

AMBIGÜIDADES URBANAS EN EL CINE DE LOS AÑOS VEINTE

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Profesor de comunicación audiovisual en la Universidad de Valencia y director de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Fue becario Fulbright postdoctoral en 1991 y ha impartido clases en universidades internacionales de prestigio. Es miembro del consejo artístico de la Casa de Velázquez.

Sus libros más importantes son *Sombras de Weimar*; *NO-DO. El tiempo y la memoria*, en colaboración con R. R. Tranche; *Cine y vanguardias artísticas*; *Cine de historia/cine de memoria* y *Cine y Guerra Civil: del mito a la memoria*.

Una sucesión de planos, casi escogidos al azar, de *Berlín. Sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin. Die Symphonie einer Grosstadt*, Walter Ruttmann, 1927) revela la compenetración de algunos de los motivos que durante buena parte del siglo XX hemos considerado irrenunciables en la representación de la gran urbe: profuso movimiento del tráfico, muchedumbres incesantes, ritmo frenético de las máquinas, confusión de clases sociales en el marasmo callejero, diversiones nocturnas... La ciudad sería, en este sentido, un crisol, una zona bien trazada de circulación prodigiosa. Tal vez nosotros, ciudadanos del siglo XXI, concibamos las ciudades con matices ligeramente distintos, pero en nuestro imaginario urbano permanecen estos trazos como el origen de nuestra idea de ciudad. Si es así, nos equivocaremos, pues lo que *Berlín...* se afana por mostrar no es tanto una realidad urbana propia de los años veinte cuanto una fascinación por algunos de sus trazos o, si se prefiere, una abstracción en la que el ritmo se ha convertido en panacea de la representación. No es de extrañar, en este sentido, que sea Carl Mayer, el guionista austríaco de *El gabinete del Dr. Caligari* y creador de esa forma teatralizante de cine que fue el *Kammerspielfilm*, quien gestó la idea que dio origen a la película,



ni tampoco, probablemente, que fuera un pintor y cineasta abstracto—Ruttmann—quien la convirtiera en realidad.

Apenas un año antes, Fritz Lang había rodado en los espectaculares estudios de Neubabelsberg, en las cercanías de la misma ciudad, su monumental *Metrópolis* (1926), película que, desde su mismo título, estaba llamada a encarnar un icono de la modernidad. Las minuciosas maquetas que los decoradores Otto Hunte, Erich Kettelhut y Karl Vollbrecht elaboraron con tanto esmero se combinaban con las tomas trucadas a través de espejos que el fotógrafo Eugen Shufftan patentaría para dar la impresión de majestuosidad de los edificios y pequeñez del universo humano. El epítome de la ciudad fue en este caso la arquitectura del rascacielos, en lugar del ritmo trepidante. Y lo fue en una doble dimensión: la maqueta del exterior y el latido interior, la ciudad de los obreros, que es en realidad un rascacielos invertido, igualmente despersonalizado, pero ensombrecido y subterráneo. Por su parte, la masa que actúa de forma arrasadora no lo hace, a diferencia de *Berlín...*, circulando por los espacios que el trazado urbano les ha dispuesto, sino anegando una arquitectura que se ha edificado en grandes desiertos. Es una masa informe, desencadenada, ora linchadora, ora jubilosa, pero siempre aterradora.

Ahora bien, si la arquitectura que presta su nombre al título de Lang es monumental (la colmena humana), la visión de la película revela otras arquitecturas subyacentes que tardan en entregar el secreto de la urbe, pero que lo poseen desde el inicio. Son arquitecturas arcaicas, ocultas, sepultadas en estratos perdidos de la ciudad, y del relato, o abandonadas en lo recóndito de su corazón, incluso si éste es grandioso. Las catacumbas en las que se reúnen los obreros

