

10

Brutalismo, cine y distopía: las múltiples vidas cinematográficas del Scarborough College de John Andrews

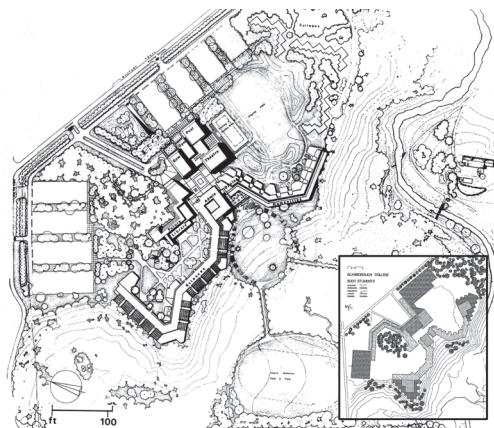
Luis Miguel Lus Arana

Stephen Parnell

Gerardo Martínez Marco

Desde su apertura al público en 1965, el megastructural Scarborough College de John Andrews -actualmente Universidad de Toronto, Scarborough- disfrutó del reconocimiento universal.

Saludado por Kenneth Frampton como "con mucho el más atrevido, completo y radical... de todos los complejos universitarios completados en los últimos años", Scarborough ha disfrutado, a diferencia de muchas otras estructuras brutalistas, de una existencia pacífica y exitosa: impoluto, pese a ampliaciones posteriores, el Andrews Building, como se lo conoce hoy, no solo ha sobrevivido hasta nuestros días, sino que se ha convertido en el núcleo reverenciado de un emblemático campus universitario. Sin embargo, junto con su próspera historia como instalación universitaria, Scarborough también ha disfrutado de una prolífica doble vida como localización cinematográfica, prestando sus rasgos arquitectónicos a una variedad de perversas corporaciones, prisiones futuristas o instalaciones gubernamentales. En este artículo se examinan algunas de las muchas apariciones de Scarborough en la pantalla, así como las diferentes formas en que el cine ha representado, apropiado, recontextualizado, transformado e incluso ampliado el edificio más allá del diseño construido por Andrews.



A fines de la década de 1960, la apreciación de la arquitectura moderna por parte del público general alcanzó su punto más bajo, al tiempo que el brutalismo alcanzaba su máxima popularidad entre los arquitectos. Si las ideas utópicas de la modernidad fueron "originalmente vistas como un reflejo de las actitudes democráticas de una poderosa expresión cívica: autenticidad, honestidad, franqueza y fuerza", con el tiempo esta "llegó a significar precisamente lo contrario: hostilidad, frialdad,

inhumanidad", y el cine ayudaría a cimentar este significado sobrevenido¹. La adaptación de Stanley Kubrick en 1971 de *La Naranja Mecánica* (1962) de Anthony Burgess llevó esta percepción un paso más allá, ayudando a forjar, en el imaginario colectivo, la indisoluble asociación entre brutalismo y sombrías distopías futuras. En cualquier caso, Kubrick no había sido el primero en utilizar la arquitectura modernista como imagen de futuros totalitarios o asfixiantes: Jean-Luc Godard ya había transformado París en una distopía tecnológica en *Alphaville* (1965), y François Truffaut haría lo mismo en 1966 con su adaptación del *Fahrenheit 451* (1953) Ray Bradbury, filmada en el Alton Estate de Londres. También George Lucas, de nuevo en 1971, transformaría algunos de los modernos edificios de Los Ángeles en el futuro alienante de *THX 1138*.

La Naranja Mecánica capturaría, sin embargo, el espíritu distópico de las estructuras brutalistas como ningún otro film antes, y lo haría, paradójicamente, con una sorprendente austeridad: el 'brutalismo'², en su acepción más convencional como 'arquitectura tardomoderna de hormigón visto', está representado por dos únicas estructuras en la película: la aún en construcción 'megaestructura habitacional' del *Thamesmead Estate*, y una visión fugaz del recientemente terminado aulario del nuevo campus de la Universidad Brunel³. Sin embargo, las icónicas vistas de ambas estructuras, pasarian a representar la película en su conjunto especialmente esta última, que, como imagen del *Ludovico Medical Facility*, centro especializado en la aplicación de terapias de aversión para los socialmente conflictivos, adquiriría un interesante subtexto adicional. La presencia del aulario, por otra parte, no resulta especialmente sorprendente, habida cuenta de que Kubrick realizaría una búsqueda exhaustiva en diferentes revistas de arquitectura, en busca de ubicaciones cercanas a su propia casa en Londres. Como explica Paul V. Turner en *Campus: An American Planning Tradition* (1987), el aumento exponencial de la población universitaria en la década de 1960 había fomentado un auge paralelo en la construcción de nuevas instalaciones universitarias, o incluso campus de nueva planta, lo que puso muy a mano a Kubrick estructuras apropiadas para sus propósitos.

Los nuevos programas de educación superior reclamaban un fomento de intercambio de estudiantes y profesores, la interdisciplinariedad, la investigación y desarrollo, así como la posibilidad de un crecimiento y evolución continuos. Esta filosofía se solapaba a la perfección con las preocupaciones del pensamiento arquitectónico de la época, dando como resultado una proliferación de equipamientos educativos que adoptarían la estética brutalista en sus múltiples formas y facetas. No obstante, si bien una nutrida lista de edificios brutalistas continuaría personándose en filmes realizados dese comienzos de los 70 en adelante —generalmente como estética por defecto de un futuro distópico, o prestando su arquitectura, normalmente percibida como opresiva por el público, a comisarías de policía, instalaciones gubernamentales, recintos militares o siniestras corporaciones— los edificios universitarios permanecieron, salvo por unos pocos ejemplos, obstinadamente ausentes de esta lista⁴. Tan sólo dos notables excepciones escaparían a esta regla: los 'megaestructurales'⁵ campus de la Universidad Simon Fraser en Burnaby, de Arthur Erickson y George Massey (1963-1965), y el Scarborough College de John Andrews en Toronto (fig. 01), cuyo éxito en la vida real se extendería a las múltiples vidas alternativas de que ha disfrutado en el cine⁶.

EL MAÑANA YA HA SIDO: SCARBOROUGH COLLEGE Y EL FUTURO Al igual que James Stirling antes que él, en sus últimos años Andrews se opuso frontalmente a la clasificación de Scarborough como 'brutalista'⁷. Es difícil, sin embargo, no ver en las 'calles' internas y multinevles de Scarborough ecos de las estrategias neobrutalistas, o desvincular el edificio dentro de la fiebre megastructural de finales de los 60, como certificaría el

propio Banham en su tratado sobre el fenómeno⁸. Por otro lado, seguramente Andrews no había tenido nada que objetar a los elogios casi universales que había recibido de compañeros y críticos. Completada en menos de dos años, la 'Folly Monumental'⁹ de Andrews fue inmediatamente aclamada como un éxito educativo y arquitectónico adorado por los medios. Así, Aparecería no sólo en las principales revistas de arquitectura, a las que se sumarían otras locales, sino también medios generalistas como *Time* (dos veces) y *Harper's*¹⁰. Después de una visita al campus, el arquitecto de local Ray Affleck escribió que "Scarborough College no es solo un edificio, es un evento... de considerable importancia tanto para la profesión arquitectónica como para el público en general... que responde a una gran cantidad de problemas, posibilidades y potencialidades urbanas contemporáneas."¹¹ Incluso Kenneth Frampton, en una reseña un tanto pasiva-agresiva para *Architectural Design*, admitiría que "de todos los complejos universitarios construidos en los últimos años, es con mucho el más atrevido, completo y radical, y como tal merece seria atención crítica"¹². Elogios similares vinieron de todas partes: Scarborough parecía una forma apropiadamente progresista para albergar lo que pretendía ser un programa pedagógico diseñado mirando al futuro¹³.

