

Rehaciendo el patrimonio
arquitectónico controvertido,
repensando el espacio
público

Remaking Contested
Architectural Heritage,
Rethinking Public Space

SUSAN LARSON

Nature, the Monumental
and Urban Technological
Networks in Victor Moreno's
Edificio España (2012) and
La ciudad oculta (2018)

Naturaleza, lo monumental
y las redes tecnológicas
urbanas en *Edificio
España* (2012) y *La ciudad
oculta* (2018) de Victor
Moreno

Abstract

If we affirmatively answer Maria Kaika and Erik Swyngedouw's invitation to think beyond the 'fetishization of the modern city' as the pinnacle of human-centered progress and achievement in order to consider the urban as both a process of transformed nature and the metabolic and social transformation of nature through human labor, the city becomes a 'hybrid of the natural and the cultural, the environmental and the social' (Kaika and Syngedouw; 122). This essay argues that markedly different ways of imagining monumental public spaces and the relationship between nature and the city have arisen since the economic crisis of 2008 in Spain. Urban cultures create opportunities to imagine these new social, material and symbolic transformations and are exemplified in the documentary films of Victor Moreno *Edificio España* (2012) and *La ciudad oculta* (2018). Considered together, the two films capture the scale, depth and three-dimensionality of spaces that are made up of both organic and non-organic material flows in ways that encourage us to question some of our basic assumptions about the urban.

Keywords

Edificio España (2012); *La ciudad oculta* (2018); Victor Moreno; documentary film; monumentality; urban technological networks; urban nature

The tunnels, cables, ventilation, filtering systems and electronic waves that make the contemporary city possible are almost always hidden underground, locked into invisible urban technological networks. Geographer Erik Swyngedouw explains that the hidden nature of these networks blurs the relationship between nature and the city and separates the social transformation of nature from the process of urbanization, arguing that the key concern of urban political ecology should be "not what kind of urban natures are present in the city, but rather the capitalist form of the urbanization of natures: the process through which all manner of non-human 'stuff' is socially mobilized, discursively scripted, imagined, economically enrolled (enclosed, privatized, and commodified) and physically metabolized/transformed to produce socio-ecological assemblages that support the urbanization

Nature, the Monumental and Urban Technological Networks in Víctor Moreno's *Edificio España* (2012) and *La ciudad oculta* (2018)

Naturaleza, lo monumental y las redes tecnológicas urbanas en *Edificio España* (2012) y *La ciudad oculta* (2018) de Víctor Moreno

SUSAN LARSON

Texas Tech University
susan.larson@ttu.edu

Susan Larson, "Nature, the Monumental and Urban Technological Networks in Víctor Moreno's *Edificio España* (2012) and *La ciudad oculta* (2018) / Naturaleza, lo monumental y las redes tecnológicas urbanas en *Edificio España* (2012) y *La ciudad oculta* (2018) de Víctor Moreno", *ZARCH* 16 (junio 2021): 12-31. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2021165569

Resumen

Si respondemos afirmativamente a la invitación de Maria Kaika y Erik Swyngedouw de pensar más allá de la "fetichización de la ciudad moderna" como cúspide del progreso y del logro centrados en lo humano para considerar lo urbano a un mismo tiempo como proceso de naturaleza transformada y como transformación social y metabólica de la naturaleza a través del trabajo humano, la ciudad se convierte en un "híbrido de lo natural y lo cultural, lo medioambiental y lo social" (Kaika y Swyngedouw, 122). Este ensayo sostiene que desde la crisis económica de 2008 en España han surgido modos notablemente diferentes de imaginar los espacios públicos monumentales y la relación entre naturaleza y ciudad. Las culturas urbanas crean oportunidades de imaginar estas nuevas transformaciones sociales, materiales y simbólicas y las películas documentales de Víctor Moreno *Edificio España* (2012) y *La ciudad oculta* (2018) son un ejemplo de ello. Consideradas en su conjunto, las dos películas captan la escala, profundidad y tridimensionalidad de espacios que están hechos de flujos materiales orgánicos y no orgánicos de un modo que nos insta a cuestionar algunos de nuestras premisas básicas sobre lo urbano.

Palabras clave

Edificio España (2012); *La ciudad oculta* (2018); Víctor Moreno; cine documental; monumentalidad; redes tecnológicas urbanas; naturaleza urbana

Los túneles, los cables, los sistemas de ventilación y filtrado y las ondas electrónicas que hacen posible la ciudad contemporánea están casi siempre ocultos en el subsuelo, encerrados en redes tecnológicas urbanas invisibles. El geógrafo Erik Swyngedouw explica que la naturaleza oculta de estas redes difumina la relación entre naturaleza y ciudad y separa la transformación social de la naturaleza del proceso de urbanización, sosteniendo que las preocupaciones clave de la ecología política urbana "no [deberían ser] qué tipo de naturalezas urbanas están presentes en la ciudad, sino la forma capitalista de la urbanización de las naturalezas: el proceso a través del cual se moviliza socialmente, se inscribe en el discurso, se imagina, se alista en la economía (se cerca, se privatiza y se mercantiliza) y se metaboliza/transforma físicamente todo tipo de 'cosa' no humana para producir

SUSAN LARSON

Nature, the Monumental
and Urban Technological
Networks in Victor Moreno's
Edificio España (2012) and
La ciudad oculta (2018)

Naturaleza, lo monumental
y las redes tecnológicas
urbanas en *Edificio
España* (2012) y *La ciudad
oculta* (2018) de Victor
Moreno

process.”¹ In recent years there is a new appreciation within historical-geographical-material thought of the importance of the social and material production of urban nature (see Latour 2017 and 2018; Harvey; Kaika and Swyngedouw; Gandy).² These hidden flows and their technological framing hide the social relations and power mechanisms that are scripted in and enacted through these flows.

Water towers, pumping stations, dams, power plants, gas stations... they have all undergone important historical changes when it comes to their visual role and their material importance in the urban landscape. During the early stages of nineteenth-century modernization, the iconic landmarks of urban networks were prominent and widely visible. However, as Kaika and Swyngedouw explain, “when the urban became constructed as agglomerated use values that turned the city into a theatre of accumulation and economic growth, urban networks became the iconic embodiments of and shrines to a technologically scripted image and practice of progress. Once completed, the networks became buried underground, invisible, rendered banal and relegated to an apparently marginal, subterranean urban underworld.”³ This hiding away of urban infrastructure became commonplace during the second half of the twentieth century when large metropolitan regions (such as Madrid, our object of study here) competed for their place within a world-wide network of ‘global cities’ during a period of increasing inter-city competition for investment and tourism. In recent years, Madrid has witnessed radical changes in demographic trends, the failure of the neoliberal state to control the economic crisis, changes in the global division of labor, cracks in globalization’s myth of the mobility of people and goods, the increasing social and economic segregation of the city through gentrification, and last but certainly not least, impending ecological threats that force the city’s inhabitants to alter their understanding of what a city is and can be.

If we affirmatively answer Kaika and Swyngedouw’s invitation to think beyond the “fetishization of the modern city” as the pinnacle of human-centered achievement in order to consider the city as a process of transformed nature and the metabolic and social transformation of nature through human labor, “the city turns into a ‘hybrid’ of the natural and the cultural, the environmental and the social. Thinking of the city as a flow, a flux and a movement creates opportunities to imagine possible social, material and symbolic transformations.”⁴ Taking these ideas about post-monumental architecture and constantly evolving concepts of urban technological networks and the relationship of nature to the urban as points of departure, this essay argues that since the economic crisis of 2008 in particular, there are markedly different ways of imagining monumental, public spaces and the relationship between nature and the city.⁵ For the purposes of this essay I look at the documentary films of Victor Moreno *Edificio España* (2014) and *La ciudad oculta* (2018) as concrete examples of this cultural turn.

The relationship between architecture and film is a singular one. By approaching architectural space through different angles and framings, using close-ups and panoramic views, the mobile film camera makes it possible to see familiar buildings in new ways. Film enables our eyes and minds to visit spaces that are inaccessible to us and gives us vivid experiences of architecture that no longer exists as well as imaginary visions of buildings that could be in the future. To think about architecture one has to pass back and forth between the question of space and the question of representation. This does not mean abandoning the traditional architectural object, the building. It means looking at it

- 1 Swyngedouw, Erik. “The Urbanization of Capital and the Production of Capitalist Natures.” In *The Oxford Handbook of Karl Marx*, edited by Matt Vidal, Tony Smith, Tomás Rotta and Paul Prew, Oxford University Press, 2018, 539-558; (p. 551).
- 2 Latour, Bruno. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Trans. Catherine Porter. Harvard University Press, 2017 and Latour Bruno. *Down to Earth. Politics in the New Climactic Regime*. New York: Polity, 2018; Harvey, David. *Justice, Geography and the Nature of Difference*. Wiley-Blackwell, 1996; Gandy, Matthew. The ‘Rethinking Urban Nature’ Project. <https://www.rethinkingurbannature.org/>.
- 3 Kaika, Maria and Swyngedouw, Erik. “Fetishizing the Modern City: The Phantasmagoria of Urban Technological Networks.” *International Journal of Urban and Regional Research* 24.1 (2000): pp. 120-138; (p. 122).
- 4 Kaika and Syngedouw; (p. 122).
- 5 Notable criticisms of Spain’s ‘cultures of crisis’ include Álvarez Blanco, Palmar and Gómez López-Quiñones, Antonio, eds. (2016). *La imaginación hipotecada. Aportes al debate sobre la precariedad del presente*. Madrid: Ecologistas en Acción; Gimeno Ugalde, Esther and Álvarez, Marta. “Paisajes de la crisis en los cines ibéricos.” *Iberoamericana* 18.69 (2018): 7-12; Prádanos García, Iñaki (2018). *Postgrowth Imaginaries: New Ecologies and Counterhegemonic Culture in Post-2008 Spain*. Liverpool: Liverpool University Press; and Synder, Jonathan (2015). *Poetics of Opposition in Contemporary Spain. Politics and the Work of Urban Culture*. New York: Palgrave Macmillan.

ensamblajes socioecológicos que sustentan el proceso de urbanización”.¹ En los últimos años, hay una nueva valoración dentro del pensamiento histórico geográfico material de la importancia de la producción social y material de la naturaleza urbana (véase Latour 2017 y 2018; Harvey; Kaika y Swyngedouw; Gandy).² Estos flujos ocultos y su marco tecnológico ocultan las relaciones sociales y los mecanismos de poder que están inscritos y que se efectúan a través de ellos.