nada deben a la modernidad; tampoco la casita de Golem (así la nombra el guión de Thea von Harbou, siguiendo una referencia iconográficamente muy bien definida en la época) en la que el sabio fatal Rotwang realizará sus siniestros experimentos, a caballo entre la ciencia, la alquimia y la magia negra; en el mismo corazón de la ciudad estará enclavada la catedral gótica, sede de la vida de antaño, ahora aparentemente olvidada... y, sin embargo, clave de las grandes operaciones dramáticas del relato. Allí tendrá lugar la animación alegórica de los pecados capitales, cuyo hálito medieval se revelará tan útil para interpretar el presente, allí será raptada María por Rotwang y entre sus elevadas gárgolas se librarán la batalla a muerte que salvará a obreros y empresarios del maléfico poder del mago-científico. Esa catedral se encuentra, para mayor abundamiento, conectada con las arterias urbanas que no son sino las vías de comunicación del pasado, un pasado determinante, sobre el presente. Y, sin ánimo de exhaustividad, la cifra de *Metrópolis*, película y urbe, está guardada en la historia de la Torre de Babel que María refiere a sus discípulos obreros: interminables escalinatas que ascienden a un cielo simbólico donde residen los imagineros del sueño y que sus brazos ejecutores—los obreros—tratarán de alcanzar y destruir.

Y es que todas las escenas de ese año 2022 en el que supuestamente transcurre la ficción reposan en claves iconográficas, a la par que narrativas, arcaicas: la alquimia, las catacumbas, las alegorías del pecado, el mesianismo cristiano... La arquitectura da, así, forma a un entramado en el que el presente encubre una verdad más honda encriptada en el pasado. Y, lo más llamativo, la masa humana será concebida como una forma arquitectónica, ya incorporada a los edificios, las máquinas, los pasadizos, ya desajustada de sus movimientos y presa del ansia de retorno al caos.

He ahí, pues, en 1927, en el corazón del desarrollo del urbanismo, en pleno auge de las masas y en la dinámica Berlín de la República de Weimar, dos figuraciones de la ciudad: una surgida de la imaginería moderna, otra de los arcaicos románticos renovados a través de la imagen. Si *Berlín...* nacía de la imaginería de Carl Mayer y de Ruttmann, *Metrópolis*, concebida por Thea von Harbou en clave de monumento kitsch (tradicionalmente, y sin justificación documental alguna, tiende a exculparse a Fritz Lang de toda esta fantasía cursi y grandilocuente que anticiparía el nacional-socialismo), encarnaría ese modernismo reaccionario, probablemente incierto pero muy bien captado por Jeffrey Herf, a saber, el cruce de potencialidades devastadoras (cabría

(1) HERF, JEFFREY, *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, México, F.C.E., 1990. Véase nuestro análisis de *Metropolis* desde esta óptica en *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós, 2004, cap. 4.

(2) La llamada Ashcan School de artistas neoyorquinos de principios de siglo (Robert Henri, John Sloan, George Luks, Everett Shinn, William Glackens) pretendía retratar sin glamour ni idealizaciones la vida cotidiana de la capital, en un entramado plástico que incluía pintura, fotografía, pero también prensa, tanto la popular como los magazines de lujo (*Harper's* o *Scribner*), como señala Jean Mottet en: *L'invention de la scène américaine. Cinéma et paysage*, París, L'Harmattan, 1998, p. 114.

decir cruce demoníaco entre desarrollo económico y espíritu *völkisch*¹. Esquicia quizá entre dos formas, pero esquicia cuyos orígenes se remontan mucho más atrás de 1927.

