

La representación de la ciudad en el cine: *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (W. Ruttmann, 1927)*

ÁNGEL SANCHO RODRÍGUEZ

*Investigador doctorando Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II
Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid*

*Antes que Moscú, es Berlín lo que se aprende a conocer a través de Moscú
(Walter Benjamin)*

Ambas ciudades son claros ejemplos de cómo eran las metrópolis del momento. Por una parte Moscú simbolizaba el triunfo de las ideas revolucionarias bolcheviques y creció desde 1.027.000 habitantes en 1920 hasta los 4.182.916 habitantes en 1939 (Sutcliffe, 1984: 359). Parte del prestigio y el orgullo del nuevo régimen comunista se basaba en conseguir obtener una gran ciudad que se igualara con las grandes capitales de mundo capitalista occidental. Por otra parte, Berlín será la gran metrópoli de principios del siglo XX, donde Walter Benjamin pasó su infancia y juventud. Será la orgullosa capital del imperio alemán que tras la I Guerra Mundial resurgió creciendo en población y llegó a superar los 4 millones de habitantes en 1925 (Sutcliffe, 1984: 293). Sin embargo, la gran urbe será percibida ahora con más cinismo e ironía, desmitificando la visión de ciudad asociada al progreso de la civilización, idea predominante hasta ese momento. Ahora se comienzan a reconocer los problemas de la ciudad como proponen los representantes del movimiento post-expresionista o de la Nueva Objetividad (Lorente, 2003: 67-68). Tanto Moscú como Berlín serán retratadas en dos de las más importantes *Sinfonías de ciudades*, corriente fílmica que captó exhaustivamente algunas de las prin-

* Texto de la comunicación presentada en las II Jornadas Arte y Ciudad, Facultad de Ciencias de la Información, UCM, Madrid, 23 y 24 de mayo de 2008.

principales ciudades de la Europa de entreguerras (1920-1939). Las dos *sinfonías de ciudades* referidas fueron: *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (W. Ruttmann, 1927), y *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929).

1. El urbanismo y la arquitectura en el cine.

Desde sus orígenes hace más de un siglo, el cine ha empleado una enorme variedad de medios para revelar elementos de cultura, arquitectura, corporalidad e historia en la descripción de las ciudades. Las imágenes urbanas que nos han transmitido los cineastas han influido y determinado nuestra percepción de la ciudad, tanto de sus diferentes momentos históricos como de la relación de sus habitantes con ella, siendo el cine en gran medida responsable de cómo imaginamos, creamos y recordamos la ciudad (Barber, 2006: 12-15). La imagen que albergamos en nuestra mente respecto a una ciudad en el pasado procede del recuerdo de una película que recogía en sus planos algún tipo de entorno urbano. A través de esta imagen creada del mundo urbano, la ciudad será aprovechada por los directores para dotar de mayor carga simbólica a la película. De esta forma, se otorga un papel a la ciudad que figura en la película como entorno urbano, es decir, se dota de capacidad actuarial a la ciudad, porque o bien interactúa con los personajes del filme, o bien representa un personaje por sí misma (Alejandre, 2005: 289). Desde que surge el cine las calles de la ciudad serán retratadas en multitud de planos. Algunos directores quedarán fascinados por la ciudad y la convertirán en protagonista indiscutible de sus filmes, como en el caso de las *Sinfonías de Ciudades*.

Pero la ciudad no será la única construcción dentro del cine, porque el cine mismo posee una arquitectura en la elaboración de las escenas, esto es, la elaboración de un filme supone la construcción de decorados, maquetas representativas de un espacio urbano determinado o la elección de espacios naturales incluidos en la ciudad. En este último caso seleccionar lugares urbanos supone construir una determinada realidad que es completada por el ritmo del filme, por su iluminación y por la narración. En consecuencia, aunque se capten con la cámara ciudades conocidas, la construcción de todo el proceso fílmico produce la creación de una urbe nueva, una ciudad que es el resultado de la visión que el propio director tiene de un espacio urbano. La asimilación y reflexión de la metrópoli realizada por el artista produce una nueva realidad subjetiva que procede del pensamiento del director de la película.