Los depósitos de agua, las estaciones de bombeo, las presas, las centrales eléctricas, las gasolineras... han atravesado todos ellos importantes cambios históricos en lo que se refiere a su papel visual y a su importancia material en el paisaje urbano. Durante las primeras etapas de la modernización decimonónica, resaltaban los lugares emblemáticos de las redes urbanas y estos eran muy visibles. Sin embargo, tal y como explican Kaika y Swyngedouw, “cuando lo urbano se estaba construyendo como aglomeración de valores de uso que convertían la ciudad en un teatro de acumulación y crecimiento económico, las redes urbanas se tornaron materializaciones emblemáticas y santuarios de una imagen y de una práctica de progreso escritas tecnológicamente. Una vez que el proceso hubo concluido, las redes quedaron enterradas en el subsuelo, invisibles, banalizadas y relegadas a un submundo subterráneo urbano al parecer marginal”.³ Esta ocultación de la infraestructura urbana se hizo común durante la segunda mitad del siglo xx, cuando las grandes regiones metropolitanas (como Madrid, nuestro objeto de estudio aquí) competían por un lugar dentro de una red mundial de “ciudades globales” en un periodo de creciente competencia entre ciudades por la inversión y el turismo. En los últimos años, Madrid ha presenciado cambios radicales en las tendencias demográficas, el fracaso del Estado neoliberal a la hora de controlar la crisis económica, los cambios en la división global del trabajo, las grietas en el mito de la globalización sobre la movilidad de bienes y personas, la segregación social y económica cada vez mayor de la ciudad a través de la gentrificación y, por último pero desde luego no menos importante, las inminentes amenazas ecológicas que obligan a los habitantes de la ciudad a modificar su comprensión de lo que es y puede ser una ciudad.

Si respondemos afirmativamente a la invitación de Kaika y Swyngedouw de pensar más allá de la “fetichización de la ciudad moderna” como cúspide del progreso y del logro centrados en lo humano para considerar la ciudad como un proceso de naturaleza transformada y como la transformación social y metabólica de la naturaleza a través del trabajo humano, “la ciudad se convierte en un ‘híbrido’ de lo natural y lo cultural, lo medioambiental y lo social. Pensar la ciudad como un flujo, una corriente y un movimiento crea oportunidades de imaginar posibles transformaciones sociales, materiales y simbólicas”.⁴ Tomando estas ideas sobre arquitectura postmonumental, sobre los conceptos en constante evolución de las redes tecnológicas urbanas y sobre la relación de la naturaleza con lo urbano como puntos de partida, este ensayo sostiene que desde la crisis económica de 2008 en particular, existen modos notablemente diferentes de imaginar los espacios públicos monumentales y la relación entre naturaleza y ciudad.⁵ Para los propósitos de este ensayo, analizo las películas documentales de Víctor Moreno *Edificio España* (2014) y *La ciudad oculta* (2018) como ejemplos concretos de este giro cultural.

Entre arquitectura y cine hay una relación singular. Al abordar el espacio arquitectónico a través de diferentes ángulos y encuadres, al utilizar primeros planos y tomas panorámicas, la cámara de cine móvil hace posible que veamos de modos nuevos edificios conocidos. El cine permite que nuestros ojos y mentes visiten espacios que nos son inaccesibles y nos ofrece experiencias vívidas de arqui-

1 Erik Swyngedouw, “The Urbanization of Capital and the Production of Capitalist Natures”, en Matt Vidal, Tony Smith, Tomás Rotta y Paul Prew (eds.), *The Oxford Handbook of Karl Marx*, Oxford University Press, 2018, pp. 539-558: p. 551.

2 Bruno Latour, *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas* (2017), Buenos Aires, Siglo XXI, 2017 y Bruno Latour, *Dónde aterrizar. Cómo orientarse en política*, Barcelona, Taurus, 2019; David Harvey, *Justicia, naturaleza y la geografía de la diferencia*, Madrid, Traficantes de sueños, 2019; Matthew Gandy, el proyecto “repensar la naturaleza urbana”: <https://www.rethinkingurbannature.org/>

3 Maria Kaika y Erik Swyngedouw, “Fetishizing the Modern City. The Phantasmagoria of Urban Technological Networks”, en *International Journal of Urban and Regional Research* 24.1 (2000), pp. 120-138: p. 122.

4 *Ibid.*

5 Entre las críticas destacables de las “culturas de la crisis” de España, cabe citar Palmar Álvarez Blanco y Antonio Gómez López-Quiñones (eds.), *La imaginación hipotecada. Aportes al debate sobre la precariedad del presente*, Madrid, Ecológicos en Acción, 2016; Esther Gimeno Ugalde y Marta Álvarez, “Paisajes de la crisis en los cines ibéricos”, en *Iberoamericana* 18.69, 2018, pp. 7-12; Iñaki Prádanos García, *Postgrowth Imaginaries. New Ecologies and Counterhegemonic Culture in Post-2008 Spain*, Liverpool, Liverpool University Press, 2018; y Jonathan Synder, *Poetics of Opposition in Contemporary Spain. Politics and the Work of Urban Culture*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2015.

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico controvertido, repensando el espacio público

Remaking Contested Architectural Heritage, Rethinking Public Space

SUSAN LARSON

Nature, the Monumental and Urban Technological Networks in Víctor Moreno's *Edificio España* (2012) and *La ciudad oculta* (2018)

Naturaleza, lo monumental y las redes tecnológicas urbanas en *Edificio España* (2012) y *La ciudad oculta* (2018) de Víctor Moreno



Figure 1. Opening shot. *Edificio España* (2012).

much more closely than before, but in a different way —usually, thanks to film, in a way that closely connects buildings to mass culture and the materiality of everyday life. Víctor Moreno's recent films explore both architectural time and space through the decidedly non-monumental flows of waste, people, animals, plants and objects, pointing past the ruins of the modern city.

Edificio España is one entry point to understanding how iconic buildings shape Madrid's cultural imaginary in ways that link the material to the symbolic and the monumental to the everyday. It hinges on the question of who has the right to the city, in the Lefebvrian sense of the word.⁶ The film makes visible the often invisible flows of capital and what is gained and lost when historic landmarks are dismantled and repurposed. *Edificio España* brings attention to both the lack of depth and the upward-reaching verticality of the (outdated) modern skyscraper, while *La ciudad oculta*, Víctor Moreno's second documentary, thrusts this same verticality deep underground, into the subsoil, focusing on technology and transport as well as the animal and plant life of tunnels. This is an underground world where the politics of space are much different than above the surface of the earth. Considered together, the two films create a vertical reciprocity between the air and the earth through what they have in common: a desire to capture the scale, depth and three-dimensionality of urban spaces that are made up of both organic and non-organic material flows.

In 2007 the Banco Santander (then-owner of the Edificio España) hired hundreds of workers from Spain, Eastern Europe, Africa and Latin America to demolish the building's interior. They allowed documentary filmmaker Víctor Moreno to film the process, but when documentary was completed in 2012, the Banco Santander blocked the release of the film for 15 months, subsequently making its eventual release two years later into a cultural phenomenon. After a series of acclaimed showings at important international film festivals, *Edificio España* finally appeared in Spanish movie theaters in 2014. Víctor Moreno's film, its troubled distribution history and recent controversies over the renovation of the Edificio España and its sister building the Torre de Madrid have served as symbols of Spain's economic, political and social restructuring after the real estate collapse of 2008.

The Edificio España, located on Madrid's Plaza de España, was constructed between 1948 and 1953 and was interpreted by some critics at the time as an architectural symbol of modern progress and post-Civil War economic prosperity. *Edificio España* begins with one vertical bird's-eye shot of the building against the Gran Vía below, with titles providing basic information on the massive scale of the building, which once housed 200 private residences, 400 offices, many businesses, several restaurants and a large luxury hotel. A Rockefeller Center-like 'city within the city,' the building was important to the cultural and commercial life of Madrid until the 1970s, when this center of power began to shift northward. The *terrazas* at the top of the Edificio España have long been the vantage

6 Lefebvre, Henri. *Le droit à la ville*. Paris, Éditions Anthropos, 1968.

itectura que ya no existe, así como visiones imaginarias de edificios que podría haber en el futuro. Para pensar sobre la arquitectura, hay que pasar una y otra vez de la cuestión del espacio a la cuestión de la representación y vuelta. Esto no significa abandonar el objeto arquitectónico tradicional, el edificio. Significa analizarlo mucho más detenidamente que antes, pero de un modo diferente: por lo general, gracias al cine, de un modo que conecta estrechamente los edificios con la cultura de masas y con la materialidad de la vida cotidiana. Las películas recientes de Víctor Moreno exploran tanto el tiempo como el espacio arquitectónico a través de flujos decididamente no monumentales de residuos, personas, animales, plantas y objetos, apuntando más allá de las ruinas de la ciudad moderna.

Edificio España es un punto de entrada a la comprensión de cómo los edificios emblemáticos configuran el imaginario cultural de Madrid de modos que ligan lo material a lo simbólico y lo monumental a lo cotidiano. Gira sobre la cuestión de quién tiene derecho a la ciudad, en el sentido lefebvriano de la palabra.⁶ La película hace visibles los flujos con frecuencia invisibles de capital y lo que se gana y se pierde cuando los emblemas históricos se desmantelan y se reconvierten. *Edificio España* llama la atención sobre la falta de profundidad y sobre la verticalidad que se extiende hacia las alturas del (anticuado) rascacielos moderno, mientras que *La ciudad oculta*, el segundo documental de Víctor Moreno, empuja esta misma verticalidad hacia las profundidades, en el subsuelo, centrándose en la tecnología y en el transporte, así como en la vida animal y vegetal de los túneles. Se trata de un mundo subterráneo donde la política del espacio es muy diferente a la que hay sobre la superficie de la tierra. Consideradas en conjunto, las dos películas crean una reciprocidad vertical entre el aire y la tierra a través de lo que tienen en común: un deseo de captar la escala, la profundidad y la tridimensionalidad de espacios urbanos que están hechos de flujos materiales orgánicos y no orgánicos.

En 2007, el Banco Santander (entonces dueño del Edificio España) contrató a cientos de trabajadores de España, Europa del Este, África y América Latina para demoler el interior del edificio. Permitieron al cineasta documentalista Víctor Moreno filmar el proceso, pero cuando el documental estuvo acabado en 2012, el Banco Santander vetó el estreno de la película durante quince meses, lo cual hizo de su estreno dos años más tarde un fenómeno cultural. Tras una serie de aclamadas proyecciones en importantes festivales internacionales de cine, *Edificio España* se estrenó por fin en 2014 en las salas de cine españolas. La película de Víctor Moreno, la accidentada historia de su distribución y las polémicas recientes sobre la remodelación del Edificio España y de su edificio hermano, la Torre de Madrid, han servido de símbolos de la reestructuración económica, política y social de España después del desplome inmobiliario de 2008.