II

Retrocedamos en el tiempo al momento considerado fundacional de las sinfonías urbanas que, ahora podemos decirlo, se esparcieron por el cine de los años veinte. Sea, pues, *Manhatta* (1920), obra del fotógrafo Paul Strand en colaboración con el pintor y fotógrafo Charles Sheeler. Ni uno ni otro artista fijaba su atención y su interés por vez primera en la urbe. Strand llevaba varios años registrando, con su cámara fotográfica, los signos de su época y su lugar. Desde su visita a la Photo-Secession Gallery que Alfred Stieglitz y Edward Steichen habían abierto en el número 291 de la Quinta Avenida neoyorquina, Strand se había convertido en un bastión fundamental del movimiento moderno en fotografía. Superando el realismo social de la llamada Ashcan School, se había internado en ese estilo que se denominó *straight photography*, donde objetividad, americanismo y maquinismo se daban la mano². La revista *Camera Work* fue publicando desde 1916 sus decisivos trabajos, como *The White Fence* (1916) o *Blind Woman* (1916), algunos de los cuales dejaron huella en los encuadres de *Manhatta* (por ejemplo, *Wall Street -1910-*, literalmente reutilizada, o *Fifth Avenue -1916-*), mas también pueden reconocerse en el film algunas fotos de Stieglitz (*The City of Ambitions* y *The Ferry Boat*, ambas de 1910). La implicación de Charles Sheeler en la pintura vanguardista se manifestó, en cambio, en sus trabajos cubistas y su indagación en las máquinas y la técnica. Sheeler se contaba entre los pintores americanos que expusieron en el famoso Armory Show de 1913 y fue él mismo quien fotografió el celeberrimo *Nu descendant l'escalier*, de Marcel Duchamp.

En realidad, *Manhatta* pasa por ser la primera de las sinfonías urbanas que el cine prodigó durante los años veinte y principios de los treinta; filmes que oscilaban entre la vanguardia y el realismo documental y que, sin ánimo alguno de exhaustividad, incluyen títulos como *Rien que les heures* (A. Cavalcanti, 1925), *Twenty-Four Dollar Island* (R. Flaherty, 1925-1927), *Autumn Fire* y *A City Symphony* (Herman Weinberg, 1929 y 1930, respectivamente), *El hombre con la cámara* (Dziga Vertov, 1929), *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930), *A Bronx Morning* (Jay Leyda, 1931) o *City of contrasts* (Irving Browning, 1931).

Así pues, por sus temas, su iconografía, sus medios de expresión y sus referentes estilísticos inmediatos, *Man-*



(3) JACOBS, LEWIS, *Cine experimental en Norteamérica 1921-1941*, publicado en *Hollywood Quarterly*, vol. III, núm. 2 y 3, invierno 1947-48 y septiembre de 1948 respectivamente. En español está recogido como apéndice al libro del autor *La azarosa historia del cine americano*, Barcelona, Lumen, 1972, vol. 2, p.349.

(4) HORAK, JEAN-CHRISTOPHER, «Paul Strand and Charles Sheeler's Manhatta», *Lovers of cinema. American Film Avant-Garde 1919-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995, p.272.

(5) Para la relación entre el expresionismo y el cine, véase: SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE, *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán (1918-1933)*, Madrid, Verdoux, 1990.

MANHATTAN

hata es una obra rabiosamente moderna e, incluso, forjada en un estilo vanguardista. El estatismo de muchos de sus planos demuestra una alta dosis de abstracción que un ensayo de Lewis Jacobs ya advirtió: «Las tomas desde ángulos cuidadosamente elegidos daban lugar a composiciones casi abstractas»³. Abstracción que subrayó el mismo Strand con motivo del estreno: «Al limitarse a la geometría elevada del Lower Manhattan y sus alrededores, con su nota distintiva, los fotógrafos [sic] han tratado de captar directamente las formas vivas que se les presentaban y reducir, mediante la más rigurosa selección, volúmenes, líneas y masas a sus términos de expresividad más intensos. A través de ello el espíritu se manifiesta. Han intentado hacer un 'scenic' con objetos naturales, mientras *El gabinete del Dr. Caligari* lo hacía mediante decorados pintados»⁴.