José Manuel García Roig propone esta identificación entre la creación de una realidad particular a través del proceso de realización fílmico y la elaboración de una nueva arquitectura basada en los dos elementos fundamentales de los contenidos fílmicos: el tiempo y el espacio. El elemento espacial será también el componente fundamental que caracteriza a la arquitectura y al urbanismo. García Roig lleva esta idea aún más lejos afirmando que tanto cine como arquitectura tienen un nexo de unión fundamental: ambos medios de expresión artísticos tratan de representar el tiempo y el espacio (García Roig, 2007: 9). En el caso del espacio cinematográfico debemos señalar que a partir de una imagen plana, percibimos una porción de espacio en tres dimensiones muy similar al espacio real en el que vivimos. Por tanto, el espacio cinematográfico se crea incluyendo una sensación ilusoria de la tercera dimensión, es decir, que nuestra percepción reacciona ante la imagen fílmica como ante un espacio real y, sin embargo, nos encontramos ante una representación realista de un espacio imaginario que nos parece percibir como verdadera. La sensación de similitud con el espacio real que produce la imagen fílmica es tan poderosa que nos hace obviar el carácter plano de la imagen, concediendo al espacio fílmico la tercera dimensión (Aumont, 1996: 20-21). Así, el espacio fílmico coincidirá con el espacio arquitectónico y urbanístico y, en definitiva, con el espacio real en las dimensiones que lo conforman: tres dimensiones.

André Bazin nos indica que también existen diferencias entre ambos espacios: el cine es un medio de expresión artístico que necesita de la configuración de un espacio que constituye una realidad, mostrada por medio de procedimientos que expresan el carácter propio, sin que podamos tener acceso físico real a este espacio; en cambio el espacio arquitectónico permite introducirnos físicamente en el mismo sin más. Esta notable diferencia es esencial para entender que aunque las obras fílmicas capten espacios arquitectónicos y urbanísticos reales, estos servirán para construir unos espacios que configuran realidades diferentes, procedentes de las intenciones del director. Es decir, es la propia subjetividad artística del director de cine el que nos muestra una ciudad diferente, basada en un espacio urbanístico real.

Pero la similitud de ambos espacios puede establecerse a través de multitud de características que el propio García Roig señala: proximidad, contigüidad, cerramiento o límite, interpenetración, articulación, sucesión, continuidad. Todo ello supone la creación de un entorno muy particular que en el ca-

so de la arquitectura se puede percibir claramente. Sin embargo para comprender la naturaleza específica del espacio en el cine, puede ser útil considerar aquellos espacios que pueden no sólo sugerirse o evocarse, sino incluso hacerse físicamente perceptibles por medio de procedimientos como el ruido, la música, la palabra o el mismo silencio. Estos elementos pueden sustituir las llamadas relaciones topológicas o, incluso, geométricas que configuran lo arquitectónico para dotar a las películas de espacio. Por tanto, ambas artes contienen elementos comunes, pero difieren en otros que los convierten en lenguajes de expresión diferentes. De todo este análisis de García Roig se concluye la importancia de estudiar no sólo lo que se ve en la imagen sino todo aquello que compone el espacio fílmico y que se identifica con la arquitectura. Estos elementos característicos son lo que este autor denomina espacio en off, que en el caso de las *Sinfonías de ciudades* es esencial para dotar a las películas que conforman esta corriente de las características propias que las distinguen de otros filmes: la música que acompaña a las imágenes y que se funde con ellas y el ritmo de la narración que converge perfectamente con el ritmo del objeto fílmico que se capta con la cámara (García Roig, 2007: 13-14).

Otra interesante aportación relacionada con las dimensiones que conforman el plano fílmico procede del suprematista ruso Kasimir Malevich. De su análisis podemos concluir que la falsa tercera dimensión propia del cine es muy similar a la que se produce en el arte pictórico. Malevich afirma que la problemática del cine en las décadas de 1910 y 1920 es similar a la de la pintura. Por esta razón, según Malevich, las producciones de cine de esa época están muy influenciadas por los cánones pictóricos del pasado, que ya forman parte de la historia del arte. En este sentido, destaca las aportaciones de Dziga Vertov, que intenta realizar una ruptura con los cineastas más convencionales, de la misma forma que hizo Cézanne con los impresionistas. Esta ruptura se centra en la búsqueda de nuevos temas, y como ejemplo el filme de Vertov *El hombre de la cámara* (1929), donde podemos observar la búsqueda del dinamismo en sí mismo, elemento propio del futurismo. Para conseguir su objetivo Dziga Vertov capta multitud de escenas rodadas en ciudades soviéticas. Sin embargo, para Malevich, la intención de Walter Ruttmann en la película *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (1927) es captar el dinamismo centrándose en una única ciudad: Berlín. Ruttmann dirige su atención hacia el acelerado ritmo cotidiano de una gran metrópoli (Tupitsyn, 2002: 146-156).