El Edificio España, situado en la Plaza de España de Madrid, fue construido entre 1948 y 1953 y algunos críticos de la época lo interpretaron como un símbolo arquitectónico del progreso moderno y de la prosperidad económica después de la Guerra Civil. *Edificio España* empieza con un plano picado vertical del edificio con la Gran Vía abajo y con letreros que ofrecen información básica sobre la enorme envergadura del edificio, que en otro tiempo llegó a albergar 200 viviendas particulares, 400 oficinas, galerías comerciales, varios restaurantes y un gran hotel de lujo.

Una “ciudad dentro de la ciudad”, al estilo del Rockefeller Center, el edificio tuvo un papel importante para la vida cultural y comercial de Madrid hasta la década de 1970, en que este centro de poder empezó a desplazarse hacia el norte. Las *terrazas*⁷ en la parte superior del Edificio España fueron durante mucho tiempo lugares privilegiados con vistas panorámicas de la capital y llegaron a aparecer como entrada a los cielos, por ejemplo, en la emblemática película *El día de los enamorados* (1959), donde el protagonista (un “San Valentín” contemporáneo) coge el ascensor hasta la inexistente planta 30^a para ser recibido por el mismísimo Dios.⁸ El Edificio España puede considerarse la joya arquitectónica en la corona de la tercera y última parte de la Gran Vía y el telón de fondo arquitectónico de la Plaza de España, que lleva mucho tiempo afirmándose como espacio simbólico para la forma centrista de nacionalismo que Madrid ha reivindicado históricamente para sí. La arquitectura monumental tiene, no obstante, una manera de dar espacio a usos muy involuntarios y lo que la película desentraña y desmitifica es la diferencia entre el propósito oficial y el uso extraoficial: cómo se usan y se entienden en realidad estos espacios a lo largo del tiempo.

6 Henri Lefebvre, *El derecho a la ciudad* (1968), Madrid, Capitán Swing, 2017.

7 En castellano en el original (N. de la T.).

8 Fernando Palacios, dirección, *El día de los enamorados*, Madrid, AS Films, 1959.

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico controvertido, repensando el espacio público

Remaking Contested Architectural Heritage, Rethinking Public Space

SUSAN LARSON

Nature, the Monumental and Urban Technological Networks in Victor Moreno's *Edificio España* (2012) and *La ciudad oculta* (2018)

Naturaleza, lo monumental y las redes tecnológicas urbanas en *Edificio España* (2012) y *La ciudad oculta* (2018) de Victor Moreno



Figure 2. Overseeing the project. *Edificio España* (2012).

points for panoramic views of the capital and even figure as the entrance to heaven, for example, in the iconic film *El día de los enamorados* (1959), where the main character—a modern-day ‘San Valentín’—takes the elevator to the non-existent 30 floor, only to be met by God himself.⁷ One can consider the *Edificio España* to be the architectural jewel in the crown of the third and last section of the Gran Vía and the architectural backdrop to the Plaza de España—which has long claimed symbolic space for the centrist form of nationalism that Madrid has historically claimed for itself. Monumental architecture has a way of making space for very unintended uses, however, and it’s the difference between the official purpose and the unofficial use—how these spaces are actually used and understood over time—that the film unpacks and demystifies.

Edificio España features the eponymous building as a way to consider the dismantling of the nationalist project piece by piece. What the film exposes are the workings of global finance capital underneath the shallow façade of nationalist ideology by pointing in unexpected and surprising ways to the city as a profit-making machine. What *Edificio España* proposes—through its slow, methodical pace and its focus exclusively on the global labor force extracting the detritus of the building’s interior—is a working through of our individual and collective anxieties about the landscapes of fear and the topographies of despair brought about by the economic crisis and the inability of the powers that be—at the national, regional and municipal levels—to account for the human cost of modern urban development. Perhaps what makes this slow film with no main characters, no voiceover, no musical soundtrack and no plot so immensely satisfying to watch is that this monument to nationalism so obviously and naively tied to a dream of capital accumulation is gutted, emptied, and subjected to new levels of shallowness and vulnerability. Moreno began filming in 2007, immediately before the economic crisis and finished shooting in 2010. The film allows the viewer to sit for an hour and a half to simply watch the demolition of the interior of a building whose façade is so well known that, aside from a brief appearance at the very beginning of the film, only appears again in a large poster being carted out on its side by two of the demolition workers. The movement and deafening noise of jackhammers, trucks, bulldozers, pickaxes, and conveyer belts alternates with the profound silences of the building when the workers are at rest. Woven into these architectural rhythms of movement and sound are the tours of the investors, architects and designers making plans for the building’s future.⁸

Interviews with a number of the long-term employees (doormen, security guards and concierge service coordinators) are woven into shots of the demolition. Perhaps the most moving segments

7 Palacios, Fernando, dir. *El día de los enamorados*. Madrid: AS Films, 1959.

8 For a particularly insightful reading of *Edificio España*, see Naughten, Rebeca. ‘Edificio España / The Building (Victor Moreno, 2013).’ *Nobody Knows Anybody*. Blog. 18 Aug, 2017. Accessed Feb 20, 2021. <https://nobodyknowsanycbody.com/2017/08/18/edificio-espana-victor-moreno/>.



Figure 3. Removal of iconic imagery. *Edificio España* (2012).

Edificio España presenta el edificio epónimo como una manera de considerar el desmantelamiento del proyecto nacionalista pieza a pieza. Lo que la película revela es el funcionamiento del capital financiero global por debajo de la carcasa vacía de la ideología nacionalista, señalando de maneras inesperadas y sorprendentes la ciudad como una máquina de creación de beneficio. Lo que *Edificio España* propone (a través de su ritmo lento y metódico y de su concentración exclusiva en la fuerza de trabajo global que extrae los detritos del interior del edificio) es una elaboración de nuestras ansiedades individuales y colectivas sobre los paisajes del miedo y las topografías de la desesperanza generadas por la crisis económica y la incapacidad de los poderes fácticos (a escala nacional, regional y municipal) de responder por el coste humano del desarrollo urbano moderno. Quizá lo que hace que esta película lenta, sin personajes principales, sin voz en *off*, sin banda sonora musical y sin argumento sea tan inmensamente satisfactoria de ver es que este monumento al nacionalismo ligado de un modo tan evidente e ingenuo a un sueño de acumulación de capital se ve destripado, vaciado y sometido a nuevas cotas de superficialidad y vulnerabilidad. Moreno empezó a filmar en 2007, justo antes de la crisis económica, y terminó de grabar en 2010. La película permite al espectador sentarse durante una hora y media simplemente a mirar la demolición del interior de un edificio cuya fachada es tan conocida que, aparte de una breve aparición en el propio arranque de la película, solo vuelve a salir en un gran cartel que dos de los trabajadores del derribo transportan de lado. El movimiento y el ruido ensordecedor de los martillos neumáticos, los camiones, las excavadoras, los picos y las cintas transportadoras se alternan con los silencios profundos del edificio cuando los trabajadores están descansando. Entretejidos en estos ritmos arquitectónicos cinéticos y sonoros están los recorridos de los inversores, los arquitectos y los creativos que hacen planes para el futuro del edificio.⁹

Una serie de entrevistas con algunos de los empleados con contratos de larga duración (porteros, guardias de seguridad y coordinadores del servicio de conserjería) aparecen entrelazadas con planos de la demolición. Tal vez los tramos más emotivos de la película se produzcan cuando la cámara acompaña a un hombre, Germán (el último residente del edificio), mientras deja el piso en el que vivió con su mujer (ahora fallecida) durante cuarenta años. En otra parte, uno de los guardias de seguridad mayores describe con mucho cariño cómo pasó su luna de miel en una de las habitaciones. Las reflexiones de varios guardias de seguridad privada (como Franco, de Armenia) sirven para reunir un conjunto de reflexiones diferentes sobre el pasado y el futuro del edificio. No obstante, a pesar de todas estas voces humanas, lo que prevalece es la materialidad de la película. La cámara nos permite ser testigos de lo que queda atrás y olvidado en el detrito cultural que está esparcido en cada planta y pegado en cada pared del edificio justo antes de sacarlo en carretilla y llevarlo al vertedero,

9 Para una interpretación particularmente esclarecedora de *Edificio España*, véase Rebeca Naughten, “Edificio España / The Building (Victor Moreno, 2013)”, publicada en el blog *Nobody Knows Anybody* el 18 de agosto de 2017. Consultado el 20 de febrero de 2021. <https://nobodyknowsanybody.com/2017/08/18/edificio-espana-victor-moreno/>

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico controvertido, repensando el espacio público

Remaking Contested Architectural Heritage, Rethinking Public Space

SUSAN LARSON

Nature, the Monumental and Urban Technological Networks in Victor Moreno's *Edificio España* (2012) and *La ciudad oculta* (2018)

Naturaleza, lo monumental y las redes tecnológicas urbanas en *Edificio España* (2012) y *La ciudad oculta* (2018) de Víctor Moreno



Figure 4. Demolition work. *Edificio España* (2012).

of the film occur when the camera accompanies one man, Germán —the very last resident of the building— as he leaves the apartment where he lived with his (now deceased) wife for forty years. In another section one of the elderly security guards describes with great affection spending his honeymoon in one of the rooms. The reflections of a number of private security guards (such as Franco, from Armenia) serve to gather a number of different reflections on the building's past and future. For all of these human voices, however, it is the materiality of the film that dominates. The camera allows us to witness what's left behind and forgotten in the cultural detritus that is scattered on every floor and pasted on every wall of the building right before it's carted away and brought to the landfill, which is one of the last spaces captured in the documentary. The film is an archaeology of popular culture and everyday life from the Franco period through the *transición* and the emotions of those involved in its last days vary from callousness to resignation and from relief to nostalgia. By the end of *Edificio España* the workers—who were hired on temporary contracts—are left unemployed when the 2008 economic crisis hit. By the end of the film, the building is eerily empty of all detail, ornament and trace of human occupancy. All history of the building has been erased and the viewer is forced to reflect on the cyclical nature of investment, renovation and the process of creative destruction that is the fundamental driving force of modernity itself. During the last moments of the film the lights are turned off, leaving the viewer in darkness.