Mientras Nueva York servía de disparadero a ese gesto de cinematografía urbana que fue *Manhattan*, Berlín ofrecía a su público, recién salido de los campos de batalla, una película fundacional del probablemente mal llamado expresionismo alemán que no en vano Jacobs citaba como contraejemplo: *El gabinete del Dr. Caligari* (1920)⁵. Los aromas de la mejor literatura fantástica de E.T.A. Hoffmann inspiraban hasta la asfixia las formas del relato, la dualidad demoníaca de los personajes, el clima inquietante (profecías, sonambulismo, hipnosis, fantasías histéricas, pulsión de muerte...). En tan representativo film, la ciudad emergía bajo una forma premoderna, a la par abstracta y arcaica: arracimada en torno a un montículo, girando en torno a una aguja gótica que evocaba vagamente el universo medieval. Y premodernos eran, por añadidura, sus trazos formales. Construidos con telas pintadas, sin asomo

(6) No está solo Caligari en esa empresa y es esto lo que realza su sintomatología: *Nosferatu*, *El Golem*, *La casa sin puertas ni ventanas*, el aparentemente realista *Dr. Mabuse* langiano que comparte no pocas prerrogativas con el siniestro Caligari y todas las secuelas de caligarismo, como *Genuine*, *Raskolnikoff*, *El hombre de las figuras de cera*, entre muchos otros, demuestran que esta huida es cuando menos repetida.

(7) MEIDNER, LUDWIG, *Instrucciones para pintar la gran ciudad* (1914), en: MARCHÁN FIZ, SIMÓN ed., *Berlín, punto de encuentro*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1989, p. 312

de naturalismo, son el escenario en el que se agitan convulsos personajes, extáticos seres en estado de posesión o demiurgos destructores. No sólo la ciudad moderna está ausente de estos planos, sino también de sus utensilios de representación (las maquetas, la realidad, los rostros...). Se diría que *El gabinete del Dr. Caligari* está habitado por un horror hacia lo real, hacia los exteriores y hacia el aire libre incluso, de tal modo que su confinamiento en telas pintadas, en decorados de estudio, comulga a la perfección con su espanto ante la modernidad. Bastaría cotejar el sombrío mundo de *Caligari* con la agitación berlinesa real de 1920 para quedar atónitos por el contraste⁶.

III

Dos instantes hemos seleccionado: 1920 y 1927. Ambos parecen demostrar conflictos y choques de imaginaria urbana. Tal vez, podría reponer el lector, estemos enfatizando los desajustes en detrimento de las mediaciones. Es posible.

En 1914, el pintor Ludwig Meidner proclamaba en tono de manifiesto unas entusiastas *Instrucciones para pintar la gran ciudad*: «¡Pintemos —animaba a sus correligionarios— lo que está cerca de nosotros, nuestro mundo urbano, las calles tumultuosas, la elegancia de los puentes colgantes de hierro, los gasómetros que cuelgan entre blancas montañas de nubes, los colores hirientes de los autobuses y las locomotoras de los trenes rápidos, los hilos ondeantes del teléfono, lo arlequinado de las vallas publicitarias...!»⁷. A nadie escaparán los ecos futuristas de tales instrucciones y que bien podrán hallarse sin modificaciones importantes en los manifiestos de Marinetti y sus compañeros de escuela, como tampoco los cuadros de Umberto Boccioni. Es un gesto radical de transformar en objeto de contemplación estética el éxtasis del presente técnico y cotidiano, en detrimento de los géneros y motivos de la tradición artística.

