
LA CIUDAD FILMADA: CINE, ESPACIO E HISTORIA URBANA

Sara Antoniazzi

Università Ca' Foscari Venezia,
sara.antoniazzi@unive.it

Recibido: 8 de diciembre de 2018; Aceptado: 2 de enero de 2018

La ciudad filmada: cine, espacio e historia urbana (Resumen)

Este artículo pretende contribuir al estudio de la compleja relación entre cine y ciudad. Tras una breve introducción en la que se distinguen dos poderes opuestos del cine, el de documentar la ciudad y el de manipularla, se aborda la construcción filmica de la urbe mediante el encuadre y el montaje, y se introducen los conceptos de "geografía creativa" (creative geography) y "coherencia topográfica" (topographical coherence). En la segunda parte del artículo, se realiza una reflexión de carácter general sobre la relación entre cine y ciudad a partir de los escritos de Walter Benjamin, Georg Simmel y otros autores que han reflexionado desde múltiples puntos de vista sobre las transformaciones del espacio urbano entre los siglos XIX y XX y sobre la capacidad del cine para representar los nuevos espacios, ritmos y experiencias de la ciudad moderna. Finalmente, adoptando la perspectiva de la cinematic urban archaeology, se propone un recorrido cinematográfico por la historia de la gran ciudad. A través de una selección de películas se ilustra la evolución de la urbe desde finales del siglo XIX hasta la actualidad: de la ciudad moderna a la postmetrópolis.

Palabras clave: cine, ciudad, espacio urbano, historia urbana.

The filmed city: cinema, space and urban history (Abstract)

This article aims to contribute to the study of the complex relationship between cinema and the city. After a brief introduction highlighting two opposing powers of cinema, the power to document the city and the power to manipulate its space, we turn to the filmic construction of the city through framing and editing, and we introduce the concepts of "creative geography" and "topographical coherence". In the second part of the article, we explore the relationship between cinema and the city starting from the writings of Walter Benjamin, Georg Simmel and other authors who have reflected from multiple points of view on the transformations of urban space between the nineteenth and twentieth centuries and on the ability of cinema to represent the new spaces, rhythms and experiences of the modern city. Finally, adopting the perspective of the cinematic urban archaeology, we realise a cinematic journey through the history of the big city. Through a selection of films we illustrate the evolution of the city from the end of the 19th century to the present: from the modern city to the post-metropolis.

Keywords: cinema, city, urban space, urban history.

En el otoño de 1973 Pier Paolo Pasolini participó en *Io e...*, un programa televisivo de la RAI en el que se pedía a algunas figuras importantes de la cultura italiana (Andrea Zanzotto, Alberto Moravia, Federico Fellini, Vittorio Gassmann, y otros) que explicaran las razones de su preferencia por una determinada obra de arte. Pasolini decidió hablar de la ciudad de Orte, en la provincia de Viterbo, y el resultado es una breve película titulada *Pasolini e... la forma della città*, dirigida por Paolo Brunatto, que fue emitida el 7 de febrero de 1974.

En los primeros minutos del film, Pasolini, acompañado por el actor Ninetto Davoli, se encuentra a los pies de la colina donde surge Orte. El autor italiano se pone detrás de una cámara y observa y le comenta a Davoli el paisaje urbano que ve a través del objetivo. Al principio encuadra exclusivamente el Orte medieval, encerrado en sus antiguas murallas: esta imagen, explica, corresponde a la ciudad “en su forma perfecta, absoluta” (figura 1). Luego hace un leve *zoom* hacia atrás e incluye en el encuadre un edificio moderno situado fuera de las murallas, uno de los muchos que se construyeron en los años del milagro económico italiano, cuya presencia, en su opinión, perjudica la armonía y la belleza del perfil de Orte (figura 2). Así lo explica el autor italiano:

“Io ho scelto una città, la città di Orte (...) ho scelto come tema la forma di una città, il profilo di una città (...) Ho fatto un'inquadratura che prima faceva vedere soltanto la città di Orte nella sua perfezione stilistica, cioè come forma perfetta, assoluta, ed è più o meno l'inquadratura così; basta che io muova questo affare qui, nella macchina da presa, ed ecco che la forma della città, il profilo della città, la massa architettonica della città, è incrinata, è rovinata, è deturpata da qualcosa di estraneo, che è quella casa che si vede là a sinistra”.