Edificio España allows the viewer the chance to get behind the façade of monumental architecture, even if for a short time. It slowly and methodically allows us to work through what Anthony Vidler has called “the landscapes of fear and the topographies of despair” that are created as a result of modern technological and capitalist development.⁹ In *The Architectural Uncanny*, Anthony Vidler introduced the ideas of what he calls “dark space” and “transparency” in the context of psychological theories of doubling and identity. He focuses most particularly on the implications of Roger Caillois's notion of “legendary psychasthenia” (a kind of spatial absorption) for current critiques of architectural monumentality. In his subsequent *Warped Space*, Vidler extends his ideas

9 Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny*. Cambridge: MIT Press, 1992, p. 1; and his subsequent *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge: MIT Press, 2000.

que es uno de los últimos espacios que el documental recoge. La película es una arqueología de la cultura popular y de la vida cotidiana desde el periodo de Franco y durante toda la *Transición*¹⁰ y las emociones de las personas implicadas en sus últimos días varían de la insensibilidad a la resignación y del alivio a la nostalgia. Al final de *Edificio España*, los trabajadores (que tenían contrataciones temporales) se quedan desempleados justo cuando golpea la crisis económica de 2008. Al final de la película, el edificio está inquietantemente desprovisto de todo detalle, adorno o huella de ocupación humana. Se ha borrado toda historia del rascacielos y el espectador se ve obligado a reflexionar sobre la naturaleza cíclica de la inversión, la renovación y el proceso de destrucción creativa que constituye la fuerza motriz fundamental de la modernidad misma. Durante los últimos momentos de la película, las luces se apagan, dejando al espectador en la oscuridad.

Edificio España brinda al espectador la oportunidad de meterse por detrás de la fachada de la arquitectura monumental, aunque sea por un breve lapso de tiempo. Nos permite elaborar lenta y metódicamente lo que Anthony Vidler ha llamado “los paisajes del miedo y las topografías de la desesperanza” creados a resultas del desarrollo tecnológico y capitalista moderno.¹¹ En *The Architectural Uncanny* [Lo siniestro arquitectónico], Anthony Vidler introduce las ideas de lo que llama el “espacio oscuro” y la “transparencia” en el contexto de las teorías psicológicas de la duplicación y de la identidad. Se centra muy en particular en las implicaciones de la noción de “psicastenia legendaria” (una especie de absorción espacial) formulada por Roger Cailliois para las críticas actuales de la monumentalidad arquitectónica. En su libro posterior, *Warped Space* [Espacio envuelto], Vidler extiende sus ideas sobre la cuestión de la ansiedad y del sujeto paranoide de la modernidad más allá de la cuestión de lo siniestro para considerar la idea del “espacio fóbico” y su corolario arquitectónico, el “espacio envuelto”, que cabe entender como un fenómeno más general que abarca la totalidad de territorios públicos. A Vidler le preocupan dos formas de espacio envuelto. El primero, un espacio psicológico, es el repositorio de las neurosis y las fobias. Este espacio no está vacío, sino que está lleno de formas urbanas y arquitectónicas perturbadoras (precisamente del tipo desenterrado en *La ciudad oculta*, 2012, de Moreno, mencionadas más adelante). El segundo tipo de envolvimiento se produce cuando los artistas rompen las fronteras del género para representar el espacio de formas nuevas. Espacios como la Plaza de España funcionan como espacios envueltos que operan simultáneamente a escala local, regional y nacional en el imaginario colectivo cultural.

Siguiendo el hilo del enfoque psicoanalítico que Vidler nos propone para la arquitectura, planteo que *Edificio España* es un inventario de un urbanismo triunfante que se derrumba y de una modernidad arquitectónica monumental que, precisamente en el momento en que está más segura de sí y más activa en una ciudad en plena neoliberalización, atraviesa una crisis de identidad y ve cuestionado su estatus monumental. Junto al abandono de determinadas certidumbres históricas, como la existencia de un Estado nación coherente, la película lanza simultáneamente preguntas desestabilizadoras sobre la propia representación filmica. En una entrevista de 2014 con Samuel Alarcón,¹² Moreno describe lo que llama su deseo “impulsivo” a lo largo del documental de hacer el inventario más exhaustivo posible de los objetos que encontró allí al empezar a filmar en 2007, cuando se enteró de la demolición del interior abandonado, y su posterior exploración de las relaciones entre las personas y el edificio, que estaba en un proceso de transformación radical. Cuando el entrevistador le pregunta al cineasta si la película es alegórica, responde con rotundidad: “yo creo que todo es tan evidente... yo no pretendía hacer una película alegórica... yo planteé la película muy física... muy de cuerpo... muy de estar en el lugar”. Moreno dice que puso mucho esfuerzo en no imponer una estructura alegórica a la película y en dejar que el edificio hablara por sí mismo. Hasta que no acabó el trabajo de grabación, con más de 200 horas de metraje, no visionó nada por miedo a que si estudiaba lo que había grabado al final de cada día colocaría una estructura narrativa subjetiva sobre la grabación del día siguiente. En *Spanish Cinema Against Itself* [El cine español contra sí mismo], el crítico de cine Steve Marsh toma esta misma cuestión de lo alegórico en la conversación entre Samuel Alarcón y Víctor Moreno en esta entrevista como punto de partida de una reflexión sobre cómo aparece repre-

10 En castellano en el original (N. de la T.).

11 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, Cambridge, MIT Press, 1992, p. 1; y su posterior *Warped Space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 2000.

12 ‘Edificio alegoría España (entrevista con Samuel Alarcón)’, Plataforma de Difusión e Investigación Audiovisual, 2014: <http://plat.tv/filmes/edificio-alegoria-espana-de-samuel-alarcon>

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico controvertido, repensando el espacio público

Remaking Contested Architectural Heritage, Rethinking Public Space

SUSAN LARSON

Nature, the Monumental and Urban Technological Networks in Victor Moreno's *Edificio España* (2012) and *La ciudad oculta* (2018)

Naturaleza, lo monumental y las redes tecnológicas urbanas en *Edificio España* (2012) y *La ciudad oculta* (2018) de Victor Moreno

about the question of anxiety and the paranoid subject of modernity beyond the question of the uncanny to consider the idea of “phobic space” and its design corollary “warped space,” which can be understood as a more general phenomenon encompassing the entirety of public territories. Vidler is concerned with two forms of warped space. The first, a psychological space, is the repository of neuroses and phobias. This space is not empty but full of disturbing architectural and urban forms (precisely the kind unearthed so effectively in Moreno’s *La ciudad oculta* (2012), mentioned below). The second kind of warping is produced when artists break the boundaries of genre to depict space in new ways. Spaces such the Plaza de España function as warped spaces that function simultaneously on the local, regional and national scales in the collective cultural imaginary.

Taking a cue from Vidler’s psychoanalytic approach to architecture, then, I propose that *Edificio España* is an inventory of a crumbling triumphant urbanism and monumental architectural modernity that, precisely at the moment of its greatest self-confidence and activity in the newly-neoliberalizing city, underwent a crisis of identity and found its monumental status in question. Along with the abandonment of certain historical certainties such as the existence of a coherent nation state, the film simultaneously asks unsettling questions about filmic representation itself. In a 2014 interview with Samuel Alarcón¹⁰ Moreno describes what he calls his “impulsive” desire throughout the documentary to make the most exhaustive inventory possible of the objects he found there when he started filming in 2007, when he heard about the demolition of the abandoned interior, and his subsequent exploration of the relationships between the people and the building, which was in a process of radical transformation. When the interviewer asks Moreno if his film is allegorical, Moreno clearly states that “yo creo que todo es tan evidente ... yo no pretendía hacer una película alegórica ... yo plentée la película muy física .. muy de cuerpo ... muy de estar en el lugar” [I think it is all very obvious ... I didn’t set out to make an allegorical film ... I planned a very physical film ... very focused on the body ... very much within its space]. Moreno claims to have taken great pains not to impose an allegorical structure on the film and to let the building speak for itself. He completed the work of capturing more than 200 hours of footage before watching any of it for fear that considering what he had captured at the end of every day would place a subjective narrative structure on the next day’s filming. In *Spanish Cinema Against Itself* (2020), film critic Steve Marsh takes this same question of the allegorical in the conversation between Samuel Alarcón and Víctor Moreno in this very interview as a point of departure to reflect on how history is represented in film in general and the importance of time in the filmmaking process.¹¹ Marsh states that “[r]ather than thinking of allegory as a kind of extended metaphor that—at the level of discourse—occupies the place of actuality, I view it as metonymy, a displacement, or a horizontal shift marked by slippage toward the margins where the past inhabits or infuses the present by association or evocation. This process happens by means of ‘material elements of the past as they exist in the present—objects, images, narratives, detritus’¹² rather than through vertically imposed metaphor.”¹³ Marsh’s nuanced and sensitive understanding of the allegorical possibilities of contemporary documentary film in ways that account for what Jeffrey Skollar calls the “material elements of the past as they exist in the present” is a perfect description of the ghostly presence of the nationalist past that is so inextricably tied to every aspect of the building during the increasingly decrepit and ruinous state depicted in the film.¹⁴

10 ‘Edificio alegoría España (entrevista con Samuel Alarcón)’, Plataforma de Difusión e Investigación Audiovisual, 2014. <http://plat.tv/filmes/edificio-alegoria-espana-de-samuel-alarcon>.

11 In Chapter Nine (pp. 214-235) of *Spanish Film Against Itself: Cosmopolitanism, Experimentation, Militancy*. Bloomington: Indiana University Press, Steve Marsh examines the filmic archive of 15M and sees its political potential of performative—as moving beyond the strictly representational, particularly when he says that “[t]he digital image is productive rather than representative of the events they purport to record. In its productivity, performativity becomes political as it brings about and produces the change it ‘represents’” (206).