Fue precisamente Meidner el encargado de componer los decorados de una película de 1923 —*Die Strasse [La calle]*—, dirigida por Karl Grüne. Pese al entusiasmo que estallaba en su manifiesto, e incluso a pesar de que el cine era a todas luces un medio más idóneo que la pintura para la representación de lo moderno, y, lo que es más, a despecho del tiempo transcurrido entre estos dos momentos, los diseños de Meidner para la pantalla revelan una imaginaria mucho menos moderna de lo que hacían presagiar sus declaraciones de una década antes. *La calle* contiene ciertamente explosiones fascinantes de agitación festiva, automóviles y barahúnda, expresadas



por medio de *collages*, pero a estos destellos se contraponen otro espacio de imaginería más anacrónica. En el interior de un hogar apacible hasta la asfixia, un hombre reposa a la caída de la tarde sobre el sofá mientras su esposa se emplea en tareas domésticas. Sobre el iluminado techo de la habitación se proyectan sombras que sugieren una incesante agitación exterior. El hombre de vida anodina se sentirá atraído por ese prometedor abismo de luz; una luz que, pronto lo descubriremos, entraña riesgos, celadas, perdición y crimen. Es así como irrumpen la calle, sinécdoque de la ciudad, fascinante y abisal. La ciudad no es en este caso presentada como una realidad, sino como un fantasma que, sazonado en la mente del protagonista, despierta inconfesables deseos que lo precipitarán en la ruina y la desdicha.

Una imagen condensa esta visión inquietante de la ciudad. El protagonista inicia, en plena noche, la persecución de una atractiva prostituta. El oscuro callejón se asemeja a un túnel por el que el errante se encamina a una perdición implacable. De repente, el signo de una tenue luz detiene su paso: son dos lentes que anuncian una óptica. Sin embargo, la banalidad del referente nada resta a la estremecedora sensación de sentirnos observados por dos ojos hiperbólicos, como si éstos hubieran sido arrancados del cuerpo y escrutaran la escena desierta, como presagio siniestro del destino que aguarda. Sacudido por su repentina presencia, el hombre queda paralizado. Es un umbral de perdición: de su mano penetraremos en la faz inquietante, telúrica y críptica, de la noche urbana, de atracción irrefrenable y efectos devastadores. Esta imaginería nada debe a la

modernidad; emerge desde ese universo agitado del nuevo animismo siniestro. Es la ciudad rebosante de poderes fatales que se agitaba en *Caligari*, si exceptuamos la abstracción del diseño plástico; es incluso la visión que reconocemos en la renovación del género fantástico de principios del siglo xx (Gustav Meyrink, Alfred Kubin o, incluso, el tortuoso universo de Hanns Heinz Ewers).

Stimmung, atmósfera, que encierra una imaginaria de la ciudad, con inexplicable aversión hacia la modernidad que en cambio se impone en calles y tejidos urbanos. Y tendrá todavía el lector el derecho de suponer que estamos acen tuando los desajustes en lugar de apostar por la homogeneidad. Nada mejor, para comprender la situación, que visitar con algo más de atención los dos filmes más canónicamente modernos, *Manhatta* y *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*.

IV

Manhatta concluye con un bello atardecer cayendo como un manto sobre la bahía del Hudson. Las nubes cubren el astro en su decadencia ofreciéndonos la visión privilegiada de este imponente panorama natural desde una perspectiva que sobrepasa las limitaciones físicas del hombre, como si la cámara hubiese querido regalarnos con un don divino. La retirada de los últimos barcos vespertinos compone un hermoso cuadro que evoca la contemplación jubilosa de la naturaleza en su pureza todavía incontaminada. Este prolongado cierre viene precedido de un cartel:

«Gorgeous clouds of sunset!
drench with your splendor
me or the men and women
generations after me.»

No corresponden estas palabras al sentimiento de los artistas que firman la película, sino que han sido tomadas prestadas a un clásico de aureola legendaria en la literatura y el pensamiento norteamericanos: Walt Whitman. Pertenecen a un poema de su *Leaves of Grass* (*Hojas de hierba*), que data en su primera versión de 1855, y expresa un ansia de libertad y hermandad tan genuinos de América. *Hojas de hierba* amanece al mundo junto a *La letra escarlata* (1850), de Nathaniel Hawthorne, *Moby Dick* (1851), de Herman Melville, y *Walden* (1854), de Henry David Thoreau; una síntesis del alma norteamericana que nos retrotrae demasiado respecto a las ansias urbanas modernas que suponíamos.

