

Fantasías urbanas en el cine de los años veinte

Vicente Sánchez-Biosca

Las sinfonías urbanas de la vanguardia cinematográfica encadenan y orquestan imágenes que no son más que un reflejo del pensamiento frenético de su tiempo: maquinismo, preocupación por la masa, el ritmo, la técnica...

Fritz Lang, Walter Ruttmann o Robert Wiene elaboraron cantos a ciudades observadas desde esa perspectiva y a urbes nacidas de la imaginación y la libertad.

I
Manhatta, el mítico film realizado en 1920 por el pintor y fotógrafo Charles Sheeler y el fotógrafo Paul Strand, se cierra con un bello atardecer cayendo como un manto sobre la bahía del Hudson. Las nubes cubren el astro en su decadencia mientras nosotros, espectadores, sentimos el privilegio otorgado por esa visión elevada del imponente panorama natural; 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.

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; sinfonías en las que la metrópoli imponía su ritmo, su fascinante trazado y daba cobijo a la muchedumbre hormigueante, la masa, una de las acuciantes preocupaciones de los filósofos de la época. En ellas, en esas sinfonías de despliegue técnico sin igual, el cine acudía a la cita engalanado con el privilegio de haber sido el arte técnico por excelencia, la forma de expresión surgida genuinamente de la era moderna del maquinismo. Por eso hizo del montaje una metáfora imponente: la ciudad se convertía en una auténtica cadena de montaje, de velocidad, y la música sinfónica garantizaba un estilo de orquestación que afinara los distintos instrumentos en su diapason. El mito de la gran ciudad adquiriría así una forma perenne en la que música, urbanismo y montaje se daban cordialmente la mano. De este origen pueden derivarse películas que, de una manera o de otra, figuran

en el arsenal de la vanguardia cinematográfica e, incluso, de su posterior deriva realista: *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), por sólo citar unas cuantas.

Sea como fuere, la premonitoria *Manhatta* todavía se hallaba lejos de ese éxtasis urbano; antes bien, estaba inundada del espíritu whitmaniano tan genuinamente americano que aspiró a la fusión entre naturaleza y urbe, hombre y masa, anhelando una síntesis que algo tiene de mítica. Es ese espíritu que inspiró, como en una olla hirviendo, el lustro mágico de la literatura y el pensamiento norteamericanos, entre 1850 y 1855, y del que deslumbran por su irrepitibilidad obras como *La letra escarlata* (Nathaniel Hawthorne, 1850), *Moby Dick* (Herman Melville, 1851), *Walden* (Henry David Thoreau, 1954) y la primera edición de *Hojas de hierba* (Walt Whitman, 1855). Y es que el cuadro que describió Whitman y que apunta en *Manhatta* tiene algo de místico. Evocaba el poeta:

*Pero ¿qué 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 otras voces que quiero me llaman pres-*

to y en alto por mi nombre más íntimo cuando me acerco?

Extrañamente, nada en esta cita, cuyo hálito invade *Manhatta*, recuerda la ciudad moderna que preside el film: los ferrocarriles, la zona financiera de Wall Street, las masas a bordo del ferry, la técnica industrial de las construcciones, los rascacielos... Y es que la imaginería urbana que palpita en *Manhatta* es una mezcla que aspira a la síntesis o que pugna, en todo caso, en una feroz dialéctica, lejos, muy lejos de las fantasías rotundamente modernas en las que la técnica de expresión abrazaría la misma mecánica que el tema. En este sentido, la celeberrima novela que John Dos Passos dio a luz en 1925, *Manhattan Transfer*, encarnaría un modelo bien distinto y lo haría sobre la misma ciudad –Nueva York– y los mismos motivos que *Manhatta*, contradictoriamente moderna, recorría bajo el halo protector de Whitman.

II
En cambio, lo que determinó la modernidad en las películas que siguieron la estela de *Manhatta* y que, sin ánimo de exhaustividad, hemos citado más arriba fue su entrega al éxtasis de la técnica. Ninguna de ellas encarnó tanto ese abandono febril como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, que el artista plástico Walter Ruttmann dirigió en 1927 siguiendo una idea del guionista austriaco Carl Mayer. En este caso, no se trataba de ese epítome de la modernidad que fue Nueva York, sino del Berlín convertido en crisol de la capital europea. Todo en esta cinta es un canto, una prosopopeya, a la ciudad viva. Su motivo es una jornada completa

En la página anterior: Columna izquierda, imágenes de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann (1927); columna central, imágenes de *El hombre con la cámara* de Dziga Vertov (1929); columna derecha, imágenes de *Metrópolis* de Fritz Lang (1927).



Arriba: imagen de *El hombre con la cámara* del cineasta Dziga Vertov (1929). En esta página y en la página siguiente, abajo: distintas imágenes del film *El gabinete del Dr. Caligari* de Robert Wiene (1920), película fundacional del expresionismo cinematográfico.

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.

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 viandantes 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 todo. Su herramienta será 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* añadía 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.

III

Sin embargo, la ciudad tentacular, fascinante y dinámica que preconizaron como objeto de arte los pintores de principios de siglo (futuristas y expresionistas, en particular) no desembarcó de manera natural en el cinematógrafo. Por paradójico que pueda parecer, ya que el cine era hijo de la técnica por derecho propio, la pintura se había comportado de modo más radicalmente moderno que la máquina de filmar y ello a pesar de que su materia expresiva era a todas luces más tradicional y clásica. Acaso un ejemplo lo pruebe de manera sintomática.





En 1914, Ludwig Meidner proclamaba a los cuatro vientos sus entusiasmas “Instrucciones para pintar la gran ciudad” en estos términos: “¡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...!”. A nadie se le escaparán los ecos futuristas que tales instrucciones entrañan y que bien podrán hallarse sin modificaciones importantes en los manifiestos de Marinetti y sus compañeros de escuela, como tampoco en 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.

Pues bien, ese mismo artista plástico –Meidner– fue 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 el anterior manifiesto, e incluso a pesar de que el cine era a todas luces un medio más idóneo para la representación de lo moderno; y, lo que es más, a despecho del tiempo transcurrido entre estos dos momentos, casi una década, Meidner será presa en sus diseños para la pantalla de una imaginaria mucho más arcaizante de lo que hacían presagiar sus anteriores declaraciones.

En efecto, *La calle* contiene explosiones fascinantes de agitación festiva, automóviles y barahúnda, expresadas por medio de *collages*, pero está ideada por una mente más anacrónica. En el interior de un hogar apacible, hasta la asfixia, un hombre reposa sobre el sofá mientras su esposa se emplea en tareas domésticas. Es de noche, pero sobre el techo de la habitación, iluminado,

se proyectan sombras, destellos de una incesante agitación exterior. Es el hombre en su vida anodina quien se siente requerido por esa prometedora atracción de un abismo de luz; una luz que, pronto lo descubriremos, entraña corrupción, perdición y crimen. Así irrumpe la calle, la ciudad, como algo fascinante y peligroso, algo que abre los ojos hasta enceguecer, pero también algo abisal. La ciudad no es una realidad; es un fantasma que, sazonado en la mente del protagonista, despierta infinitos e inconfesables deseos que lo precipitarán en la ruina y la desdicha. (continúa)