12 In this passage Marsh cites p. xviii of Jeffrey Skoller’s *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2005.

13 Marsh, 206.

14 In “Mapping the Crisis: Historical Materialism and Creative Documentary,” Jacqueline Sheean talks about the documentaries of Víctor Moreno along with other documentary filmmakers such as Mercedes Álvarez, José Luis Guerin, Quentin Ravelli and Isaki Lacuesta as “articulating a history of things on a non-human timeline” and belonging to “a perpetual present [...] built on the impossibility of a future and a turn away from the past” (191). (Chapter 5 of *Dictatorial Duress: A Cinematic Mapping of Madrid from Dictatorship to Democracy*. Dissertation. University of Southern California, 2020.)

sentada la historia en el cine en general y la importancia del tiempo en el proceso cinematográfico.¹³ Marsh afirma que “[e]n lugar de pensar la alegoría como un tipo de metáfora extendida que ocupa (en el plano del discurso) el lugar del hecho, la veo como metonimia, un desplazamiento o un corrimiento horizontal marcado por el deslizamiento hacia los márgenes, donde el pasado habita o inculca el presente por asociación o evocación. Este proceso se produce a través de ‘los elementos materiales del pasado tal y como existen en el presente (objetos, imágenes, relatos, desechos)’¹⁴ y no mediante una metáfora impuesta verticalmente”.¹⁵ La comprensión matizada y sensible que tiene Marsh de las posibilidades alegóricas del cine documental contemporáneo por vías que dan cuenta de lo que Jeffrey Skollar llama “los elementos materiales del pasado tal y como existen en el presente” constituye una descripción perfecta de la presencia fantasmal de un pasado nacionalista que está inextricablemente ligado a cada aspecto del edificio en el proceso de creciente decrepitud y ruina retratado en la película.¹⁶

Esta manera de pensar sobre el potencial político del cine documental suscita varias preguntas. ¿Puede un arte como el de la película documental de Moreno señalar el camino para imaginar un futuro post-monumental? Más específicamente, después de tanta controversia sobre cuáles deberían ser los usos y el proceso de remodelación del edificio, ¿cuál será el significado del Edificio España? ¿Para quién? ¿Puede un edificio evolucionar para incorporar nuevos significados simbólicos colectivos? La pregunta de si habría que derribar el Edificio España como símbolo de la era de Franco y/o en tanto que edificio de dudoso valor arquitectónico llegó a un punto crítico en el verano de 2015, cuando el grupo chino Dalian Wanda propuso demolerlo por completo y reconstruir una versión más sólida de la fachada para que tuviera exactamente el mismo aspecto. El ayuntamiento de Madrid, que en ese momento estaba en manos del partido de izquierdas Ahora Madrid, bloqueó la iniciativa. El entonces decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, José María Ezquiaga, dio voz a la postura del Ayuntamiento de Madrid cuando manifestó que “[n]o se trata de un asunto privado, sino de una cuestión pública entre los madrileños y su ciudad”.¹⁷ La paradoja de que la oferta de reconstruir fielmente un símbolo arquitectónico del régimen de Franco presentada por un grupo de inversión global con sede en China se topara con la prohibición de un partido dirigido por la ex abogada con militancia antifranquista, jueza y luego alcaldesa Manuela Carmena en nombre de la conservación de la memoria colectiva no se le pasó por alto al crítico cultural Miguel Caballero, que describe la situación explicando que “la agrupación municipal parece usar el proteccionismo de este símbolo franquista como resistencia contra los nuevos símbolos neoliberales de la derecha”.¹⁸

La ciudad oculta, seis años más tarde, parece retomar el asunto allí donde *Edificio España* lo dejó, pero llevándonos muy abajo, a las profundidades de las redes híbridas humanas y no humanas de la ciudad. Los primeros minutos de la película permiten que el espectador se siente en la oscuridad y mire una mancha brillante y líquida de un escape de petróleo que se abre paso lentamente por la pantalla. Gran parte de la película nos sumerge en una serie de paisajes sonoros hipnóticos y uterinos acompañados por imágenes de trabajadores vestidos con trajes para materiales peligrosos y otro tipo de equipamiento

13 En el capítulo IX (pp. 214-235) de *Spanish Film Against Itself. Cosmopolitanism, Experimentation, Militancy* (Bloomington, Indiana University Press, 2020), Steve Marsh analiza el archivo filmico del 15M y ve su potencial político en lo performativo, en su capacidad de ir más allá de lo estrictamente representativo, en particular cuando dice que “[l]a imagen digital es productiva más que representativa de los acontecimientos que dice registrar. En su productividad, la performatividad se torna política en tanto que provoca y produce el cambio que ‘representa’” (p. 206).

14 En este fragmento, Marsh cita la p. xviii del volumen de Jeffrey Skoller, *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 2005.

15 S. Marsh, *Spanish Film Against Itself*, op. cit., p. 206.

16 En “Mapping the Crisis. Historical Materialism and Creative Documentary”, Jacqueline Sheean dice que los documentales de Víctor Moreno, así como los de otros cineastas como Mercedes Álvarez, José Luis Guerín, Quentin Ravelli e Isaki Lacuesta, “articulando una historia de las cosas en una línea temporal no humana” y, como parte de “un presente perpetuo [...] construyen a partir de la imposibilidad de un futuro y del distanciamiento del pasado” (Jacqueline Sheean, *Dictatorial Duress. A Cinematic Mapping of Madrid from Dictatorship to Democracy*, Tesis doctoral, University of Southern California, 2020, Capítulo V, p. 191).

17 Bruno García Gallo, “Madrid City Hall to forbid owner of Edificio España from tearing it down”, *El País*, Edición inglesa, 24 de julio de 2015: https://english.elpais.com/elpais/2015/07/24/inenglish/1437727988_403790.html. La versión en castellano del mismo artículo tiene un contenido ligeramente diferente: “Madrid prohíbe al propietario demoler un rascacielos icónico”, *El País*, 24 de julio de 2015: https://elpais.com/ccaa/2015/07/23/madrid/1437676624_261773.html (N. de la T.).

18 Miguel Caballero, “Edificio España. Nuevas políticas de izquierdas, viejos símbolos de derechas.” *CTXT*, 8 de octubre de 2016. <https://ctxt.es/es/20160810/Firmas/7733/edificio-espa%C3%B1a-madrid-ayuntamiento-franquismo.htm>.

Rehaciendo el patrimonio
arquitectónico controvertido,
repensando el espacio
público

Remaking Contested
Architectural Heritage,
Rethinking Public Space

SUSAN LARSON

Nature, the Monumental
and Urban Technological
Networks in Victor Moreno's
Edificio España (2012) and
La ciudad oculta (2018)

Naturaleza, lo monumental
y las redes tecnológicas
urbanas en *Edificio
España* (2012) y *La ciudad
oculta* (2018) de Victor
Moreno



Figure 5. Track inspector. *La ciudad oculta* (2018).

Several questions arise from this way of thinking about the political potential of documentary filmmaking. Can art such as Moreno's documentary film point the way to imagining a post-monumental future? More specifically, after so much controversy over how the building should be used and renovated, what will the Edificio España mean now? To whom? Can a building evolve in order to take on new symbolic, collective meanings? The question of whether the Edificio España should be torn down as a symbol of the Franco era and / or as a building of dubious architectural value came to a head in the summer of 2015, when the Chinese Dalian Wanda Group proposed demolishing it entirely and rebuilding a stronger version of the façade to make it look exactly the same. This was blocked by Madrid's City Hall, which at the time was in the hands the Left-leaning Ahora Madrid party. The President of Madrid's Professional Association of Architects, José María Ezquiaga, gave voice to the Madrid City Hall's position when he said that "[t]his is not a private matter, it's a public issue between Madrileños and their city."¹⁵ The paradox of a China-based global investment group offering to faithfully reconstruct an architectural symbol of the Franco regime being blocked by a party led by militant anti-Franco lawyer, judge and then-mayor Manuel Carmena in the name of preserving collective memory was not lost on cultural critic Miguel Caballero, who describes the situation by explaining that "la agrupación municipal parece usar el proteccionismo de este símbolo franquista como resistencia contra los nuevos símbolos neoliberales de la derecha" [the group associated with City Hall seems to be using the protection of this symbol of the Franco regime as a form of resistance against the new neoliberal symbols of the political right].¹⁶

La ciudad oculta, six years later, seemingly picks up where *Edificio España* left off, but brings us deep down into the depths of the hybrid human / nonhuman networks of the city. The film's first few minutes allow the viewer to sit in the dark and watch a patch of sparkling, oil-slicked

15 García Gallo, Bruno. 'Madrid City Hall to forbid owner of Edificio España from tearing it down.' *El País*. English edition. 24 July 2015. https://english.elpais.com/elpais/2015/07/24/inenglish/1437727988_403790.html.

16 Caballero, Miguel. "Edificio España: Nuevas políticas de izquierdas, viejos símbolos de derechas." *CTXT* 8 Oct., 2016. <https://cxt.es/es/20160810/Firmas/7733/edificio-espa%C3%B1a-madrid-ayuntamiento-franquismo.htm>.



Figure 6. Traversing tunnels. *La ciudad oculta* (2018).

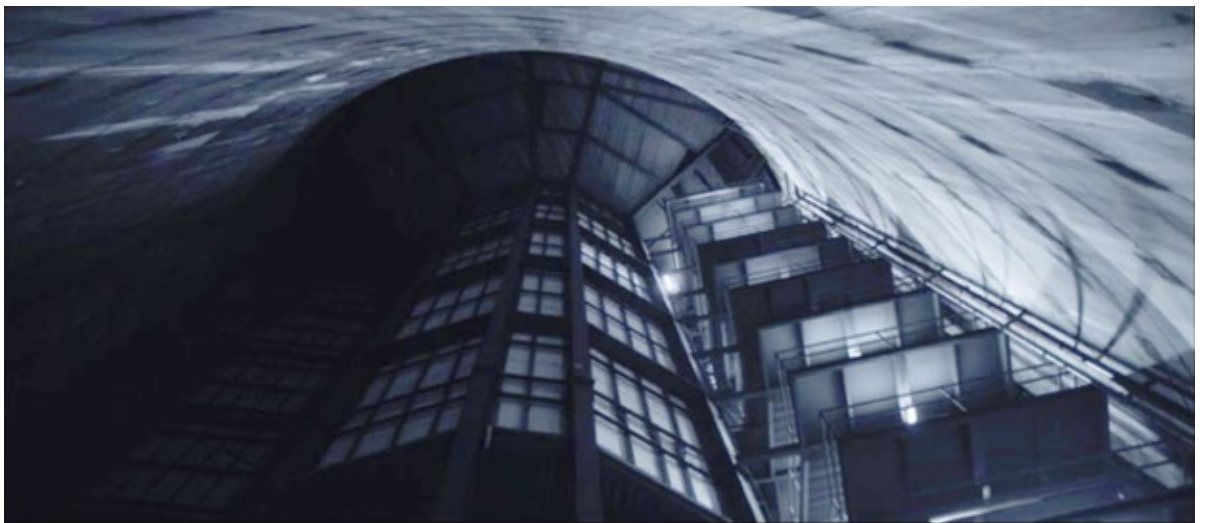


Figure 7. Subterranean architecture. *La ciudad oculta* (2018).

protector caminando sobre la superficie de lo que parece ser otro planeta. *La ciudad oculta* gira sobre el mismo deseo de indagar en la verticalidad, la profundidad y el volumen que *Edificio España* explorando un espacio que no es menos urbano, pero que desde luego sí está más oculto, menos cartografiado, es más peligroso y desconocido, que las estructuras monumentales y cuidadosamente diseñadas que se encuentran en la superficie. Al espectador se le presenta la infraestructura tecnológica invisible de la ciudad con una cámara que se mueve por un laberinto de túneles, transformadores, acueductos, cañerías, rieles, túneles subterráneos y cables digitales y telefónicos. A esto se refiere Stuart Elden cuando nos insta a “atravesar el paisaje, no mirar a través de él”.¹⁹ En su recorrido por los túneles y por los conductos de aire, la película resulta reveladora puesto que nos obliga a considerar lo que hay en juego en el mundo invisible directamente bajo nuestros pies. Las complejas tecnologías en relación con asuntos que preferiríamos no pensar, como la seguridad, el acceso a recursos vitales como el agua o el acceso digital están alojados debajo de la superficie de la calle y *La ciudad oculta* nos hace testigos de cómo están dispuestas las infraestructuras y de cómo las personas, los animales, el combustible, el agua y

19 Stuart Elden, “Secure the Volume. Vertical Geopolitics and the Depth of Power”, *Political Geography* 34, 2013, pp. 35-51. La cita está extraída de la página 36.