Ciertamente había algo *intrínsecamente* futurista en Scarborough. Con sus fachadas inclinadas, conducciones exteriores, chimeneas, volúmenes salientes, así como su "agresiva asimetría"¹⁴ y geometrías no ortogonales, el campus satélite de la Universidad de Toronto¹⁵ se alzaba en su bucólico entorno como una fortaleza futurista o, quizás, una (mega)estructura extraterrestre, del tipo que las películas de finales de la década de 1970 mostrarían desplazándose por las inmensidades del espacio exterior¹⁶. Pero, además, albergaba también un innovador diseño pedagógico basado en el uso de circuito cerrado de televisión. "Scarborough debe ser calificado como un logro técnico a nivel educativo. Está repleto de equipos electrónicos"— señalaba un tanto ingenuamente Frampton¹⁷. Aulas, auditorios y laboratorios estaban equipados con pantallas de retroproyección para la presentación simultánea de películas y diapositivas, así como de monitores de televisión adicionales en los pasillos laterales de las aulas más grandes, entre otras novedades. El edificio disponía incluso de su propio estudio de televisión central, con otros varios situados en otras partes del mismo, lo que garantizaba que 11 programas educativos pudieran transmitirse simultáneamente a 50 aulas diferentes, en un momento en el que "se anticipó que al menos la mitad de toda la enseñanza sería impartida a través de televisión"¹⁸. En los años posteriores a la finalización de la Fase 1, Scarborough pasaría por muchos futuros posibles¹⁹: planos y edificios aparecieron y desaparecieron, y si el 'Andrews Building', como se conoce en la actualidad el rosario de volúmenes interconectados formado por el Ala de Humanidades, el 'Meeting Place' y el Ala de Ciencias, continúa en pie, conservando intacto su esplendor futurista, el propio campus, con sus diferentes añadidos, se mantiene inusualmente fiel a las intenciones originales de Andrews²⁰ (figs. 01, 02).

No todo era igualmente utópico, en cualquier caso. Aunque *The Canadian Architect* subrayó que los edificios efectivamente construidos "forman un espacio académico central, un centro formal y digno de actividad universitaria"²¹, el proyecto original de Andrews nunca llegó a completarse (fig. 02). Ampliaciones subsiguientes, que habrían completado la estructura original con alojamiento para estudiantes, convirtiéndola así en un campus residencial (fig. 01)—un requisito fundamental para un campus satélite situado a 30 kilómetros del centro de Toronto— quedaron sin construir²². La gaceta estudiantil, apropiadamente bautizada *Marooned* ('abandonados/náufragos'), trató a menudo el tema de la falta de identidad que ocasionaba el estar situados tan lejos del núcleo de la universidad²³. También el experimento de tele-instrucción fracasó; los estudiantes se rebelaron, alegando que "los nuevos objetivos y demandas educativas iban en contra del

concepto de instrucción mecanizada y estandarizada”²⁴, y al menos un crítico definió su sentimiento inicial al visitar el campus “no tanto como el atisbo de un lugar del aprendizaje como un siniestro bloque orwelliano en el que se convence a la gente de que dos y dos son cinco”²⁵. Esta resultaría, como se vería más adelante, una visión asíaz profética, considerando algunos de los futuros cinematográficos que esperaban al edificio.

**UNO: DYSTOPIAS
COTIDIANAS: ALIENACIÓN
O EL CAMPUS DE UN SOLO
EDIFICIO. (DIFERENTES
SOMBRES DE GRIS)**

Scarborough tendría un estreno dentro del cine distópico, como telón de fondo de *Stereo* (1969), ópera prima fuertemente inspirada en Bergman de David Cronenberg. Filmada en un opresivo blanco y negro, y casi pudiendo ser calificada de película muda, *Stereo* inauguraría el subgrupo de ‘Siniestras Compañías Tecnológicas’ dentro de la historia filmica de Scarborough. De naturaleza ciertamente experimental, la película relataba un experimento con sujetos humanos a los que se privaba quirúrgicamente de la facultad del habla en aras a potenciar el desarrollo de habilidades telepáticas. *Stereo* introducía muchos de los temas que caracterizarían la cinematografía posterior de Cronenberg, como es la simbiosis entre mente, cuerpo, sexualidad y tecnología, en un mundo también cada vez más tecnologizado. Estos temas dominan la segunda mitad de la película, donde, surtidos de drogas afrodisíacas por un invisible -pero audible- grupo de científicos, los poderes telepáticos de los pacientes emergen por medio de la participación en prácticas sexuales polimorfas, que desembocan en última instancia en el antagonismo mútuo, la aplicación de violencia y, en dos casos, el suicidio.

Transformado en la rimbombante ‘Academia

Canadiense de Investigación Erótica’, Scarborough representa el “mundo cada vez más tecnologizado”, con su sistema de circuito cerrado de televisión y su rico interior microurbano, transformados de tecnología/entorno pedagógico en una opresiva arquitectura del control. Esta casi perfecta simbiosis no era accidental: como relataría más tarde Cronenberg,

“Estructuré la película en torno a la arquitectura... [s]u vaciedad me permitió ver esta estructura de una manera completamente abstracta, porque [sic] aún no estaban habitados (...). Eso contribuyó al tono — la soledad, la pequeñez del ser humano... Siempre me ha interesado la relación de la tecnología con el ser humano, y hay que pensar en la arquitectura como expresión de la tecnología.”²⁶

El aún inmaculado Andrews Building ofreció a Cronenberg —él mismo un graduado de la Universidad de Toronto— un entorno ideal, global, que actuó como ancla de la exigua trama, que se completaba con una voz en off plagada de jerga pseudocientífica que hilaba una narrativa fragmentaria y abstracta, al tiempo que ayudaba a situar la acción en un escenario temporal indeterminado pero adecuadamente futurista. Filmado con una ruidosa cámara Arriflex 2C de 35 mm y un presupuesto estimado de 3.500 dólares canadienses, el rodaje de Cronenberg, realizado con un estilo cercano al documental, presentaba al edificio como una estructura grande, tosca e inhumana, con sus calles interiores zigzagueantes retratándolo convincentemente como un mundo interior continuo, laberíntico y desorientador. La defamiliarización provenía aquí del estado desierto en el que se filmó: un edificio-ciudad, pensado para una población habitual de miles se presentaba desprovisto de persona alguna (fig. 03), con la falta de la textura que el elemento humano habría proporcionado reforzando la frialdad de sus superficies, daba como resultado un paisaje apropiadamente inhumano y deshumanizador, que transmitía una sensación de alienación similar a la de la posterior *THX 1138* (1971)²⁷ de George Lucas. El de Cronenberg, sin embargo, se trataba de un retrato desapasionado del edificio, que evitaba deleitarse en la representación monumentalista a la que este tan fácilmente

se presta. Tres años antes, la CBC (*Canadian Broadcasting Corporation*) había emitido un documental de 30 minutos sobre la construcción e inauguración del Scarborough College cuyos planos, también en blanco y negro, y mostrando el edificio ‘as is’, perfectamente podrían haber pertenecido a *Stereo*²⁸ (fig. 04). Al igual que THX, *Stereo* encuentra su distópica sensación de asfixia en su combinación de lo extraordinario -la alienación de encontrarse en herméticos mundos arquitectónicamente- y lo mundano, con una sensación adicional de extrañamiento proporcionada, en el caso de Cronenberg, por su clínico, desapasionado estilo de filmación.