Siguiendo esta línea de reflexiones podemos señalar la importancia esencial de la ciudad en las *Sinfonías de Ciudades*. De esta forma, a lo largo de la historia del cine se han producido multitud de películas que toman de las ciudades el entorno necesario para situar su acción. El período de entreguerras será representativo de esta afirmación, pues las *Sinfonías de Ciudades* constituyen una serie de obras que captan la ciudad, y la convierten en el personaje central de sus películas (Alejandre, 2005: 287). El argumento principal del filme se basa en la ciudad. No sólo se detiene en la arquitectura como base de las tipologías urbanas sino que asume a la arquitectura y trata de unirla con otros elementos de la ciudad como el transporte, las infraestructuras, el ocio, la economía, el arte, la cultura y, sobre todo, los ciudadanos. Todos estos elementos constituyen la metrópoli que queda plasmada en películas tales como *Berlín, Sinfonía de una ciudad* (Barber, 2006: 31).

2. La representación del cine en los años '20: Las Sinfonías de ciudades.

Siguiendo las aportaciones de José Ignacio Lorente Bilbao podemos recoger nuevas denominaciones para establecer un concepto que defina a las *Sinfonías de ciudades*. Para este autor, tiempo, espacio y sujeto son las materias básicas sobre las que se asientan las aportaciones fílmicas de las sinfonías. Califica tales obras como experiencias expresivas que se dirigen a la obtención de obras experimentales y de vanguardia. Los puntos de unión de tales obras serán la preocupación por la temática de la ciudad e indagar en el potencial artístico y expresivo del cine que se estaba descubriendo en el periodo de entreguerras. Lorente también destaca el carácter "sinfónico" de estas obras, es decir, la búsqueda de un ritmo que se funde con la realidad filmada para constituir una obra armoniosa. Bajo la apariencia de pretender retratar la vida cotidiana inmediata en las *Sinfonías de ciudades* se trata de unir la realidad urbana de la metrópolis de entreguerras con el cine y las posibilidades estéticas que éste medio de expresión artístico nos permite. A partir de las aportaciones de Lorente y otros autores como Vicente Sánchez Biosca, François Penz y Noël Burch podemos establecer un catálogo de las obras que se pueden considerar como *Sinfonías de ciudades* (Lorente, 2003, 59-60). Atendiendo a un orden cronológico el catálogo de películas comenzaría por los estadounidenses Paul Strand y Charles Sheeler, que realizaron *Manhatta* (*Manhatta*, 1921), el francés René Clair dirige *Paris qui dort* (1923), Fernand Léger, también francés,

realizó *El ballet mecánico* (*Ballet Mécanique*, 1925), el brasileño Alberto Cavalcanti dirige *Sólo las horas* (*Rien que les heures*, 1926), el alemán Walter Ruttmann realizó *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin: die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), el artista norteamericano Man Ray filmó *Emak Bakia* (1927), el holandés Joris Ivens dirige el proyecto *laboratorios de movimientos, sonidos, formas, contrastes, ritmos y las relaciones entre todas estas cosas* reflejado en *El Puente* (*De Brug*, 1928) y *Lluvia* (*Regen*, 1929), de factura más abstracta serán los filmes del realizador sueco Eggeling, como *Sinfonía de ciudad* podríamos considerar *Richter* (*Rennsymphonie*, 1928), el ruso e influyente teórico del montaje Dziga Vertov dirige *El hombre de la cámara* (*Cheloveks Kinoapparatom*, 1929), el alemán Wilfried Basse dirige *Markt am Wittenberg Platz* (1929), el director estadounidense Ralph Steiner realiza *H20* (1929), el realizador belga Henri Storck dirige *Imágenes de Ostende* (*Images d' Ostende*, 1930), el francés Jean Vigo filma *Acerca de Niza* (*À Propos de Nice*, 1930) y el director portugués Manuel de Oliveira realiza *Duoro, faina fluvial* (1931). Todas estas obras mantienen en común la temática de la ciudad y la investigación en las diferentes expresividades que proporciona el lenguaje cinematográfico. Sánchez Biosca, François Penz, Noël Burch y J. I. Lorente aportan una serie de conceptos sobre las *Sinfonías de ciudades* que unen estas películas con la idea de épico, en algunos casos, sinfonía en otros, documentales, cine de vanguardia o, incluso cine experimental. Con estos términos podemos concluir que las *Sinfonías de ciudades* constituyen una heterogénea corriente de filmes, cuya temática en común les une, además de una semejante actitud en la inquietud por experimentar con el cine.