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico controvertido, repensando el espacio público

Remaking Contested Architectural Heritage, Rethinking Public Space

SUSAN LARSON

Nature, the Monumental and Urban Technological Networks in Victor Moreno's *Edificio España* (2012) and *La ciudad oculta* (2018)

Naturaleza, lo monumental y las redes tecnológicas urbanas en *Edificio España* (2012) y *La ciudad oculta* (2018) de Victor Moreno

liquid slowly make its way across the screen. Much of the film submerges us in a series of hypnotic, womb-like soundscapes accompanied by images of workers in hazmat suits and other types of protective gear walking on the surface of what appears to be another planet. *La ciudad oculta* hinges on the same desire to explore verticality, depth and volume as *Edificio España* by exploring a space that is no less urban, but decidedly more hidden, dangerous, unknown and unmapped than the carefully designed and monumental structures one finds above ground. The spectator is introduced to the city's invisible technological infrastructure by a camera that moves through a labyrinth of tunnels, transformers, aqueducts, water mains, train tracks, subway passages and telephone and digital cables. This is what Stuart Elden is talking about when he encourages us to 'cut through, not look across, the landscape' (36).¹⁷ The film is revelatory as it passes through tunnels and air shafts in that it forces us to consider what is at stake in the invisible world directly under our feet. The complex technologies related to issues that we would rather not think about such as security, access to vital resources such as water and digital access are housed below the surface of the street and *La ciudad oculta* makes us witnesses to how infrastructures are laid out and how people, animals, fuel, water, waste and transportation are moving through, in and out in constant processes of filtering, extraction or escape. As Elden points out, "Geopolitics has tended to become conflated with global politics or political geography write large. But could we turn this back to thinking about land, earth, and world rather than simply the global or international?" (82). This is the ambition of *La ciudad oculta*: to draw our attention literally underground, to consider the verticality and volume of global capital, but this time privileging the air, the water, animals, insects and the earth as public spaces and as public goods.

Edificio España and *La ciudad oculta* have struck a chord among surprisingly large audiences for documentary films both in Spain and abroad, for several reasons. Many spectators enjoy the films as fully immersive, contemplative visual and sound experiences that open them up to new ways of thinking about architecture and the urban in ways that include everything from satellites to the subterranean, from visual surfaces to the passage of both human and non-human cycles of time. Madrid is currently in the throes of a major restructuring in this, the age of closely related economic, national and ecological crises.¹⁸ The renovation of the Plaza de España is the latest stop in an ongoing expansion of what began in 2007 as Madrid's largest-scale urban projects in decades: Madrid Río. In their public outreach campaigns, urban planners called the various stages of the project "actuaciones que contribuyen a la 'renaturalización' de la ciudad" [operations that contribute to the 'renaturalization' of the city]. The Edificio España has for decades been the crown jewel in the Plaza de España and it continues in this role as a key location weaving together the Gran Vía, Calle Princesa, Parque del Oeste, Templo de Debod, Plaza de Oriente, Sabatini Gardens, Campo del Moro and last but not least Madrid Río, which is meant to bring the greening of the city full circle.¹⁹ Films such as Moreno's draw attention to both the post-monumental and ecological contexts of our built environment, not through the urbanization of nature—a process that converts Nature into a cultural object—but rather by imagining cultural ecologies that imagine a post-growth urban environment that confronts the ghosts of monuments past and takes fully into account the urban technological networks on which they depend.

AFTERWORD

On March 1, 2021, the day I was scheduled to submit this essay to the editors of this volume, I took one last walk around the Plaza de España for inspiration. Approaching the newly-renovated Edificio España I saw well-dressed businessmen through the windows immediately surrounding the luxurious and well-attended main entrance. Imagine my surprise, however, when I walked around the entirety of the building. The high ceilings of the ground floor were still unfinished and featured bare metallic vents, pipes and hanging cables. Many small piles of dust and rubbish that had been left unswept. But this massive, well-lit, dusty yet strangely white-washed space now housed a series of painting, sculpture and digital art exhibits. My very first impression was that someone had painstakingly tried to stage the more aesthetically pleasing and pensive moments from Moreno's documentaries, carefully curating them and using them as a backdrop for the art objects visible to anyone passing by on the street. Approaching one corner, still

17 Elden, Stuart, "Secure the Volume: Vertical Geopolitics and the Depth of Power." *Political Geography* 34 (2013): 35-51.

18 López, Isidro and Emmanuel Rodríguez. "The Spanish Model." *New Left Review* 69 (2011): 5-69.

19 Feinberg, Matthew I. and Larson, Susan. "Madrid Río, El Matadero and the Nature of Urbanization." *Arizona Journal of Cultural Studies* 25, special volume *Ecology and Iberian Cultural Studies in the Twenty-First Century* edited by Iñaki Prádanos-García (2019): 175-190.



Figure 8. Organic organisms in Madrid's underground tunnels. *La ciudad oculta* (2018).

el transporte se mueven de aquí a allí, dentro y fuera, en procesos constantes de filtrado, extracción o escape. Tal y como señala Elden, “la geopolítica ha tendido a confundirse con la política global o con la geografía política a lo grande. Pero, ¿podríamos volver a emplearla para pensar en el suelo, la tierra y el mundo en lugar de simplemente lo global o lo internacional?”²⁰ Esta es la ambición de *La ciudad oculta*: llevar nuestra atención bajo tierra, en un sentido literal, considerar la verticalidad y el volumen del capital global, pero en esta ocasión privilegiando el aire, el agua, los animales, los insectos y la tierra como espacios públicos y como bienes públicos.

Edificio España y *La ciudad oculta* han tocado una cuerda entre públicos sorprendentemente amplios para el cine documental tanto en España como en el extranjero, por diferentes motivos. Muchos espectadores disfrutaron de las películas como experiencias visuales y sonoras contemplativas y plenamente inmersivas que les abren a nuevas maneras de pensar sobre la arquitectura y lo urbano que incluyen todo, desde los satélites a lo subterráneo, desde las superficies visuales al transcurso de los ciclos temporales humanos y no humanos. Madrid está en la actualidad inmersa en una gran reestructuración en esta era de crisis ecológicas, nacionales y económicas estrechamente relacionadas entre sí.²¹ La renovación de la Plaza de España es la última parada en una expansión permanente que arrancó en 2007 como el mayor proyecto urbano de Madrid en décadas: Madrid Río. En sus campañas de difusión pública, los planificadores urbanos llamaban a las diferentes fases del proyecto “actuaciones que contribuyen a la ‘renaturalización’ de la ciudad”. El Edificio España ha sido durante décadas la joya de la corona en la Plaza de España y sigue en este papel como emplazamiento clave que entrelaza la Gran Vía, Calle Princesa, Parque del Oeste, Templo de Debod, Plaza de Oriente, los Jardines de Sabatini, Campo del Moro y, por último pero no menos importante, Madrid Río, pensado para cerrar el círculo del reverdecimiento de la ciudad.²² Películas como las de Moreno llaman la atención sobre los contextos postmonumentales y ecológicos que construyen nuestro entorno, no mediante la urbanización de la naturaleza (un proceso que convierte la Naturaleza en un objeto cultural), sino imaginando ecologías culturales que proyecten un entorno urbano postcrecimiento desde el que confrontar los fantasmas de monumentos pasados y tener plenamente en cuenta las redes tecnológicas urbanas de las que estos dependen.

EPÍLOGO

El 1 de marzo de 2021, día en que tenía que entregar el ensayo a los editores de este volumen, me di una última vuelta por Plaza de España en busca de inspiración. Al acercarme a un Edificio España recién renovado, vi elegantes hombres de negocios a través de las ventanas en el área inmediata alrededor de

20 *Ibid.*, p. 82.

21 Isidro López y Emmanuel Rodríguez, “The Spanish Model”, *New Left Review* 69, 2011, pp. 5-69.

22 Matthew I. Feinberg y Susan Larson, “Madrid Río, El Matadero and the Nature of Urbanization”, *Arizona Journal of Cultural Studies* 25, número especial de *Ecology and Iberian Cultural Studies in the Twenty-First Century* editado por Iñaki Prádanos-García, 2019, pp. 175-190.

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico controvertido, repensando el espacio público

Remaking Contested Architectural Heritage, Rethinking Public Space

SUSAN LARSON

Nature, the Monumental and Urban Technological Networks in Victor Moreno's *Edificio España* (2012) and *La ciudad oculta* (2018)

Naturaleza, lo monumental y las redes tecnológicas urbanas en *Edificio España* (2012) y *La ciudad oculta* (2018) de Victor Moreno

surprised and looking as carefully as possible into this Moreno-esque interior, the reflection of the outline of my unkempt, winter-coat-wearing figure was captured by a camera and projected onto a screen the size of one side of the building itself and refracted in a series of dream-like colorful movements back out into the street.²⁰ What I later discovered was that all of the street-level window space of the Edificio España, aside from a small portion immediately surrounding the hotel's main entrance, had been given over to a collective project called 'Renacer: Una vuelta a la vida' whose stated purpose in the signage posted sporadically on the building's surface was to bring together "Technology + Sustainability."²¹ White Lab's webpage for the project gets at the heart of the idea behind the initiative by explaining that "Imaginamos esta exposición como un 'monumento/escenario' donde pasado, presente y futuro conviven en la memoria colectiva, rompiendo los márgenes físicos de la ciudad"²² [we imagined this exhibit as a monument / set where past, present and future overlap in the collective memory, breaking through the physical limits of the city.]²² And my sense that Moreno's work has worked its way into the essential visual language of this project? As it turns out, I was correct. The first quote on White Lab's "Renacer" webpage was that of the documentary filmmaker himself: "El Edificio España, un emblemático inmueble de Madrid, fue símbolo de prosperidad. Una inmensa Torre de Babel sobre la que quedarán impresas las huellas de nuestra época. -- Victor Moreno." [The Edificio España, an emblematic piece of Madrid's property, was a symbol of prosperity. An immense Tower of Babel on which the imprints of our time will remain.]