Medio siglo después, *Anon* (2018), de Andrew Niccol, contrarrestaría esto de alguna manera al presentar un doppelganger de Scarborough que compensaba la poco monumentalista representación de Cronenberg. Ambientada en una distópica sociedad del control, donde las autoridades pueden registrar y acceder a las percepciones visuales y auditivas de cualquier ciudadano, el edificio es aquí trasplantado a Nueva York, improbablemente recontextualizado como el interior del imponente rascacielos *AT&T Long Lines Building* de John Carl Warnecke (1969-1974), envoltorio habitual de diferentes corporaciones secretas en la historia del cine que era a su vez ‘trans-programado’ en una igualmente improbable -por lo grandiosa y vacía- comisaría de policía²⁹ (fig. 05). Niccol consigue la sensación de alienación subrayando la escala del edificio, aprovechando para ello tanto las interminables balcónadas del Ala de Humanidades, con sus paredes inclinadas, como la inmensidad del Meeting Place, que desempeña el papel de una sala de interrogatorios de escala inhumana. Paradójicamente, sin embargo, en un mundo donde toda la publicidad es digital, y las calles, desprovistas de toda señalización se sienten artificial e inquietantemente mudas, Scarborough no resulta particularmente alienante. Por el contrario, la elección del director de fotografía Amir Mokri de filmar la película con una paleta de color ‘gris-piedra desaturado’, “donde la comisaría semeja más un templo desnudo”³⁰ tiene un interesante e intenso efecto ‘glamurizador’ en el edificio (ayudado por la inserción de un mobiliario minimalista y límpido), especialmente si se compara con la granulosa textura de video casero del filme de Cronenberg. En lugar de una enorme y tosca masa de hormigón, las superficies de Scarborough se muestran perfectas, exactas, con la ingratidez matemática y abstracta y la nitidez de una maqueta digital que las reviste de una contraintuitiva, reconfortante e inusual suavidad. Cincuenta años después de su construcción, el Scarborough del futuro cercano de Anon se ve tan límpido —y futurista— como nunca.

**DOS: ANY COLOUR
YOU LIKE
(DYSTOPIAN BLUES)**

“...visitar Scarborough College es participar en una experiencia multidimensional y multi-sensual (...)³¹”

Un sosiego similar puede encontrarse en *Enemy* (Denis Villeneuve, 2013), donde Scarborough aparece como una versión ligeramente ficcionada de sí mismo, el Edificio de Ciencias Sociales de la UGT (*University of Greater Toronto*) (fig. 06). Enteramente rodada en una altamente estilizada versión Toronto, el filme se centra en un frustrado profesor universitario de Historia, Adam Bell (Jake Gyllenhaal), que se obsesiona con un actor que es su doble exacto. En esta versión filmica de un Toronto por otra parte muy real, la ciudad está filmada con un omnipresente tinte ámbar, que la hace exudar una tenue, pero, quizás por ello, asfixiante³² atmósfera distópica: una ficticia ciudad de sofocante smog, construida en su totalidad a partir de retazos de su contrapartida real, que se convierte en un lugar de Ballardiana, alienante y ‘corporativamente moderna’ uniformidad. Scarborough destaca, en un sorprendente cambio de registro, como uno de sus lugares más humanos: con la rugosidad de sus superficies grises suavizadas por la pátina amarillenta general, su escala hábilmente atenuada a

través del posicionamiento de la cámara y los encuadres, y rodeada de vegetación, Scarborough se transforma en un amable oasis entre los muchos otros edificios y lugares mostrados a lo largo del filme, retratados siempre en su forma más despersonalizada.

En cuestión de rol, imagen y, especialmente color, *Enemy* es, en cualquier caso, una rareza tonal entre las representaciones fílmicas de Scarborough. A lo largo de sus muchas apariciones en la pantalla, el edificio ha sido objeto de las habituales estrategias de cross/trans-programming, tal y como los define Bernard Tschumi³³, en su interpretación del papel de diferentes y ominosas instituciones. Las estrategias visuales utilizadas para subrayar sus rasgos más inquietantes son múltiples: la frialdad de sus superficies de hormigón es a menudo potenciada con colores desaturaciones de color, con especial predilección por la tendencia actual hacia los tonos acerados o azul cobalto³⁴. Su masa interior a veces se filma envuelta en sombras que subrayan su naturaleza opresiva y laberíntica, mientras sus enormes volúmenes exteriores se muestran en abrumadores contrapicados. Diferentes variaciones de todas ellas pueden encontrarse, por ejemplo, estos en la teleserie televisión sobrenatural *Shadowhunters* (2016-2019), donde el Meeting Place y los alrededores del acceso norte, filmados de noche y bañados por una densa lluvia al estilo de *Blade-Runner* juegan el papel de una, de nuevo, improbablemente colosal Comisaría 89 de la Policía de Nueva York. Mientras, otra serie de ciencia ficción canadiense, *Impulse* (2018-2019), obsequia al espectador en su episodio *Vita/Mors* con un inusual paseo por sus cubiertas, que, con la superposición de unas antenas parabólicas fabricadas digitalmente, se transformaba en un razonablemente futurista 'Observatorio de Ondas Gravitacionales'³⁵.

Un buen compendio de esta estética, predominante en la representación actual de futuros distópicos, puede encontrarse en la refacción del *Fahrenheit 451* de Bradbury realizada por Ramin Bahrani en 2018, un film que también ejemplifica a la perfección el cambio de sensibilidad desde los 60 hasta hoy. Filmada en una fecha más cercana al momento en que se escribió el libro, la versión de Godard, había utilizado un ejemplo canónico del movimiento moderno como son los bloques de viviendas en Alton West, Roehampton, donde únicamente algunos accesorios añadidos bastaban para introducir visualmente el elemento futurista. Fotografiado con un estilo naturalista por el futuro director Nicholas Roeg, la atmósfera brumosa propia del clima británico junto con la casual de los interiores banalidad, el vestuario o los peinados bastaban para inducir sutilmente en espectador la -muy inglesa- sensación de 'calmada desesperación' de un futuro distópico que ya estaba aquí. La revisión de Bahrani toma una dirección completamente diferente, sustituyendo la leve alienación de lo cotidiano por el espectáculo *hi-tech*. Menos propenso a filmar espacios domésticos y más inclinada a intimidar al espectador con la imponente sede del brazo represor del estado, Bahrani hace un recorrido que para en los hitos habituales de Scarborough: la enorme entrada norte, la sala de conferencias principal, así como los diversos niveles de pasillos del Ala de Ciencias, que albergan aquí vestuarios y armerías ocultas tras rejillas metálicas. Filmada íntegramente de noche, con sus superficies de hormigón bañadas por una pátina azulada y tenuemente iluminadas con luces de neón rojas y amarillas, Scarborough se muestra adecuadamente oscuro y siniestro, -si bien algo reducido en su escala- como la imagen de un estado fascista³⁶ que "censura y 'bastardiza' aquel arte que encuentra problemático", mientras "la mayoría de la población ha sido voluntariamente anestesiada por unos medios de comunicación diseñados para darles exactamente lo que quieren"³⁷. Visualmente hermosa, aunque estereotipada -como el propio guión-, la película tiene algunos -pocos- elementos que la redimen, como las escenas que muestran raras vistas cenitales de las escaleras interiores, o un plano general que abre el film, y que captura el *Meeting Place*, aquí transformado en un ring de boxeo, en toda su altura y gloria. Pueden

apreciarse ecos del subtexto de Kubrick, cuando una instalación destinada al aprendizaje en la vida real se resignifica como lugar de entrenamiento para un ejército de funcionarios dedicados a borrar el conocimiento.

Por último, pero ciertamente no por menos importante, destaca en este grupo, *La Forma del Agua* (Guillermo del Toro, 2017), donde, trasplantado nuevamente a una ubicación estadounidense —Baltimore—, y nuevamente haciéndose pasar por una instalación gubernamental secreta y más turbia aún, el ficticio Centro de Investigación Aeroespacial OCCAM (fig. 07), Scarborough se reviste de la pátina azul de la distopía. Esta vez, sin embargo, el equipo dirigido por el arquitecto y diseñador de producción Paul Austerberry haría mucho más que agregar elementos cosméticos al edificio existente. Originalmente pensado para ser filmado en blanco y negro (lo que habría introducido una interesante resonancia con *Stereo*³⁸), el uso último de "azul acero y verdes claros" -también un elemento distintivo de la filmografía de Del Toro— se aplicó no sólo a las tomas rodadas en ubicaciones reales del edificio, que proporcionaría "la fachada y la entrada" a su "laboratorio en el inframundo"³⁹, sino también a toda una serie de nuevos espacios interiores, construidos en estudio, que se apropiaban algunos de los manierismos de Scarborough para ampliar su léxico arquitectónico en nuevas direcciones. Impregnándose de su filosofía de diseño para expandir sus espacios interiores en direcciones plausibles⁴⁰, el proceso de 'producción del espacio' del filme logra la rara gesta de mostrar al espectador un Scarborough divergente que, sin embargo, este no percibe como extraño, resultando difícil, incluso para un ojo conocedor, distinguir lo real de su —especulativa— simulación⁴¹.