Sin embargo, podemos añadir otras características comunes que surgen de las influencias artísticas que toman estos realizadores. En primer lugar, la influencia del movimiento artístico futurista puede observarse en la mayoría de las *Sinfonías*. El Futurismo fue el primer estilo artístico que reclama al cine como un arte independiente a todos los demás. Marinetti y otros compañeros firman un texto que se dirige en este sentido en 1916 titulado *La Cinematografía Futurista* y publicado en la revista *L'Italia Futurista*. Se propone en este texto que el cinematógrafo debe ser liberado de toda atadura que lo mantenga como un simple medio de reproducción de masas de los contenidos propios de otras artes. Los futuristas quieren reflejar los espacios y lugares para lo que se utilizará la realidad directamente. A esto habrá que añadir la intención de la creación de *una sinfonía poliexpresiva (...) en la que entrarán como medios de*

expresión los elementos más dispares: desde el fragmento de vida real a la mancha de color, desde la línea a las palabras en libertad, desde la música cromática y plástica a la música de objetos. Esta doble intención consistente en plasmar la realidad y buscar la experimentación con el lenguaje cinematográfico será retomada posteriormente por los artistas que participan en la corriente cinematográfica de las *Sinfonías de ciudades* (Lorente, 2003: 62).

Un gran entusiasta del futurismo será Dziga Vertov uno de los máximos exponentes de la corriente fílmica de las *Sinfonías de ciudades* y sus teorías constituyen la segunda gran influencia. La figura de Dziga Vertov surge como un gran innovador en cuanto al tratamiento de la información sobre actualidad que realizaba en su trabajo de elaboración de noticiarios cinematográficos. Una de sus principales aportaciones consistirá en la técnica de montaje que practica en sus obras y que trata de conseguir un ritmo perfecto aplicado a las imágenes que nos transmite. El montaje debe encajar perfectamente el ritmo de la escena que estamos viendo. Vertov concedía una gran importancia al montaje y lo consideraba como un elemento que dinamizaba la película. Dentro de la teoría del cine existen dos grandes ideologías que han rivalizado a lo largo de la historia cinematográfica: una primera tendencia que se apoya en una gran valoración del principio de montaje, es decir, el montaje es considerado la pieza fundamental de la narrativa cinematográfica y a través del mismo se consigue el ritmo de la película; y una segunda teoría que desvaloriza el montaje como tal, que debe estar al servicio de la narrativa, entendida como la representación realista del mundo. Estas dos grandes tendencias se pueden rastrear a lo largo de la historia del cine y son teóricos de las mismas figuras clave como S. M. Eisenstein, representante de la primera tendencia, y André Bazin de la segunda. Estas dos grandes ideologías del montaje, posteriormente, se fueron influenciando mutuamente y han convivido a lo largo de la historia del cine (Aumont, 1996: 71).

Dziga Vertov se puede encuadrar en la tendencia expuesta en primer lugar. De esta corriente será uno de los precursores. Para esta tendencia, la realidad no aporta nada fuera del sentido que el creador le otorga. También establece como esencial la idea de dotar de algún tipo de ideología a la realidad. En realidad, en esta corriente subyace la valoración del subjetivismo del director-creador para realizar un filme. Si su intención es dotar a la realidad de una ideología expresa, para interpretarla como él la percibe, es, en definitiva,

la base para establecer la creación basada en la apreciación subjetiva de la realidad por parte del artista. Vertov, como afirma José Ignacio Lorente Bilbao, es el iniciador de este tipo de tendencia del montaje que se puede encuadrar en toda una experiencia fílmica que luego sería desarrollada por autores-directores de la talla de Kuleshov, Pudovkin o Eisenstein. Dziga Vertov trata de huir del tratamiento psicologista del drama tópico y propone como fundamento artístico de las películas organizar los movimientos de los objetos en el espacio, a través de un conjunto artístico rítmico conforme a las propiedades intrínsecas del objeto que se capta con la cámara. Estas teorías las puso en práctica cuando estuvo trabajando en la elaboración del noticiario cinematográfico llamado *Cine-semana*, realizado desde 1918.