A pesar de su distancia de sesenta y cinco años, el cuadro místico que pinta Whitman no está en contradicción con el plano de la bahía que sirve de broche a la película. Escribe Whitman:

«Pero ¿qué me puede parecer más majestuoso y admirable que Manhattan cuajada de mástiles?

¿El río, la puesta de sol y las olas de bordes recortados de la marea?

¿Las gaviotas agitando sus cuerpos, el barco de grano en la penumbra y la lenta gabarra?

¿Qué dioses pueden superar a estos que me llevan de la mano, y que con voces que quiero me llaman presto y en alto por mi nombre más íntimo cuando me acerco?»⁸

¿Cómo enclavar este canto lírico sobre la naturaleza de esta isla de nombre indígena cuando habíamos previsto, incluso celebrado, una obra moderna, concebida en pleno auge del desarrollo tecnológico y urbanístico, un canto a la megalópolis desbordante de símbolos de modernidad (las masas, la técnica, los rascacielos, la zona financiera de Wall Street, los ferrocarriles...)?

El hecho de que Strand y Sheeler apelen a un relato romántico como el de Whitman para sancionar su visión (todos los carteles del film se inspiran de la misma fuente) y que clausuren ese paisaje urbano, esa culminación de tantos panoramas urbanos, con la imagen de una naturaleza incontaminada por la técnica, en las antípodas, por poner un ejemplo conocido y de técnica literaria de montaje, de *Manhattan Transfer* (John Dos Passos, 1925), revela una esquizofrenia que ya detectó Jan-Christopher Horak entre modernismo y romanticismo whitmaniano. Y Juan Antonio Suárez precisó más el diagnóstico definiendo *Manhatta* como un film «panorama» con autoconciencia cubista, en tanto en cuanto reproduce la ciudad como un espacio fracturado⁹. Y concluye sobre la heterogeneidad del producto: «Es a un mismo tiempo un documental, una afirmación crítica sobre la modernidad, una investigación estética sobre modelos, formas, movimientos y ritmos, y una contrapartida visual de las descripciones de la modernidad metropolitana producida por sociólogos, arquitectos y urbanistas contemporáneos»¹⁰.

Sin embargo, si atendemos a las peculiaridades de la modernidad norteamericana, las mezclas de *Manhatta* se

(8) WHITMAN, WALT, «A bordo del ferry de Brooklyn», en: *Hojas de hierba*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, edición de José Antonio Gurpegui, traducción de J.L. Chamosa y Rosa Rabadán, p. 286.

(9) SUÁREZ, JUAN ANTONIO, *City Space. Technology. Popular Culture: the Modernism of Paul Strand and Charles Sheeler's Manhatta*, *Journal of American Studies*, 36, 2002, p. 99.

(10) SUÁREZ, JUAN ANTONIO, *op. cit.*, p. 88.

(11) Consúltase la minuciosa contextualización de los debates teóricos de la vanguardia cinematográfica norteamericana en: SUÁREZ, JUAN ANTONIO, *Fragmentos de un discurso olvidado: la primera vanguardia norteamericana y el cine*, en: Archivos de la Filmoteca, nº 45, octubre 2003, pp.10-21.



BERLÍN. SINFONÍA DE UNA GRAN CIUDAD

muestran más sintomáticas y menos arbitrarias: desembocadura cinematográfica de una investigación sobre el paisaje urbano que se remonta a los panoramas de finales del XIX y se había investigado en el campo de la fotografía; expresión de las particularidades de la modernidad y la vanguardia neoyorquinas; encuentro entre un medio nuevo y un fermento reflexivo previo¹¹; profecía de sinfonías urbanas, asiento de una tradición artística de film de arte; pero también acogida de ecos lejanos de una tradición americanista que funde naturaleza y ciudad en una síntesis que no considera contradictoria. Es esa imagen de una modernidad paradójica como la americana lo que explicaría la presencia destacada de Whitman y, a fin de cuentas, el carácter de símbolo en que se ha convertido el film de Strand y Sheeler.