**TRES: BRUTALISMOS
'APROPIADOS' Y POST-VIDA
DIGITAL (LA REALIDAD
COMO PUNTO DE
PARTIDA): AMPLIACIONES,
DESTRUCCIONES,
EXPANSIONES,
CONDENSACIONES**

Una estrategia similar puede encontrarse en la que es una de las representaciones más amables dentro de este grupo, la ofrecida por la teleserie *Hannibal* (2013-2015), donde el Ala de Humanidades se desdobra para representar el doble papel del exterior de la Academia del FBI y de la BAU (Unidad de Análisis del Comportamiento), ambas en Quantico (Virginia). La serie presenta el exterior de Scarborough fundamentalmente a través de imágenes fijas desaturadas de diferentes ángulos del edificio recortándose contra cielos acerados⁴². El primer episodio, sin embargo, abría con una vista inusualmente cálida del edificio: una toma en la que la cámara seguía a los personajes en su paso por el exterior del Ala de Humanidades. Rodeado de un entorno vegetal, el edificio mostrado en su escala más humana, y los auditórios en forma búnker pintorescamente cubiertos por vegetación, Scarborough aparece, como en *Enemy*, como una fortaleza emergiendo en el centro de un verde Edén. También como en *Enemy*, esta escena en cierto modo doméstica se prolonga en otra que muestra la modesta escala del corredor del Ala de Ciencias. A partir de este momento, sin embargo, la acción se desplaza imperceptiblemente y sin solución de continuidad a escenarios construidos en estudio.

Partiendo de un tropo habitual del cine, el diseñador de producción Matthew Davies extrapolaría a partir de estas dos vistas de Scarborough, en un proceso inductivo que daría lugar a un conjunto de otros espacios que convertían el interior del edificio de Andrews en una laberíntica pero ordenada matriz de laboratorios, salas de reuniones y conferencias, pasillos y oficinas. Tomando prestadas tan sólo algunas texturales del repertorio de vidrio, hormigón, acero y madera del edificio, Davies crea un otro, cognitivamente disonante Scarborough⁴³ (fig. 08). Con sus espacios modulares de pilares de hormigón, paneles de madera y techos tronco-piramidales, Hannibal amplía el catálogo de ambientes interiores de un modo tal que podrían haber encajado

perfectamente en los edificios situados en el norte del campus, si se hubieran construido tal y como los planificó Andrews. De este modo, *Hannibal* ofrece al espectador la experiencia, parafraseando a Giuliana Bruno, del Scarborough de un espacio-tiempo que podría haber sido, y también brinda un posiblemente fortuito, pero no obstante interesante subtexto arquitectónico: con sus nuevos espacios modulares de hormigón y techos troncopiramidales, los diseñadores de *Hannibal* establecen un vínculo entre Scarborough y la obra de Louis Kahn, una influencia temprana en Andrews ausente de esta obra en particular⁴⁴.

El advenimiento de la era de la imagen digital ha hecho que esta apropiación y reinención de las estructuras existentes sea mucho más fácil y frecuente, y Scarborough, como hemos visto, no es una excepción. Entre la variedad de apropiaciones digitales, podríamos listar su breve aparición como la prisión de Westhole en la serie *Killjoys de SyFy* (2015-19⁴⁵). Los dos únicos planos estáticos en que aparece destacan, sin embargo, por brindarnos una atractiva instancia de esa 'imaginación del desastre'⁴⁶ enunciada por Susan Sontag, que, siguiendo la tradición de Joseph Gandy/John Soane⁴⁷, muestra el edificio en estado de ruina en una sencilla *matte painting* digital. Una de sus localizaciones predilectas, el Meeting Place, también ha sido objeto de diferentes excursiones al futuro. Así, aparecería, en lo que podría considerarse un 'cameo glorificado', en la nueva versión de *Total Recall* (Len Wiseman, 2012), interpretando el papel de la terminal asiática del sistema de transporte global conocido como *The Fall*. Repleta de cachivaches y extras, tanto reales como digitales, la plaza interior es casi irreconocible, especialmente cuando el carácter introvertido de esta plaza interior se desnaturaliza por medio de una expansión digital que abre en su opaco perímetro de hormigón ventanas de varios pisos de altura mostrando el futurista paisaje urbano exterior. Una estrategia en cierto modo antagónica puede encontrarse en *Resident Evil: Afterlife* (Paul W.S. Anderson, 2010), donde interpreta con inusitada discreción -al punto de pasar desapercibida incluso para el espectador informado- el papel central de la cafetería situada en la base del patio interior de una prisión. Con un mínimo atrezzo, el aspecto del espacio no difiere demasiado de su doble real hasta el momento en que la cámara se eleva para revelar que ha sido dramáticamente extruido verticalmente, con la adición de innumerables pisos con balconadas cerradas con barrotes.

Los exteriores de Scarborough también han estado sujetos a procesos de aumento o condensación digital, que expanden o concentran el diseño de Andrews, ya sea siguiendo su lógica interna de crecimiento u oponiéndose a ella. En el primer grupo se situaría la sencilla -pero especialmente relevante a los efectos de este artículo- reinterpretación diseñada para la teleserie *The Expanse*. Ambientada a mediados del siglo 24, la serie se ambienta en un futuro en el que el Sistema Solar ha sido parcialmente colonizado, y se encuentra en un escenario de guerra fría, con la Tierra y Marte representando las dos principales superpotencias en competencia. En este contexto, donde las posiciones de las Naciones Unidas y la República del Congreso de Marte pueden asimilarse a las de los EE.UU. y la URSS del siglo xx, respectivamente, Scarborough representa el rol de la Embajada de Marte, con su masa de hormigón severa y abrumadora encarnando, se deduce, cierto ideal futurista de la fría arquitectura de la era soviética, y la serie hace un extenso uso de algunos de los puntos más opresivamente imponentes del edificio⁴⁸.

La defamiliarización entra en acción cuando, primero a través de una ventana y luego al abandonar el edificio, descubrimos que Scarborough ha sido trasplantada no sólo desde el centro de Toronto a una futura Nueva York, sino también de su original entorno bucólico a un frío contexto urbano: cercado por una alta muralla, totalmente pavimentado en hormigón, prácticamente desprovisto de vegetación, y rodeado de estructuras igualmente

estériles. Más interesante es la forma en que se construye esta escena, que revela, en el plano medio, un paisaje urbano conformado por fragmentos y estilemas del edificio de Andrews que se han ensamblado para efectiva -y finalmente- ampliar el edificio más allá de su estado incompleto actual. Al igual que en *Civilia*, la ciudad-collage ensamblada en 1971 por Ivor De Wolfe y Kenneth Browne, los diseñadores aprovechan la que es seguramente la más básica habilidad de la fotografía, potenciada en la era digital: expandiendo por mera repetición, regalan al espectador impactantes vistas de una *Science Wing* en su imagen espejular que muestra destellos de lo que una expansión megaestructural de Scarborough podría haber ofrecido⁴⁹ (fig. 09).

"Detenerse frente al Colegio... es una experiencia reveladora. Las controvertidas chimeneas (...) y el uso masivo de hormigón vertido in situ dotan al edificio de una sensación de aprensión"⁵⁰.