La tercera gran influencia común a la mayoría de las *Sinfonías de ciudades* corresponde al llamado estilo artístico post-expresionista, como lo denominó el crítico Franz Roh, o también Nueva Objetividad como traducción del término alemán "Neue Sachlichkeit". Esta corriente artística se caracteriza por buscar en su temática plasmar la forma objetiva del mundo pero transformándola bajo su punto de vista. Sobre todo les gusta representar la vida corriente de su tiempo con su febril ritmo de vida, como Gustav Friedrich Hartlaub, director de una galería de arte en Mannheim, explicó. Esta temática corresponde a la línea de post-expresionistas denominada "veristas" y Hartlaub denominó de esta forma a artistas como Otto Dix y George Grosz. Además fue el propio Hartlaub el que inventó el término "Neue Sachlichkeit". El tema de plasmar la vida cotidiana con todo su ritmo acelerado y cierto tono de sátira tratando de desmitificar la evolucionada sociedad europea de principio de siglo y del periodo de entreguerras se puede contemplar en estos artistas. La crisis de valores que supuso la I Guerra Mundial provocó un periodo de crítica artística en la sociedad del momento. Estos pintores recogen en sus obras lo que observan en la sociedad alemana en crisis. Pero también plasman la vida cotidiana, la industrialización y los métodos americanos de trabajo, forjados en su mayor parte, que acabaron proletarizando a amplios sectores de la población. Estos temas aparecen en algunas de las *Sinfonías de Ciudades*, que buscan retratar, entre otras características y con mayor o menos carga crítica, los acelerados ritmos de vida de los habitantes de una ciudad (Hal, 2006: 203).

La Nueva Objetividad tuvo su mejor representación en la arquitectura como el propio Hartlaub afirma en una carta publicada por K. Frampton en su

Historia crítica de la arquitectura moderna. Hartlaub nos explica el espíritu cínico y de resignación del movimiento con respecto a la sociedad alemana del periodo de entreguerras. Pero posee cierto espíritu positivo debido al entusiasmo por la objetividad que supone plasmar lo que observan en la vida cotidiana. Estudiando las características de la Nueva Objetividad en su aplicación a la arquitectura se trata de un estilo que se fundamentaba en la innovación del uso de materiales y su tratamiento objetivo. Arquitectos como Bruno Taut, Erich Mendelshon y Hans Poelzig trataron de diseñar obras con criterios basados en la sencillez, huyendo de los excesos estilísticos del estilo predecesor expresionista. Construyeron obras con carácter eminentemente funcional y práctico y su aplicación alcanzó nuevos proyectos urbanísticos con el fin de satisfacer las necesidades colectivas de las masas sociales. Precisamente las masas sociales que podemos observar en las calles de las metrópolis del momento. Estas ciudades se encontraban en plena expansión y se estaban construyendo basándose en proyectos que propugnaban valores como funcionalidad, sencillez y accesibilidad para las colectividades. Podemos observar estas características urbanísticas en algunas de las *Sinfonías de ciudades* como la película que nos ocupa *Berlín Sinfonía de una ciudad*. Estas premisas del estilo arquitectónico perteneciente a la “Nueva Objetividad” fueron publicadas y recogidas en revistas especializadas de la época como *ABC: Beiträge für Bauen* (*Contribuciones a la construcción*), donde escribían los arquitectos y diseñadores responsables de este estilo (Frampton, 1998: 132-136).