Monumentality. Collective Memory. 'Re-Naturing' the City. Sustainability. Technology. The Impact of the Digital on Real Space. The shifting definitions of these terms are currently being worked out by a great number of actors in the political, economic, multimedia and affective network making up the Plaza de España today. The two films briefly discussed here are one of many players in a struggle over the production of social space involving everyone from independent filmmakers such as Moreno to global investors, from the hotel and restaurant owners in the Plaza de España who have in the last year renamed their businesses 'Ginko', 'Botanica' and 'Aire Fresco' to former President of the Community of Madrid Ángel Garrido, who announced in December 2020 that all five subway entrances for the Plaza de España would feature signs that included Spain's national flag.²³ The relationship between culture and capital is a reciprocal one and whether those involved can refrain from falling into the trap of 'fetishizing the modern city' and learn to pay more attention to what have historically been relatively invisible processes of the commodification of nature remains to be seen.

References

- Álvarez Blanco, Palmar and Gómez López-Quñones, Antonio, eds. 2016. *La imaginación hipotecada. Aportes al debate sobre la precariedad del presente*. Madrid: Ecologistas en Acción.
- Caballero, Miguel. 2016. Edificio España: Nuevas políticas de izquierdas, viejos símbolos de derechas. *CTXT* 8 (Oct). <https://ctxt.es/es/20160810/Firmas/7733/edificio-espaa%C3%B1a-madrid-ayuntamiento-franquismo.htm>
- Elden, Stuart. 2013. Secure the Volume: Vertical Geopolitics and the Depth of Power. *Political Geography* 34: 35-51.
- Feinberg, Matthew I. and Larson, Susan. 2019. Madrid Río, El Matadero and the Nature of Urbanization. *Arizona Journal of Cultural Studies* 25 (special volume *Ecology and Iberian Cultural Studies in the Twenty-First Century* edited by Iñaki Prádanos-García): 175-90.
- Gandy, Matthew. 2021. Urban Nature. In *The Sage Handbook of Historical Geography*, edited by Mona Dosh, Michael Heffernan and Charles Withers, 622-36. London: Sage.

- 20 This digital component of the 'Renacer' exhibit consisted of a 625,000 pixel screen created by HyperStudio, a team made up of Cristóbal Baños and Diego Iglesias. In a December 12, 2020 interview they explain their work: "Enseguida comprobaremos que el reflejo que produce está alterado por el movimiento de las personas y objetos que atraviesan el campo de acción de la pantalla, generando un glitch que deforma la imagen de manera impredecible, invitándonos a reflexionar sobre nuestra capacidad de control de los medios digitales". Hermandad Nacional de Arquitectos. "'Renacer', Exposición exterior en Madrid." *HN* 28 Dec., 2020. <https://www.hna.es/blog/detalle-noticias/2527/renacer-exposicion-exterior-en-madrid>
- 21 White Lab, the Madrid-based group behind the 'Renacer' series of exhibits, is the brainchild of curator Mia de Diego and architects Ian Vila and Luis Balaguer who brought together six artists, divided into two groups: Alfar 8, Hyper Studio, Lola Zoido —with her 'Portable Garden' exhibit (the 'Artistas Digitales'); and Pichiavo, Suso33 and Taquen (the 'Artistas Urbanos'). The exhibit ran from December 2020 to March 20, 2021.
- 22 See "White Lab Comisariado Plaza de España," where the name of the exhibit is explained: *Renacer: 'Volver a nacer' después de una muerte real o aparente. La pandemia ha puesto en tela de juicio los medios expositivos convencionales*. <https://www.whitelab.es/comisariadoplazadeespana>
- 23 "Metro de Madrid cambia los colores del rombo Plaza de España por los de la bandera nacional." *20 Minutos*. 5. Dec., 2020. <https://www.20minutos.es/noticia/4501101/0/metro-madrid-cambia-colores-rombo-plaza-espana-bandera-nacional/?autoref=true>. Accessed March 1, 2021.

la lujosa y concurrida entrada. Imaginad mi sorpresa, no obstante, cuando caminé rodeando todo el edificio. Los altos techos de la planta baja estaban aún sin terminar y dejaban ver rejillas de ventilación, cañerías y cables colgantes. Había muchos pequeños montones de polvo y basura que habían quedado sin barrer. Pero este espacio enorme, bien iluminado, polvoriento, pero extrañamente blanqueado, albergaba ahora una serie de cuadros, esculturas y piezas de arte digital. Mi primerísima impresión es que alguien había intentado escenificar con mucho esmero los momentos más placenteros estéticamente y más contemplativos de los documentales de Moreno, con un cuidadoso comisariado, utilizándolos de telón de fondo para las piezas artísticas que cualquier transeúnte podía ver desde la calle. Al acercarme a una esquina, aún sorprendida y mirando todo lo detenidamente que era capaz a este interior morenesco, el reflejo del contorno de mi descuidada figura con abrigo de invierno fue captado por una cámara, proyectado sobre una pantalla del tamaño de un lateral del propio edificio y refractado de vuelta hacia la calle en una serie de movimientos coloridos y oníricos.²³ Lo que descubrí después fue que todo el ventanal al nivel de calle del Edificio España, junto a una pequeña área justo alrededor de la entrada principal del hotel, estaba cedido a un proyecto colectivo llamado “Renacer. Una vuelta a la vida”, cuyo propósito declarado en los carteles colgados en diferentes puntos de la superficie del edificio era reunir “Tecnología + Sostenibilidad”.²⁴ La página web que preparó White Lab para el proyecto va al corazón de la idea que sustenta la iniciativa explicando que “imaginamos esta exposición como un ‘monumento/escenario’ donde pasado, presente y futuro conviven en la memoria colectiva, rompiendo los márgenes físicos de la ciudad”.²⁵ ¿Qué decir de mi sensación de que la obra de Moreno se había abierto paso en el lenguaje visual esencial de este proyecto? Por lo visto, estaba en lo cierto. La primera cita sobre “Renacer” en la página de White Lab es del propio cineasta de documentales: “El Edificio España, un emblemático inmueble de Madrid, fue símbolo de prosperidad. Una inmensa Torre de Babel sobre la que quedarán impresas las huellas de nuestra época. -- Victor Moreno”.

Monumentalidad. Memoria colectiva. ‘Re-Naturalización’ de la ciudad. Sostenibilidad. Tecnología. El impacto de lo digital sobre el espacio real. Un gran número de actores en la red política, económica, multimediática y afectiva que compone la Plaza de España hoy están ahora mismo elaborando las definiciones cambiantes de estos términos. Las dos películas brevemente tratadas aquí son uno de los muchos actores en una lucha por la producción de espacio social que implica a todo el mundo, desde cineastas independientes como Moreno hasta inversores globales, desde los propietarios del hotel y del restaurante de la Plaza De España que han rebautizado sus negocios este último año como “Ginko”, “Botánica” y “Aire Fresco” al antiguo Presidente de la Comunidad de Madrid, Ángel Garrido, que anunció en diciembre de 2020 que las cinco entradas de metro de Plaza de España tendrían letreros que incluirían la bandera nacional de España.²⁶ La relación entre cultura y capital es recíproca y aún está por ver si los actores implicados pueden evitar caer en la trampa de la “fetichización de la ciudad moderna” y aprender a prestar más atención a los procesos de mercantilización de la naturaleza que a lo largo de la historia han sido relativamente invisibles.

Referencias

Álvarez Blanco, Palmar y Gómez López-Quiñones, Antonio, eds. 2016. *La imaginación hipotecada. Aportes al debate sobre la precariedad del presente*. Madrid: Ecologistas en Acción.

23 Este componente digital de la exposición “Renacer” constaba de una pantalla de 625.000 píxeles creada por HyperStudio, un equipo compuesto por Cristóbal Baños y Diego Iglesias. En una entrevista del 12 de diciembre de 2020, explican su pieza: “Enseguida comprobaremos que el reflejo que produce está alterado por el movimiento de las personas y objetos que atraviesan el campo de acción de la pantalla, generando un *glitch* que deforma la imagen de manera impredecible, invitándonos a reflexionar sobre nuestra capacidad de control de los medios digitales”. Hermandad Nacional de Arquitectos, “‘Renacer’. Exposición exterior en Madrid”, *HN* 28 de diciembre de 2020: <https://www.hna.es/blog/detalle-noticias/2527/renacer-exposicion-exterior-en-madrid>

24 White Lab, el grupo madrileño detrás de la serie de piezas “Renacer” es la creación de la comisaria Mia de Diego y de los arquitectos Ian Vila y Luis Balaguer, que reunieron a seis artistas, divididos en dos grupos: Alfar 8, Hyper Studio, Lola Zoido —con su pieza ‘Jardín Portátil’ (los “Artistas Digitales”); y Pichiavo, Suso33 y Taquen (los “Artistas Urbanos”). La exposición se pudo visitar desde diciembre de 2020 hasta el 20 de marzo de 2021.

25 Véase “White Lab Comisariado Plaza de España”, donde se explica el nombre de la exposición: *Renacer: ‘Volver a nacer’ después de una muerte real o aparente. La pandemia ha puesto en tela de juicio los medios expositivos convencionales*. <https://www.whitelab.es/comisariadoplazadeespana>

26 “Metro de Madrid cambia los colores del rombo Plaza de España por los de la bandera nacional”, *20 Minutos*, 5 de diciembre de 2020. <https://www.20minutos.es/noticia/4501101/0/metro-madrid-cambia-colores-rombo-plaza-espana-bandera-nacional/?autoref=true>. Consultado el 1 de marzo de 2021.