V

Berlín. Sinfonía de una gran ciudad es un canto, una prosopopeya, a la ciudad viva. Su motivo es una jornada completa de su existencia, desde el despertar en el que un tren a gran velocidad parte de los extrarradios para precipitarse sobre la urbe todavía desperezándose hasta los fuegos artificiales que coronan la noche con un cielo estrellado y apoteósico. Desde la quietud matutina, los movimientos (un papel, una hoja, agitados por el viento, las cortinas de los negocios abriéndose, los primeros obreros que acuden al trabajo, los primeros medios de transporte...) van encadenándose, acelerándose, multiplicándose, hasta alcanzar un verdadero éxtasis que, periódicamente, se suspenderá (la hora del almuerzo, la de la

comida) para retomar su impulso poco después y alcanzar una todavía más impactante celeridad de torbellino. La metáfora sinfónica cobra todo su sentido.

Y es que el ritmo deviene en una auténtica trituradora desde la que se observa todo: lo humano y lo mecánico se funden supeditándose a una unidad superior, en cuyo seno los trenes y las fábricas, los andamios y el tráfico, los videntes y las manifestaciones obreras acabarán por perder su identidad. Se diría que Ruttmann ha tomado la decisión de borrar el contenido (político, social, incluso iconográfico) de cada elemento figurado para doblarlo a un criterio más pertinente (un gesto en movimiento, un esquema compositivo) para, a renglón seguido, someterlo a un orden rítmico y extático que lo engulle. Su herramienta es el montaje. Y es que las máquinas que pueblan esta ciudad moderna no huelen a proletario ni a revolución, a protesta ni a clase social, como lo hicieron las soviéticas de esos mismos años, o como sucederá con *Berlin Alexanderplatz* poco más tarde (tanto en la novela de Alfred Döblin —1929— como en su adaptación a la pantalla por parte de Piel Jutzi —1931—), sino a diseño; eran, si se nos apura, la primera íntegra apuesta cinematográfica por el diseño en los tiempos en los que la Bauhaus se hallaba empeñada en la tarea de fusión del arte y la industria y la Nueva Objetividad se imponía como forma artística en el panorama weimariano. *Berlin. Sinfonía de una gran ciudad* añadió a esta síntesis la superficie pulida e inmaculada de un ritmo creciente, de una orquestación de los objetos y los hombres que no en vano recibió el nombre de sinfonía. Como puede verse, modernidad es voz que tiene aquí una acepción rotundamente antirrealista. Por añadidura, la idea de documento sobre la ciudad queda supeditada a la operación de la rima, del encabalgamiento, de la asociación en virtud de una única pertinencia, aniquilando todo resto de tiempo, de espacio, del entorno de lo real. Pocas veces un material documental de partida ha sido tan mensurado y transformado.

VI

Un campo tipificado, lugar de anclaje de Anas el labriego, una mujer, hogareña, madre, rubia, que toma su sentido en él; por contra, la ciudad estereotipada, más allá del lago terrible, representada por la muchedumbre, la feria, el tráfico, el espíritu mundano, encarnado también por la *vamp*, la otra mujer, deseable, fatal. Es una confrontación típica de los códigos del melodrama, binarios, marcados emocionalmente, maniqueos. En ella se postula la pérdida de los



valores esenciales en la ciudad, como sucedía en el clásico género de menosprecio de corte y alabanza de aldea. Es *Sunrise (Amanecer, 1927)*, la primera incursión de Murnau en Hollywood, con todos los honores, con todos los medios que permitía el gigante americano. ¿No resulta extraño que un autor cosmopolita como Murnau, aun cuando se basara en un texto literario convencional, pudiera incurrir en tales elementalidades? Además, ¿es lógico que el público admitiera, en el mismo año de *Berlín. Sinfonía de una gran ciudad* y en pleno corazón del universo norteamericano esa convención? Así fue.