La objetividad basada en la sencillez se puede encontrar en las *Sinfonías de ciudades* porque son películas donde la planificación de la escena destaca por su simplicidad, huyendo de la complejidad que sí se da en las técnicas de montaje que ya hemos señalado. J. Lorente menciona que Vertov trataba de huir de la artificiosidad teatral de los filmes de ficción (Lorente, 2003: 66). Estas fueron las tres principales tendencias que influyeron sobre la elaboración de la mayor parte de las *Sinfonías de ciudades*. Las teorías futuristas sobre cine, las experiencias filmicas de Dziga Vertov con todas las propuestas del cine soviético y las teorías culturales bolcheviques, junto con el movimiento post-expresionista y *Nueva Objetividad*. Esta tercera influencia trata de captar a la nueva sociedad urbana e industrial del periodo de entreguerras con todas sus peculiaridades y conforma junto con las otras dos un conjunto de tendencias que los directores de las *Sinfonías de Ciudades* asimilan y aplican.

Como ejemplo podemos mencionar *A propósito de Niza* (1930), filme no planificado a partir de una puesta escena preconcebida. La película está constituida por multitud de secuencias rodadas con cámara oculta por las calles de la ciudad francesa de Niza. Con este tipo de rodaje se consigue una mayor verosimilitud con la vida corriente que tiene lugar en Niza. Pero en el montaje sí se puede observar las teorías de Dziga Vertov y toda la carga subjetiva e ideológica que transmite esta película. Fue Boris Kaufman, otro hermano de Vertov, quien participó en la elaboración de la película, que nos muestra cómo conviven a escasos metros de distancia la ociosidad del turista burgués con los trabajadores pobres en una de las ciudades con más afluencia de turistas del periodo de entreguerras (Lorente, 2003: 68).

3. Las sinfonías de ciudades suponen un elemento relevante de conocimiento para estudiar la ciudad del período de entreguerras: 1919-1939.

En las *Sinfonías de Ciudades*, por lo tanto, podríamos afirmar como característica común la búsqueda de la complicidad con el espectador de la época, hecho que puede verse reflejado en las películas de esta corriente cinematográfica a través de personajes realizando tareas rutinarias. Así lo aparentemente intrascendente y efímero aparece en las películas a través de una sucesión de secuencias caracterizadas por su cuidada cadencia, que llega a asemejarse al ritmo musical propio de una sinfonía. A través de lo cotidiano los directores de *Sinfonías de Ciudades* tratarán de encontrar los significados insertos de la ciudad moderna con toda su complejidad. Por esta razón, constituyen un documento fundamental para entender la evolución de la ciudad durante el periodo de entreguerras (Lorente, 2003: 69). Otra apreciación interesante de las *Sinfonías de Ciudades* nos lleva a señalar la calidad fílmica que se observa en estas películas. Se trata de documentos que constituyen un hito en la utilización del lenguaje visual, basado en la imagen en movimiento, para realizar arte. Además conforman un documento único de las ciudades que retratan. Estas dos décadas presentan profundos cambios culturales, sociales, arquitectónicos, económicos y artísticos. Las ciudades experimentan estos cambios y se reflejan en su fisonomía. Todo ello quedará plasmado en *Las Sinfonías de la Ciudad*. Los documentales que se catalogaron como pertenecientes a esta corriente se realizaron de forma espaciada en el tiempo. La novedad que supone analizar la ciudad a través de estos documentales reside en una

característica intrínseca de la narrativa fílmica: el movimiento. Ningún tipo de documento escrito o de imagen fotográfica recoge esta característica fundamental de una ciudad moderna. Las *Sinfonías* serán el primer documental urbano realizado a través del lenguaje fílmico y, por tanto, será la primera vez que se recoge el movimiento, es decir, el ritmo de una metrópoli.

Finalmente, las *Sinfonías de ciudades* se constituyen en fuente primordial de información sobre las grandes ciudades del momento. A través de ellas podemos estudiar edificios, urbanismo, habitabilidad, cultura, economía, aspectos sociales y, en definitiva, la ciudad entendida como metrópoli. Este concepto nos ofrece una idea de ciudad que abarca una extensa área geográfica: desde el centro o núcleo histórico hasta los grandes suburbios conectados por medios de transporte cada vez más rápidos. Pero la gran urbe también representa el multiculturalismo, el ocio de los ciudadanos, el centro del poder político y económico clásico que ahora se extiende a lugares muy distantes de estos núcleos urbanos. El urbanismo y la arquitectura de la ciudad muestran cómo las características antes referidas (aspectos sociales, económicos, culturales y artísticos) van conformando desde su estructura hasta sus edificios.