Una aproximación opuesta a la estrategia de apropiación-por-collage puede encontrarse en el episodio "The Crossing" (2021⁵¹) de *The Handmaid's Tale*, donde Scarborough una vez más hace las veces de una prisión de máxima seguridad. Presumiblemente ubicado en Toronto, el edificio proporciona varios de sus interiores más habituales, con el interesante añadido de las aulas subterráneas del Ala de Ciencias, en el doble papel de celdas para prisioneros y cámaras de tortura. Sería difícil argumentar en contra de la idoneidad del edificio para recrear atmósferas orwellianas, como demuestra una escena de *waterboarding* que evoca la destrucción mental de Winston Smith a manos de O'Brien en 1984 combinada con ecos venidos de Guantánamo. Igualmente eficaz es su utilización del *Meeting Place*: mostrado en un estado pristino, su inquietante vaciedad se enfatiza con la inserción de un cubo de vidrio en su parte inferior mostrando a Hannah, la hija del protagonista, como parte del proceso de tortura. También incluye un bienvenido añadido a la historia cinematográfica de Scarborough: una escena filmada en el comedor del tercer piso, semejando aquí una especie de salón de baile, a un tiempo hermoso y sofocantemente vacío como escenario de una cena para dos.

La mayor contribución del episodio no está, sin embargo, en su, por otra parte, persuasiva disección quirúrgica del reverso distópico de los interiores del Scarborough real, sino en su reinención global del edificio como tal: antes de entrar en él, el episodio descoloca al espectador con una *folly* arquitectónica digital (fig. 10) que, en lugar de extender el edificio, lo comprime en una especie de retrato cubista. En su reseña, Frampton había subrayado el carácter pintoresco del diseño de Andrews, una forma zigzagueante que se adaptaba a su entorno donde "uno solo tiene que añadir el campanario vestigial del pozo de chimeneas, y la 'ciudad en la colina' está completa"⁵²". Aquí, los diseñadores adoptan una postura opuesta, y dejan de lado la naturaleza horizontal del edificio, haciendo crecer su zona central hacia arriba en la forma de dos torres enfrentadas, y añadiendo diferentes elementos extraídos del menú de estilemas que ofrece el campus. La cascada de la fachada sur del Ala de Ciencias y sus conducciones por el exterior, los volúmenes paralelepípedicos de la más modesta en sus formas *Bladen Wing*, las cubiertas inclinadas de la antigua *Bladen Library*, o la densa maquinaria que puebla la cubierta del ala administrativa convergen sobre una planta ortogonal que aparece como una visión condensada del campus en su conjunto. Un ejercicio manierista, nuevamente al estilo de *Civilia*⁵³, el resultado tiene el aspecto de una obra decimonónica de Alexander 'Greek' Thompson en la que su característico eclecticismo se restringiera a un único referente; o, tal vez, de una imagen generada por inteligencia artificial a partir de palabras clave como "Scarborough", "brutalismo" y "prisión", creando en última instancia un simulacro Baudrillardiano que es a un tiempo igual y diferente de sí mismo.

¿FIN? LAS FRONTERAS DEL SIMULACRO

En su análisis de la influencia internacional del anime japonés, Toshiya Ueno afirmaba que si “Japón está... ubicado geográficamente, como dijo una vez Jean Baudrillard, como un satélite en órbita”, también está “... cronológicamente... ubicado en el futuro de la tecnología¹⁵⁴. Un secreto laboratorio gubernamental de tecnología punta en las décadas de 1950 y 1960, una universidad contemporánea, una prisión en ruinas de un presente de carácter futurista, una estación de policía situada en futuro cercano o una embajada del siglo 24 —Scarborough personifica la persistencia del brutalismo en el futuro distópico de nuestro imaginario (filmico) colectivo. Celebrado en el momento de su construcción y bien recibido por sus usuarios durante décadas, Scarborough College nunca llegaría a finalizarse en la forma en la que Andrews lo había imaginado. Había sido, de acuerdo con lo afirmado por Oscar Newman en 1966, “un comienzo más que una culminación¹⁵⁵. Y el cine, al parecer, compartió y comparte esta opinión, convirtiéndolo en un ejemplo de permanencia, pero también de las múltiples vidas alternativas que los edificios pueden experimentar a través de sus diversas apropiaciones, una vez los arquitectos abandonan la escena. Qué otras nuevas evoluciones, metamorfosis o reinversiones puede generar la megaestructura de Andrews, en qué nuevas personalidades arquitectónicas se puede transformar y qué otras vidas alternativas le quedan por vivir, es algo que sólo el *futuro* puede decir.

Luis Miguel Lus Arana

(Portugalete, 1976), arquitecto, Doctor (ETSAUN, 2001, 2013), y MDesS (Harvard GSD, 2008). Becario del Ministerio de Educación y Ciencia (1999, 2019), Ministerio de Asuntos Exteriores (2001), Obra Social La Caixa (2006-2008) y Fundación Caja Madrid (2008-2009), e investigador visitante en la Harvard GSAS, y las universidades de Denver, Newcastle y ULB, entre otras. Su investigación se centra en la historia de la arquitectura y el urbanismo visionarios, así como en las interacciones entre cultura popular, mass media y arquitectura. Su trabajo ha sido publicado en revistas como *Architectural Design*, *The Architectural Review* o *Arq.*

Afilación actual: Profesor Titular, Área de Composición Arquitectónica. Escuela de Ingeniería y Arquitectura (EINA), Universidad de Zaragoza

E-Mail: koldolus@unizar.es
ORCID iD: 0000-0001-5826-264

Stephen Parnell

(Worksop, Nottinghamshire, 1971) arquitecto, PhD -‘Architectural Design 1954-1972: la contribución de una revista arquitectónica a la redacción de la Historia de la Arquitectura’ (Medalla del Presidente del RIBA, 2012). Fue comisario de la exposición *Architecture Magazines: Playgrounds and Battlefields* en el Padiglione Centrale (Bienal de Venecia, 2012). Patrocinado por el RIBA Research Trust y el Paul Mellon Center, actualmente está finalizando una historia crítica global de la revista AD (1930 a 1992) (Harvard Design Press, 2023). Es colaborador habitual de la prensa arquitectónica y ha sido editor ejecutivo (2019-2020) y editor en jefe (2020-2022) de *The Journal of Architecture*.

Afilación actual: Senior Lecturer. Escuela de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, Universidad de Newcastle.

E-Mail: Stephen.Parnell@newcastle.ac.uk
ORCID iD: 0000-0002-2625-4557

Gerardo Martínez Marco

(Tudela, 1998), arquitecto y músico, Graduado (2021) y Máster (2023) en Arquitectura por la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza. Actualmente trabaja en el diseño arquitectónico para eventos musicales. Sus intereses en el campo de la investigación incluyen la representación de la arquitectura brutalista en el cine, desarrollada en su TFG, *Imagen y función de la arquitectura moderna en el cine: brutalismo y distopía* (Matrícula de Honor).

E-Mail: gerardomartinezmarco@gmail.com

Notas

01. KUBO, Michael; GRIMLEY, Chris; PASNIK, Mark, "Brutal" en CLOG: Brutalism, edited by Kyle May, and Julia Van Den Hout. New York, Clog, 2013, p. 166.

02. Es necesario aclarar que el término "brutalismo" se utiliza a lo largo de este artículo atendiendo al uso "convencional" antes mencionado para describir edificios de la tardomodernidad, típicamente construidos desde principios de la década de 1960 hasta finales de la década de 1970, y principalmente con estructuras y acabados de hormigón. El propósito del texto es discutir la apropiación de estas estructuras por parte del cine y, en este sentido, Scarborough College suele encuadrarse dentro de la etiqueta de "brutalista". Para una discusión sobre el origen término y las cualidades arquitectónicas que pretendía encarnar, nos remitimos a "The New Brutalism" de Reyner Banham (*The Architectural Review*, vol. 118 nº. 708, diciembre de 1965, pp. 355-61), y su posterior *El nuevo brutalismo: ¿Ética o estética?* (Londres, The Architectural Press, 1966). Lo mismo se aplica a la palabra 'megaestructura', como se explica más adelante en este texto.