Los historiadores de la arquitectura nos explicarán cómo fueron trazadas y construidas las ciudades de los años veinte y evaluarán en qué medida correspondían con sus representaciones en la pintura, los carteles, la literatura o el cine. Hay, sin embargo, otra forma de abordar el asunto, probablemente más modesta y oblicua, y consiste en preguntarse qué fantasías urbanas circularon entre aquellas gentes que jamás construyeron un edificio, hicieron un plano y ni siquiera sabían, si se nos apura, una palabra de urbanismo. Quizá por ello tuvieron la imaginación libre (podría decirse que demasiado libre) para comunicarlas a las masas que acudían al cine y quién sabe si compartirlas. Y es que la ciudad es también una fantasía, un anhelo, un espacio imaginario y las producciones artísticas, desembarazadas de su aplicabilidad, son fascinantes documentos de esos sueños.

JORGE GOROSTIZA
VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA
JOSÉ MANUEL GARCÍA ROIG
ANDRÉS HISPANO
DAVID RIVERA
IÑAKI ÁBALOS

P A R A D I G M A S

EL DESARROLLO DE LA MODERNIDAD
ARQUITECTÓNICA VISTO A TRAVÉS
DE LA HISTORIA DEL CINE

Fundación
Telefonica

DIRECTOR GENERAL FRANCISCO SERRANO
DIRECTOR PROYECTOS ARTE Y CULTURA SANTIAGO MUÑOZ BASTIDE
COORDINACIÓN ALICIA CARABIAS KILVARO

LA FABRICA EDITORIAL

EDICIÓN FUNDACIÓN TELEFÓNICA Y LA FÁBRICA, 2007

COORDINACIÓN DOMÉNICO CHIAPPE
DISEÑO ORIGINAL ESTUDIO JOAQUÍN CALLEGO
MAQUETACIÓN MARIA LAGO (EJC)
EDICIÓN DE TEXTOS LARA MORENO
PRODUCCIÓN PALOMA CASTELLANOS

IMPRESIÓN BRIZZOLIS ARTE EN GRÁFICAS

© DE LOS TEXTOS SUS AUTORES
© DE LAS IMÁGENES SUS AUTORES
CONTRACUBIERTA WILLIAM CAMERON MENZIES, 1936.
LA VIDA FUTURA (THINGS TO COME)

ISBN 978-84-96466-93-7

DEPÓSITO LEGAL M-54431-2007

LA FÁBRICA
VERÓNICA, 13. 28014 MADRID
edicion@lafabrica.com
www.lafabricaeditorial.com

ÍNDICE

PRÓLOGO	09
DAVID RIVERA	
PROYECCIONES Y UTOPIÁS DE LA VANGUARDIA	11
La arquitectura moderna en el cine fantástico (1920 – 1950)	
JORGE GOROSTIZA	
AMBIGÜEDADES URBANAS EN EL CINE DE LOS AÑOS VEINTE	39
VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA	
LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL MOVIMIENTO MODERNO	51
Un recorrido personal por la arquitectura del Movimiento Moderno a través del cine (1950-1980)	
JOSÉ MANUEL GARCÍA ROIG	
ALCANZADOS POR EL PRESENTE	75
(Notas para una conferencia sobre la irrupción del <i>Futuro Presente</i>)	
ANDRÉS HISPANO	
LA ARQUITECTURA DEL FUTURO PRÓXIMO	91
El paradigma urbano anti-utópico en el cine posterior a <i>Blade Runner</i>	
DAVID RIVERA	
ESTÉTICA PINTORESCA, ARQUITECTURA Y CINE	129
IÑAKI ÁBALOS	