SUSAN LARSON

Nature, the Monumental
and Urban Technological
Networks in Victor Moreno's
Edificio España (2012) and
La ciudad oculta (2018)

Naturaleza, lo monumental
y las redes tecnológicas
urbanas en *Edificio
España* (2012) y *La ciudad
oculta* (2018) de Victor
Moreno

- Gandy, Matthew. 2021. The 'Rethinking Urban Nature' Project. <https://www.rethinkingurbannature.org/>
- García Gallo, Bruno. 2015. Madrid City Hall to forbid owner of Edificio España from tearing it down. *El País*, english edition, 24 July. https://english.elpais.com/elpais/2015/07/24/inenglish/1437727988_403790.html
- Gimeno Ugalde, Esther and Álvarez, Marta. 2018. Paisajes de la crisis en los cines ibéricos. *Iberoamericana* 18.69: 7-12.
- Harvey, David. 1996. *Justice, Geography and the Nature of Difference*. Malden and Oxford: Wiley-Blackwell.
- Hermanidad Nacional de Arquitectos. 2020. 'Renacer', Exposición exterior en Madrid. *HN* 28 (dec.). <https://www.hna.es/blog/detalle-noticias/2527/renacer-exposicion-exterior-en-madrid>
- Kaika, Maria and Swyngedouw, Erik. 2000. Fetishizing the Modern City: The Phantasmagoria of Urban Technological Networks. *International Journal of Urban and Regional Research* 24.1: 120-138.
- Latour, Bruno. 2017. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Trans. Catherine Porter. Cambridge: Harvard University Press.
- Latour, Bruno. 2018. *Down to Earth. Politics in the New Climactic Regime*. New York: Polity.
- Lefebvre, Henri. 1968. *Le droit à la ville*. Paris: Éditions Anthropos
- López, Isidro and Rodríguez, Emmanuel. 2011. The Spanish Model. *New Left Review* 69: 5-69.
- Marsh, Steve. 2020. *Spanish Film Against Itself: Cosmopolitanism, Experimentation, Militancy*. Bloomington: Indiana University Press.
- Marsh, Steve. 2020. "Metro de Madrid cambia los colores del rombo Plaza de España por los de la bandera nacional." *20 Minutos*, 5. Dec. <https://www.20minutos.es/noticia/4501101/0/metro-madrid-cambia-colores-rombo-plaza-espana-bandera-nacional/?autoref=true>. Accessed March 1, 2021.
- Moreno, Victor, director. 2018. *La ciudad oculta*. Screenplay Víctor Moreno, Rodrigo Rodríguez, Nayra Sanz Fuentes. Cinematography José Ángel Alayón. Sound Janis Grossmann. Spain, France and Germany: El Viaje Films, Pomme Hurlante Films and Rinoceronte Films.
- Moreno, Víctor, director. 2014. "Edificio alegoría España (entrevista con Samuel Alarcón)." Plataforma de Difusión e Investigación Audiovisual. <http://plat.tv/filmes/edificio-alegoria-espana-de-samuel-alarcon>
- Moreno, Víctor, director. 2012. director and cinematography. *Edificio España*. Screenplay Víctor Moreno and Rodrigo Rodríguez. Spain: Victor Moreno Rodríguez PC and Zentropa.
- Moreno Caballud, Luis. 2015. *Cultures of Anyone. Studies on Cultural Democratization in the Spanish Neoliberal Crisis*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Naughten, Rebeca. 2017. "Edificio España / The Building (Víctor Moreno, 2013)." Blog. *Nobody Knows Anybody*, 18 Aug. <https://nobodyknowsanybody.com/2017/08/18/edificio-espana-victor-moreno/>. Accessed Feb 20, 2021.
- Palacios, Fernando, dir. 1959. *El día de los enamorados*. Madrid: AS Films.
- Prádanos García, Iñaki. 2018. *Postgrowth Imaginaries: New Ecologies and Counterhegemonic Culture in Post-2008 Spain*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Sheean, Jacqueline B. 2020. *Dictatorial Duress: A Cinematic Mapping of Madrid from Dictatorship to Democracy*. Dissertation. University of Southern California.
- Skoller, Jeffrey. 2005. *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Synder, Jonathan. 2015. *Poetics of Opposition in Contemporary Spain. Politics and the Work of Urban Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Swyngedouw, Erik. 2018. The Urbanization of Capital and the Production of Capitalist Natures. In *The Oxford Handbook of Karl Marx*, edited by Matt Vidal, Tony Smith, Tomás Rotta and Paul Prew. Oxford: Oxford University Press, 245-68.
- Vidler, Anthony. 1992. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: MIT Press.
- Vidler, Anthony. 2000. *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge: MIT Press.
- White Lab. 2021. 'Comisariado Plaza de España.' <https://www.whitelab.es/comisariadoplazadeespana>. Accessed 1 March.



Susan Larson is the Charles B. Qualia Professor of Romance Languages at Texas Tech University, editor of the *Romance Quarterly*, co-editor (with Benjamin Fraser) of Palgrave Macmillan's Hispanic Urban Studies books series and a 2021-2022 Fulbright Senior Scholar in Spain. Her interdisciplinary research has long drawn on Urban Studies, Cultural Geography and Spatial Theory to shed light on the relationship between culture and social space.

- Caballero, Miguel. 2016. Edificio España: Nuevas políticas de izquierdas, viejos símbolos de derechas. *CTXT* 8 (Oct). <https://ctxt.es/es/20160810/Firmas/7733/edificio-espa%C3%B1a-madrid-ayuntamiento-franquismo.htm>
- Elden, Stuart. 2013. Secure the Volume: Vertical Geopolitics and the Depth of Power. *Political Geography* 34: 35-51.
- Feinberg, Matthew I. y Larson, Susan. 2019. Madrid Río, El Matadero and the Nature of Urbanization. *Arizona Journal of Cultural Studies* 25 (special volume *Ecology and Iberian Cultural Studies in the Twenty-First Century* edited by Iñaki Prádanos-García): 175-90.
- Gandy, Matthew. 2021. Urban Nature. En *The Sage Handbook of Historical Geography*, edited by Mona Domosh, Michael Heffernan and Charles Withers, 622-36. London: Sage.
- Gandy, Matthew. 2021. Proyecto 'Rethinking Urban Nature'. <https://www.rethinkingurbannature.org/>
- García Gallo, Bruno. 2015. Madrid City Hall to forbid owner of Edificio España from tearing it down. *El País*, edición inglesa, 24 de julio. https://english.elpais.com/elpais/2015/07/24/inenglish/1437727988_403790.html
- Gimeno Ugalde, Esther y Álvarez, Marta. 2018. Paisajes de la crisis en los cines ibéricos. *Iberoamericana* 18.69: 7-12.
- Harvey, David. 1996. *Justice, Geography and the Nature of Difference*. Malden and Oxford: Wiley-Blackwell.
- Hermanidad Nacional de Arquitectos. 2020. 'Renacer', Exposición exterior en Madrid. *HN* 28 (dic.). <https://www.hna.es/blog/detalle-noticias/2527/renacer-exposicion-exterior-en-madrid>
- Kaika, Maria y Swyngedouw, Erik. 2000. Fetishizing the Modern City: The Phantasmagoria of Urban Technological Networks. *International Journal of Urban and Regional Research* 24.1: 120-138.
- Latour, Bruno. 2017. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Trad. Catherine Porter. Cambridge: Harvard University Press.
- Latour, Bruno. 2018. *Down to Earth. Politics in the New Climactic Regime*. New York: Polity.
- Lefebvre, Henri. 1968. *Le droit à la ville*. Paris: Éditions Anthropos
- López, Isidro y Rodríguez, Emmanuel. 2011. The Spanish Model. *New Left Review* 69: 5-69.
- Marsh, Steve. 2020. *Spanish Film Against Itself: Cosmopolitanism, Experimentation, Militancy*. Bloomington: Indiana University Press.
- Marsh, Steve. 2020. "Metro de Madrid cambia los colores del rombo Plaza de España por los de la bandera nacional." *20 Minutos*, 5 de diciembre. <https://www.20minutos.es/noticia/4501101/0/metro-madrid-cambia-colores-rombo-plaza-espana-bandera-nacional/?autoref=true>. Accessed March 1, 2021.
- Moreno, Víctor, dirección. 2018. *La ciudad oculta*. Guión Víctor Moreno, Rodrigo Rodríguez, Nayra Sanz Fuentes. Dirección de fotografía José Ángel Alayón. Sonido Janis Grossmann. España, Francia y Alemania: El Viaje Films, Pomme Hurlante Films y Rinoceronte Films.
- Moreno, Víctor, dirección. 2014. "Edificio alegoría España (entrevista con Samuel Alarcón)." Plataforma de Difusión e Investigación Audiovisual. <http://plat.tv/filmes/edificio-alegoria-espana-de-samuel-alarcon>
- Moreno, Víctor, dirección. 2012. dirección y fotografía. *Edificio España*. Guión Víctor Moreno y Rodrigo Rodríguez. España: Víctor Moreno Rodríguez PC y Zentropa.
- Moreno Caballud, Luis. 2015. *Cultures of Anyone. Studies on Cultural Democratization in the Spanish Neoliberal Crisis*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Naughten, Rebeca. 2017. "Edificio España / The Building (Víctor Moreno, 2013)." Blog. *Nobody Knows Anybody*, 18 de agosto. <https://nobodyknowsanycbody.com/2017/08/18/edificio-espana-victor-moreno/>. Consultado el 20 de febrero.
- Palacios, Fernando, dir. 1959. *El día de los enamorados*. Madrid: AS Films.
- Prádanos García, Iñaki. 2018. *Postgrowth Imaginaries: New Ecologies and Counterhegemonic Culture in Post-2008 Spain*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Sheean, Jacqueline B. 2020. *Dictatorial Duress: A Cinematic Mapping of Madrid from Dictatorship to Democracy*. Tesis doctoral. University of Southern California.
- Skoller, Jeffrey. 2005. *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Synder, Jonathan. 2015. *Poetics of Opposition in Contemporary Spain. Politics and the Work of Urban Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Swyngedouw, Erik. 2018. The Urbanization of Capital and the Production of Capitalist Natures. In *The Oxford Handbook of Karl Marx*, , editado por Matt Vidal, Tony Smith, Tomás Rotta y Paul Prew. Oxford: Oxford University Press, 2018, 245-68.
- Vidler, Anthony. 1992. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: MIT Press.
- Vidler, Anthony. 2000. *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge: MIT Press.
- White Lab. 2021. 'Comisariado Plaza de España.' <https://www.whitelab.es/comisariadoplazadeespana>. Consultado el 1 de marzo.

Susan Larson es Profesora Charles B. Qualia de Lenguas Romances en Texas Tech University, editora de la publicación *Romance Quarterly*, coeditora (junto a Benjamin Fraser) de la colección de Estudios Urbanos Hispánicos de la editorial Palgrave Macmillan e investigadora senior Fulbright 2021-2022 en España. Su investigación interdisciplinar se ha apoyado desde hace años en los estudios urbanos, la geografía cultural y la teoría espacial para arrojar luz sobre la relación entre cultura y espacio social.