03. Véase: BANHAM, P. Reyner, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, London, Thames and Hudson, 1976, pp. 190-92.

04. Entre los pocos que hemos logrado localizar se encuentran el Chicago Circle Campus de Walter Netsch (actualmente Universidad de Illinois en Chicago), que, aún en una época en la que sus calles elevadas lo hacían razonablemente megastructural, apareció como trasfondo de la película de terror *Candyman* (1992), y, más recientemente, en las series televisivas de ciencia ficción *Sense8* (2015-18), *Electric Dreams* de Philip K. Dick (2017-18) y la película distópica *Captive State* (Rupert Wyatt, 2019). El Andrew Melville Hall (1967) de James Stirling en la Universidad de St. Andrews también fue recientemente rescatado en *Never Let Me Go* (Mark Romanek, 2010), como Centro de Recuperación de Dover, una instalación médica

destinada a la extracción de órganos de clones humanos en un sombrío presente alternativo.

05. Al igual que con 'brutalista', el uso del término 'megaestructura' debe tomarse con una cierta reserva. El propio Banham proporcionó una definición bastante clara de las características que debe poseer una megaestructura para ser considerada como tal (ver *Megastructure*, págs. 70-71). La definición, tomada del bibliotecario Ralph Wilcoxon, era también notablemente restrictiva; tanto es así que hacía imposible que cualquier ejemplo construido cupiera en ella. Esto no impidió que Banham usara el término con bastante laxitud para aplicarlo a ciertos edificios o complejos de edificios de la vida real, como *Scarborough College*. El Capítulo 6, "Megaciudad Montreal", comenzaba, de hecho, afirmando que "1967 también nos trajo *Scarborough College* (...), la más llamativa de todas las megaestructuras académicas" (p. 105).

06. La construcción de Scarborough tuvo lugar, como explican Paolo Scrivano y Mary Louise Lobsinger, "durante un período de entusiasmo y activismo sin precedentes de expansión universitaria a lo largo de todo Canadá". (SCRIVANO, Paolo; LOBSINGER, Mary Lou, "Experimental Architecture. Progressive Pedagogy: Scarborough College", en *Architecture and Ideas*, vol. 8 nº. 1, 2008, pp. 4-19), lo que resultó, como relataría Banham más tarde, en diferentes experimentos con la megaforma. Además de Scarborough y la SFU en Burnaby (Columbia Británica), Erickson y Massey también diseñaron el plan urbano de la Universidad de Lethbridge (1967), y John Andrews y su equipo propusieron un diseño igualmente megastructural para el otro satélite de la Universidad de Toronto en Erindale, que finalmente fue descartada y absorbida por los Moriyama Arquitectos —cuya propia propuesta propia tendría hacia lo megastructural, en cualquier caso.

07. Andrews parecía identificar esta etiqueta con conceptos como 'bruto' o 'brutal': "Me opongo con bastante

vehemencia a la palabra 'brutalista'. No es brutal. Scarborough College es un edificio muy humano". Cuando se le preguntó con qué término preferiría ser etiquetado, respondió: "Si existiera tal palabra, 'apropiacionismo'. Lo que siempre estoy tratando de hacer es encontrar la respuesta lógica a las cosas, y en el momento en que estaba, siquieres, siendo brutal, esta era la respuesta lógica." WOODWORD, Berton, "Brutalist? Architect behind U of T Scarborough's Science and Humanities Wing didn't think so." *University of Toronto Scarborough News*. Tuesday, March 29, 2022. [<https://utsc.utoronto.ca/news-events/our-community/remembering-architect-behind-u-t-scarboroughs-iconic-brutalist-building>]

08. En el capítulo 7 de *Megastructure*, "La Megaestructura en la Academia" (p. 163), Reyner Banham señalaba que, por un lado, "la institucionalización de la megaestructura como una 'idea cuyo momento había llegado' fue, de forma abrumadora, obra de las escuelas de arquitectura y universidades"; y, por otro, cómo "en la práctica... la mayoría de las oportunidades para trabajar a esta escala... estaban en el diseño de nuevos campus o en la reelaboración de los antiguos". En la página 133, pie de foto 134, insistía en que "Scarborough fue reconocida como una megaestructura casi tan pronto como la palabra estuvo disponible para describirla", incluso si "en comparación [con otros ejemplos canadienses pseudo-megaestructurales, como la extensión del *Centennial Hall* en la Universidad de Winnipeg], Scarborough era un tanto primitivo" (p. 139).

09. La expresión fue acuñada por Peter Hall, no para referirse específicamente a Scarborough, sino para criticar el movimiento megastructural que él había experimentado de primera mano en la Exposición Universal de Montreal de 1967 en Canadá. (HALL, Peter, "Monumental Folly", en *New Society*, 24 de octubre de 1968, pp. 602-603)

10. Entre los medios arquitectónicos que recogieron

el Proyecto en el momento de su diseño y construcción, se encuentran the architectural el *Royal Institute of Canadian Architects Journal* (Julio de 1964), *The Canadian Architect* (Septiembre de 1964, Mayo de 1965), *Landscape Architecture Magazine* (Abril de 1966), *Architectural Forum* (Mayo de 1966), *The Architectural Review* (Octubre de 1966), *Architectural Record* (Septiembre de 1966, Noviembre de 1966), *World Architecture V3*, de John Donat (1966), *the Canadian Architect Yearbook* (1966), *L'Architecture d'Aujourd'hui* (Diciembre de 1966/ Enero de 1967), *Architectural Design* (Abril de 1967), *RIBA Journal* (Abril de 1967), *Architecture Canada* (Septiembre de 1967), y *Progressive Architecture* (Julio de 1968). Las apariciones en medios no arquitectónicos incluyen *College & University Business* (1968) y, obviamente, las muchas menciones en *The Varsity*, periódico de la Alumni Association of the University of Toronto. ["New U of T college opens today." *The Varsity*, vol. 85, nº. 1, 20 de septiembre de 1965, p. 1; Bond, Tony, "TV College makes history," vol. 85, nº. 2, 22 de septiembre de 1965, p. 1; Beckel, William E.: "Teaching '67," *the Varsity Graduate* vol. 13, junio de 1967, p. 62].

11. N/A, "Scarborough College, Ontario", *The Canadian Architect*, vol. 11 nº. 5, May 1, 1966, p. 43.

12. FRAMPTON, Kenneth, "Scarborough College. Toronto, Ontario", en *Architectural Design*, April 1967, pp. 178-187.

13. Oscar Newman escribió una crítica entusiasta, concluyendo que Scarborough trascendía "el simple problema del campus para indicar directamente la forma de nuestros futuros núcleos urbanos multifuncionales y de alta densidad". NEWMAN, Oscar, "The New Campus" en *Architectural Forum*, vol. 124 nº. 4, New York, Mayo de 1966, pp. 53/30.