4. La película *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* entendida como paradigma de la corriente cinematográfica denominado *Sinfonías de ciudades*.

De todas las características e influencias que hemos destacado como esenciales de la corriente denominada *Sinfonías de ciudades*, la película que mejor representa y combina estas tendencias artísticas es *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Este filme podría servir como obra paradigmática para estudiar la tendencia fílmica conocida como *Sinfonías de ciudades*. Se trata del filme que con más exhaustividad y entrega buscó la perfección técnica que ya se inició con *Manhattan* de Paul Strand y Charles Sheeler (1921) y que fue confirmada, perfeccionada y profundizada a través de la filmografía y las teorías de Dziga Vertov. Se pueden observar todos los elementos propios de una Sinfonía de ciudad. La intención de Walter Ruttmann no es sólo hacer un epíteto de la ciudad, sino presentar Berlín como metrópoli europea, símbolo de las grandes ciudades del periodo de entreguerras con todos sus defectos y virtudes. Podemos comprobar un hecho sorprendente: a lo largo del metraje de la película no aparece ningún monumento reconocible de Berlín, lo que provoca una ausencia de elementos reconocibles que convierten a la ciudad de Berlín en una

alegoría de la metrópoli del momento. El ritmo de la película está perfectamente coordinado con la velocidad y el momento de la escena captada, es decir, por la mañana al amanecer del día el ritmo es pausado, sin embargo, unos momentos después, según se levantan los habitantes de la ciudad, el ritmo se incrementa incesantemente y se acelera en progresión simultánea a la velocidad con la que los ciudadanos se incorporan a sus puestos de trabajo y comienzan su rutina laboral que les exige rapidez en la realización de las tareas.

Se trata de una celeridad en la ejecución de las tareas laborales impuesta por los ritmos de trabajo y producción del sistema taylorista. El ritmo se incrementa pero de forma totalmente prevista en una especie de cadencia rítmica que deviene en una sinfonía compuesta por movimientos continuos que se estructuran con una armonía perfecta. Vicente Sánchez Biosca nos indica todas estas características de la película y comenta que el nombre de sinfonía era obvio para el filme, debido, precisamente, a la perfecta orquestación de los objetos y los hombres (Sánchez Biosca, 2007: 23-24).

Berlín, sinfonía de una gran ciudad será, por tanto, una perfecta muestra de la técnica narrativa utilizada en la composición de las *Sinfonías de ciudades*. Además, podemos observar las características ya señaladas de esta "corriente" fílmica: el futurismo se puede percibir en el movimiento de las máquinas, que en la película cobran vida propia como si pudieran funcionar sin la mano del hombre; el ritmo de la película capta perfectamente la complejidad de configuraciones de la ciudad, apoyándose para ello en una técnica de montaje perfecta que toma Ruttmann de sus admirados Eggeling, Vertov e Eisenstein; y, por último, existe cierta mirada cínica del director, pues tras una metrópoli que muestra su poder tecnológico, mecánico, económico, cultural, de ocio y diversión, etc... observamos un espacio donde conviven pobreza con riqueza, alienación de individuos combinados con masas de seres anodinos que trabajan, comen y se levantan. Estos elementos proceden en parte de las características propias de la "Nueva Objetividad", que se define por captar en sus obras la experiencia rutinaria de los individuos con toda crudeza y con cierta carga satírica. Estas reflexiones se pueden encontrar en el artículo de José Ignacio Lorente que cita a Octavi Martí, más concretamente una parte de su publicación *Berlín, del futuro a los ángeles*, en la que hace referencia a las similitudes existentes entre *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y el movimiento denominado "Nueva Objetividad" (Lorente, 2003: 67-68).

La película recoge un día completo en la vida de una ciudad desde que amanece, con la llegada veloz de un tren a la estación, hasta la noche con su luminosa oferta de ocio y diversión. Durante el filme podremos ver cómo los habitantes de la ciudad se levantan, se dirigen al trabajo andando, corriendo, en bicicleta, en automóvil o transporte público. En el trabajo se verán sometidos a los rigores de los sistemas productivos propios de la época. Sin embargo, siempre queda un momento para alimentarse, durante la hora de la comida, y continuar con la rutina. El día transcurre inexorable y terminará con la salida de los ciudadanos de sus trabajos. De nuevo aparece el transporte para dirigirse al hogar y comenzar una nueva parte de la jornada: la vida nocturna en la ciudad. Las luces, las calles repletas de gentes, el ocio y la diversión surgen para todos los ciudadanos, pero sobre todo, para las clases burguesas.

