck-it Ralph, The Lego Movie y Ready Player One, en: Abellán-García Barrio, Á.(Ed.), La imagen, caminos para el reconocimiento, Ed. Síndéresis, pp. 179-193.

Sánchez-Palencia, Á., 1996. Catarsis en la «Poética» de Aristóteles, en: Anales del seminario de historia de la filosofía, 13, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid, pp. 127-148.

Santos, A. N. D., & Fujioka, P. Y., 2021. Columbus, um filme sobre o amor pela arquitetura moderna, en: 14º Seminario Docomomo Brasil. https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2021/12/Artigo_Seminario_Docomomo_BR_identificado.pdf

Suárez-Zarracina Sánchez, C., 2023. Speaking in the Breath You Gave Me: Place Belonging and Creation through Kogonada's Columbus (2017), en: Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/66693>

Venturi, R.,1972. Complejidad y contradicción en la arquitectura, Gustavo Gili, Barcelona.

Qureshi, B., 2018. ElsewhereThe Quiet Radicalism of Columbus, en: Film Quarterly 71-3, University of California Press, pp. 77-80. <https://doi.org/10.1525/fq.2018.71.3.77>

Notas

(1) La traducción de los diálogos de la película del original inglés al español es del autor.

(2) Para citar escenas o momentos de la película hemos optado por el formato 'horas:minutos:segundos'.