14. N/A, "Colleges: 'a satellite built for tv'", en *Time magazine*, vol. 89, nº. 2, 13 de enero de 1967, pp. 32-35.

15. Tanto Erindale como Scarborough se concibieron como campus satélite de la Universidad de Toronto,

- construidos para acomodar un incremento estimado en la matriculación a tiempo completo de 20.000 a 35.000 estudiantes para 1970. Scarborough fue diseñado para 500 estudiantes en el momento de su apertura, que se convertirían en 1.500 en 1967, y de 5.000 a 6.000 en 1972.
- 16.** Un comentario en este sentido puede encontrarse en DREW, Philip, "John Andrews: The Early Years - Canadian Breakthrough". Simposio John Andrews, Edificio David Caro, Universidad de Melbourne, sábado 20 de octubre de 2012. El autor también introduce otras conexiones futuristas con pedigree arquitectónico con la *Città Nuova* de Antonio Sant'Elia.
- 17.** FRAMPTON, K., *op. cit.*, p. 186.
- 18.** SCRIVANO, P.; LOBSINGER, M.L., *op. cit.*, p. 8.
- 19.** Como señalan Scrivano y Lobsinger, hubo muchas ideas diferentes para la expansión del campus: "Parece difícil identificar con precisión las diferentes fases en la concepción del plan general para la universidad, o las diversas opciones que se tomaron en consideración. Lo que existe hoy en forma construida corresponde sólo a al 'estadio uno', es decir: la disposición para 1500 estudiantes". ESCRIVANO, P.; LOBSINGER, ML, *ibid.*, p. 11.
- 20.** El diseño de Andrews preveía, además de las alas de Humanidades y Ciencias, así como al área de administración, una biblioteca y un centro deportivo con una piscina y varios gimnasios, junto con una pista de patinaje y hockey sobre hielo. Estas y otras instalaciones se construyeron en el área norte del campus, aunque sin seguir estrictamente la posición, volumen o la estética original de Andrews. Para un recuento de la historia de la universidad: véase: BALL, John L., *The First Twenty-Five Years, 1964-1989. Scarborough College, University of Toronto, Scarborough, University of Toronto*, 1989.
- 21.** *The Canadian Architect*, hablando del proyecto aún en construcción, subrayaba que "el programa de ampliación es tal que debe ser implementado en un largo período (...). En este caso, de 500 estudiantes a 5.000 en 1972. La fase inicial establece el carácter del college y la identidad de cada equipamiento (...). Los edificios de la etapa inicial conforman un espacio académico central, un núcleo formal y digno de actividad universitaria". N/A, "Scarborough College, Ontario", en *The Canadian Architect*, mayo de 1964, p. 49.
- 22.** Scarborough no construyó su primera residencia hasta 1973, nueve años después de la llegada de los primeros estudiantes, convirtiendo al gigantesco volumen en un espacio desierto durante largas horas por la noche.
- 23.** Una cita del *Toronto Daily Star* afirmaba que los estudiantes de Scarborough College, representantes de un grupo demográfico de clase trabajadora y sin educación, estaban condenados a la mediocridad académica: "El peligro de enviar estudiantes en su mayoría pobres a estas universidades es que tienen menos probabilidades de tener éxito." (Citado en *Marooned*, diciembre de 1967).
- 24.** Arthur J. W. Plumtree, director de Scarborough, citado por Friedland (*op. cit.*, p. 452). Paradójicamente, "... los conductos embebidos en el hormigón que albergaban los cables de televisión fueron perfectos para los cables de los ordenadores que ahora se usan habitualmente en las aulas y otras salas de Scarborough". *Ibid.*, 453.
- 25.** 'Scarborough College, Ontario', *op. cit.*, 1966, p. 40.
- 26.** TONH, Allan, "These Movies Work Better If You're Really Stoned": David Cronenberg on Architecture and His Early Work", en *Filmmaker Magazine*, Jan 24, 2014 [en línea: <https://filmmakermagazine.com/84009-cronenberg-on-architecture-and-horror-in-toronto/#.Y5NyBXaZPlU>]
- 27.** Stereo no fue, en cualquier caso, un precedente de *THX 1138*. La película de Lucas era en realidad una nueva versión de su cortometraje estudiantil *THX 1138 4EB*, de 1967 (retitulado *Electronic Labyrinth THX 1138 4EB* para su relanzamiento).
- 28.** ACLAND, James, "Scarborough College (Universidad de Toronto)". *A Sense of Place*, episodio 3 (Canadian Broadcasting Corporation Television), emitido el jueves 18 de octubre de 1966. El documental de 30 minutos fue parte de *A Sense of Place*, una miniserie de 4 episodios presentada y dirigida por Acland, profesor de Arquitectura en la Universidad de Toronto. Otros edificios incluidos fueron la *Universidad Simon Fraser* y el *Hábitat* de Moshe Safdie. El primer minuto del documental, que consiste principalmente en vistas exteriores, a veces aéreas, del edificio, funcionaría como una introducción perfecta a *Stereo*, que comienza con el personaje principal llegando en helicóptero al campus.
- 29.** Niccol se mostró firme en utilizar Scarborough, como señala Scott Alexander, el jefe de localizaciones de la película: "El director seleccionó el campus desde el principio. Fue uno de los puntos focales de esta película (...) El *Meeting Place* fue el mayor atractivo. Este gran espacio, con la balconada sobre él lo hacía perfecto para lo que estaban buscando". QUIJANO, Bianca, "Filmmakers find UTSC 'perfect for production'", en *University of Toronto Scarborough*, Sep 9, 2016 [en línea: <https://ose.utsc.utoronto.ca/ose/story.php?id=8745>]
- 30.** ALLEN, Nick, "Anon", en *Rogerebert.com*, 5 de Mayo de 2018 [en línea: <https://www.rogerebert.com/reviews/anon-2018>].
- 31.** Affleck, citado por *The Canadian Architect*, vol. 11 nº. 5, p. 49.
- 32.** Significativamente, en su reseña de la película para *Slate*, Forrest Wickman argumentaba que la película puede verse "como una parábola sobre cómo es vivir bajo un estado totalitario sin saberlo", un tema que forma parte de la trama del filme como parte del contenido de las clases de Adam, que tratan sobre las dictaduras, y cómo tienen "una obsesión principal... controlar las ideas, el conocimiento... limitan la cultura, la información sensorial... censuran cualquier medio de expresión individual".
- WICKMAN, Forrest**, "What Should We Make of Enemy's Shocking Ending?", en *Slate.com*, 14 de marzo de, 2014 [en línea: <https://slate.com/culture/2014/03/enemy-movie-ending-explained-the-meaning-of-the-jake-gyllenhaal-and-denis-villeneuve-movie-spiders-and-all-a-theory.html>].
- 33.** Véase: 'Six Concepts' en: TSCHUMI, Bernard, *Architecture and Disjunction*, Cambridge, MIT Press, 1994, p. 254.
- 34.** "Durante un viaje preliminar de exploración en Toronto, encontramos la Universidad de Toronto Scarborough y David Slade, productor ejecutivo y director de los primeros episodios del programa nos dio fotografías tratadas de los edificios con un aspecto frío y acerado". PODESTA, Patti, "The Attraction of Opposites", en *Hannibal's Blog*, 7 de junio de 2013 [en línea: <https://hannibalblog.tumblr.com/post/52331780904/the-attraction-of-opposites>]
- 35.** TONDERAI, Mark (dir.), "Vita/Mors". *Impulse*, Temporada 1, Episodio 4. Hypnotic / Universal Cable Productions. Emitido el 6 de junio de 2018.
- 36.** En relación con la asociación de brutalismo y socialdemocracia, Jack Self señala cómo "los espacios modulares del brutalismo manifestaban un deseo social de... cohesión cultural, valores compartidos y una calidad de vida justa para todos. El ciudadano Brutalista debe entenderse, por tanto, como un ideal igualitario abstracto, no como un individuo perdido en una cueva microscópica de hormigón en el interior de un gigantesco edificio" (SELF, Jack, "The Morality of Concrete", en *Clog: Brutalism*, editado por Michael Abrahamson, NY: Clog, 2013, p. 29). Por el contrario, como explica Timothy M. Rohan, cuando Paul Rudolph estaba construyendo su Centro de Servicios del Gobierno de Boston (1962-1971), tuvo que negar "con vehemencia" "las acusaciones de la generación más joven de que la monumentalidad del BGSC era fascista". (ROHAN, Timothy M., "The Rise and Fall of Brutalism,