Debemos indicar que Stephen Barber considera que los ciudadanos no son los protagonistas de la película. El objeto fílmico esencial de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* es la propia ciudad y los ciudadanos son elementos insertos en la metrópoli, como también ocurre con los edificios, las calles, los medios de transportes, las fábricas, etc... Aparecen como un importante elemento de la ciudad, sin embargo será la propia ciudad con el resto de elementos que la caracterizan la protagonista indiscutible del filme (Barber, 2006: 33). Por esta razón *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* constituye un documento único para estudiar la metrópoli del periodo de entreguerras. La ciudad no es sólo un decorado o un fondo para situar la acción que se desarrolla en la película sino que constituye el verdadero objeto fílmico protagonista de la película.

Me gustaría terminar señalando algunos aspectos argumentales de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Según Barber, Ruttmann rastrea la ciudad y sus superficies a partir del material rodado por realizadores anónimos durante todo un año, con el fin de conseguir transmitir al espectador la sensación de estar inmerso en la ciudad (Barber, 2006: 34). Parece claro, por tanto, el interés de Ruttmann por captar una jornada completa en la metrópoli. Esta intención permite observar la evolución de la ciudad desde que amanece hasta que la noche se adueña de ella. No se trata, por tanto, de recoger instantáneas de la ciudad, sino de observar cómo va desarrollándose una jornada cotidiana en la metrópoli de este momento histórico. De esta forma, como podemos comprobar en la película, la ciudad, con todos sus elementos, presenta una gran capacidad de adaptación al ritmo que el momento del día establece.

Berlín, sinfonía de una gran ciudad representa perfectamente el ritmo de la metrópoli que se transforma según avanza el metraje de la película. La misma ciudad que durante el día es el centro de trabajo, durante la noche se convierte en un ámbito que abarca multitud de lugares para disfrutar de las actividades lúdicas, convirtiéndose en un espectáculo urbano con todas sus ventajas e inconvenientes. La ciudad parece no cesar en su actividad, es un ente en constante movimiento. La metrópoli no descansa nunca, lo que nos lleva al concepto de la *vida nerviosa* enunciado por Simmel. Esta idea recoge perfectamente un hecho evidente que experimentan los habitantes de las metrópolis: la rapidez de los cambios en la vida cotidiana. Para este autor, el individuo residente en la metrópoli contemporánea parece vivir permanentemente excitado o en constante actividad desde el amanecer de cada nuevo día (Simmel, 1988).

Bibliografía

- ALEJANDREZ, V.J. (2005) *La obra civil y el cine: una pareja de película*. Madrid, Cinter.
- AUMONT J., BERGALA A., MARIE M. y VERNET M. (1996) *Estética del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BARBER, S. (2006) *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. Barcelona: G. Gili.
- FRAMPTON, K. (1998) *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARCÍA ROIG, J. M. (2007) *Mirada en off: espacio y tiempo en cine y arquitectura*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- HAL F., KRAUSS R., BOIS Y., BUCHLOH BENJAMÍN H. D. (2006) *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*. Madrid: Akal.
- LORENTE BILBAO, J. I. (2003) "Miradas sobre la ciudad. La sinfonía como representación de la urbe". *Zainak*, nº 23, Donostia: Univ. del País Vasco.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (enero 2007) "Fantasías urbanas en el cine de los años veinte". *Revista Lars, Cultura y ciudad*. nº 7, Valencia.
- SIMMEL, G. (1988). "La metrópolis y la vida mental". En BASSOLS, M., et. al. (Eds). *Antología de Sociología Urbana*. México, UNAM, pp. 153-175.
- SUTCLIFFE, A. (1984) *Metropolis, 1890-1940 (Studies in history, planning and the environment)*. Cambridge, University Press.
- TUPITSYN, Margarita. (2002): *Malevich y el cine*. Barcelona, Fundación La Caixa.