- Rudolph and the Liberal Consensus," *ibid*: 60-61).
- 37.** HENDERSON, Odie, "Fahrenheit 451", en *RogerEbert.com*, 18 de mayo de 2018 [en línea: <https://www.rogerebert.com/reviews/fahrenheit-451-2018>].
- 38.** Las razones para filmar la película en color fueron puramente presupuestarias: "Searchlight dijo: 'Bueno, si laquieres en blanco y negro, el presupuesto es de \$16,5 millones'", recuerda. "Entonces les pregunté: '¿Cuánto si es en color?' Y me dijeron: \$19,5 millones. Y yo dije, 'Pues en color'". Guillermo del Toro en: KIT, Borys, "How Guillermo del Toro's 'Black Lagoon' Fantasy Inspired 'Shape of Water'", en *The Hollywood Reporter*, 3 de noviembre de 2017 [en línea: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/how-guillermo-del-toros-black-lagoon-fantasy-inspired-shape-water-1053206/>].
- 39.** POWER, Tom, "Paul Austerberry on shaping the look of *The Shape of Water*", en *Q with Tom Power*, 4 de marzo de 2018 [en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=vQwGEtXBTfw>].
- 40.** "...utilizamos esto como el exterior que informaba nuestros decorados interiores, y construimos muchos decorados dentro que seguían ese lenguaje, y nuevamente los artistas escénicos tenían que hacer coincidir ese tipo de aspecto concreto en nuestros decorados en estudio", *ibidem*.
- 41.** PUNDIR, Pallavi, "Oscars 2018 Best Picture winner: On the sets of 'The Shape of Water'", en *Architectural Digest*, 15 de febrero de 2018 [en línea: <https://www.architecturaldigest.in/content/oscars-2018-best-picture-winner-set-design-the-shape-of-water/>].
- 42.** "Cada género tiene su propio vocabulario estético, y el mundo de *Hannibal* está especialmente enrarecido. La paleta de colores está estrictamente controlada... todos nuestros decorados están diseñados desde cero para satisfacer las necesidades de los personajes, la cámara y la narrativa". Equipo de HOLLYWOOD.COM, "*Hannibal*" Production Designer Matthew Davies Talks Creating the Terrifying World of a Killer", en *Hollywood.com*, 28 de febrero de 2014 [en línea: <https://www.hollywood.com/tv/hannibal-production-designer-matthew-davies-interview-57359713>].
- 43.** Matthew Davies, diseñador de producción del programa y ex alumno de la *Bartlett School of Architecture* de Londres, afirma que "(...) Si realmente miras y estudias el programa de cerca, notarás cuándo pasamos de un lugar a un facsímil de ese lugar en estudio; hay cambios sutiles... en la escala o el lenguaje arquitectónico del espacio". GROUCHNIKOV, Kirill, "Production design of 'Hannibal' – interview with Matthew Davies", en *Pushing Pixels*, 13 de mayo de 2016 [en línea: <https://www.pushing-pixels.org/2016/05/13/production-design-of-hannibal-interview-with-matthew-davies.html>].
- 44.** "La influencia de Kahn en el primer Andrews es quizás la más escurridiza de las que tuvieron lugar en él... Y, sin embargo, afirma que Kahn era importante para él". WALKER, Paul; MOULIS, Antony, "Before Scarborough. John Andrews in the Office of Parkin Associates 1959-1961". SAHANZ 2017 Annual Conference Proceedings, pp. 777-786. Para una revisión más profunda de la influencia de Kahn en Andrews, véase: TAYLOR & ANDREWS, *op. cit.*, p.17, y TAYLOR, Jennifer, "John Andrews, architecture", en *Architecture Australia*, vol. 70 nº. 2, mayo de 1981, pp. 30-37. Las conexiones de las instalaciones de BAU con el trabajo de Louis Kahn resultan especialmente evidentes en la comparativa con la estricta cuadrícula estructural de hormigón visto del Centro de Arte Británico de Yale (1969-74) y del formalmente emparentado, pero no construido el Centro de la Comunidad Judía en Trenton (1954-9), cuya última iteración presentó una cuadrícula de espacios cuadrados entrelazados, coronados por techos troncopiramidales.
- 45.** Véase: NANKIN, Michael (dir.), "One Blood" (*Killjoys*, Temporada 1, Episodio 6, emitido el 24 de Julio de 2015), y WOOD, Martin (dir.), "Wild, Wild Westerley" (*Killjoys*, Temporada 2, Episodio 2, emitido el 8 de julio de 2016), respectivamente.
- 46.** SONTAG, Susan, "The Imagination of Disaster", en *Commentary Magazine*, octubre de 1965, pp. 42-8.
- 47.** Véase: GANDY, Joseph Michael, *A Bird's-eye view of the Bank of England* (1930).
- 48.** Véase: *The Expanse*, Temporada 2: SALOMON, Mikael (dir.), "The Weeping Somnambulist". Episodio 9, emitido el 22 de marzo de 2017; SALOMON, Mikael (dir.), "Cascade". Episodio 10, emitido el 29 de marzo de 2017 y LIEBERMAN, Robert, "Here There Be Dragons". Episodio 11, emitido el 5 de de 2017. Los espacios utilizados son la omnipresente entrada norte y la fachada del ala de Humanidades y, en el interior, las balconadas superiores del ala de Humanidades, llegando hasta el *Meeting Place* y el acceso principal.
- 49.** DE WOFLE [sic], Ivor, *Civilia: The End of Suburban Man; A Challenge to Semideutsia*, London, The Architectural Press, 1971. Para un estudio del contexto y contenido de *Civilia*, véase: LUS ARANA, L. M., PARRELL, S., "Learning From Civilia. Critical Heterodoxies, Historiography and Urban Design" en *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 2020, nº. 22, pp. 36-53.
- 50.** N/A, "Scarborough College, Ontario". *The Canadian Architect*; 1 de Mayo de 1966; vol. 11, nº. 5 (1), p. 40.
- 51.** MOSS, Elisabeth (dir.), "The Crossing." *The Handmaid's Tale*. Temporada 4, Episodio 3. Emitido el 27 de Abril de 2021.
- 52.** FRAMPTON, K., *op. cit.*, p. 187.
- 53.** Es difícil no establecer paralelismos con los collages #83, que transformaba el Graduate Center de Cambridge en una monumental torre, con retales de otros edificios en su parte inferior (*Civilia*, p. 84), o con el collage #82 (*Civilia*, p. 83), donde se habían entrelazado dos imágenes del Southbank Centre de Londres para conformar una estructura vertical similar. Véase: LUS ARANA, Luis Miguel; PARRELL, Stephen, "Civilia: Utopía en la Era de la Reproducción Fotomecánica.

Imágenes

01. Proyecto original para Scarborough College, Fase 1 (1963). En la parte inferior derecha, configuración para 5.000 estudiantes, con dos alas suplementarias y residencias de estudiantes añadidas en los extremos del edificio original.

02. Vista de satélite del campus en 2023.

03. El *tour arquitectónico* de Cronenberg en *Stereo* (1969).

04. Scarborough en los primeros minutos del documental dirigido por James Acland en 1966, que podría funcionar perfectamente como una escena introductoria en la película de Cronenberg.

05. La exuberante representación de los espacios interiores del edificio en *Anon* (2018), con el añadido de muebles de hormigón y estructuras murales en el Meeting Place.

06. Scarborough presentado como un moderno jardín del Edén en *Enemy* (2013). Abajo, a la derecha, comparativa con el rudo y monumental retrato del mismo realizado por el fotógrafo David Moore en 1970.

07. Un Scarborough razonablemente cercano al real reconvertido en las instalaciones de OCCAM (fila superior) frente a los decorados realizados en estudio, diseñados para pasar por espacios interiores del edificio de Andrews en *La forma del agua* (2017).

08. Diseños de producción (arriba a la izquierda) frente a las múltiples variaciones de los Kahn-ianos interiores ficticios de Scarborough en *Hannibal* (2013-2015).

09. *The expanse* (2017), combinando imágenes reales del *Andrews Building* con su expansión megaestructural por medios digitales.

10. El apócope cubista del edificio original en *El Cuento de la Criada* (2021), mostrado con más detalle en una vista aérea más adelante en el mismo episodio (arriba, izquierda), frente a la exuberante, aunque agorafóbica representación de los interiores reales.