Figura 1. *Pasolini e... la forma della città* (Paolo Brunatto, 1974): encuadre que muestra la ciudad de Orte en su “forma perfecta, absoluta”.

Fuente: RAI Teche.

La alteración de la forma antigua de la ciudad producida por el desarrollo urbanístico de los años sesenta se hace aún más evidente cuando Pasolini realiza una panorámica horizontal, encuadrando una serie de anónimos bloques de pisos que se levantan justo al lado de un imponente acueducto de época romana:

“Siamo adesso di fronte a Orte da un altro punto di vista. (...) Se la inquadro, vedo un totale ancora più perfetto di quello di prima. Cioè la forma della città è proprio nella sua perfezione massima. Ma se panoramico da sinistra a destra, quello che ti dicevo prima risulta in modo ancora più grave (...) ci sono altre case moderne, dall'aspetto non dico orribile, ma estremamente mediocre, povero, senza fantasia, senza invenzione (...) che appartengono a un altro mondo, hanno caratteri stilistici completamente diversi da quelli dell'antica città di Orte, e la mescolanza delle due cose infastidisce, è un'incrinatura, un turbamento della forma, dello stile”.



Figura 2: *Pasolini e... la forma della città* (Paolo Brunatto, 1974): encuadre que muestra los edificios modernos situados fuera de las murallas de Orte.

Fuente: RAI Teche.

La reflexión de Pasolini nos interesa aquí por varias razones. En primer lugar, porque introduce el tema que trataremos en este artículo, es decir la relación entre cine y ciudad, *la ciudad filmada*. En segundo, porque el autor italiano describe la ciudad como un espacio en constante evolución, cuya forma resulta de la suma de las diversas “capas” de edificios que se han ido acumulando en los sucesivos periodos de urbanización (en el caso de Orte, la época romana, el Medioevo y los años sesenta del siglo XX). Como señala David Harvey, “The contemporary city has many layers. It forms what we might call a palimpsest, a composite landscape made of different built forms superimposed one upon the other with the passing of time”.¹

¹ Harvey 1988, p. 21.

A pesar de que este no sea un concepto nuevo –ya Baudelaire, ante los grandes cambios urbanísticos promovidos en París por el prefecto Haussmann, comentaba que “la forme d’une ville / change plus vite, hélas!, que le cœur d’un mortel”–, para nosotros será fundamental a la hora de recorrer, a través del cine, las transformaciones sufridas a lo largo del tiempo por la gran ciudad. Además, a partir de la reflexión de Pasolini podemos distinguir dos poderes opuestos del cine: el de documentar la ciudad y el de manipularla. Desde las primeras vistas urbanas grabadas por los hermanos Lumière, la ciudad ha sido protagonista o escenario de un número incalculable de películas. Durante más de un siglo, el cine ha reflejado la fisonomía de las ciudades que contemplaba, documentando los cambios, a veces traumáticos (como la destrucción provocada por las guerras), que experimentaba el entorno urbano.²

El film de Pasolini, por ejemplo, muestra el perfil de la ciudad de Orte a principios de los años setenta del siglo pasado, y revela los cambios que había sufrido en la década anterior a causa de la especulación inmobiliaria. De igual manera, muchas películas muestran lugares desaparecidos o profundamente transformados, y se han convertido en documentos de enorme valor histórico, cultural y arquitectónico. Un buen ejemplo es el film *Der Himmel über Berlin* (*El cielo sobre Berlín*, 1987) de Wim Wenders. Hoy la mayoría de los lugares de Berlín que muestra esta película han desaparecido o bien tienen un aspecto completamente distinto a raíz de la remodelación de la capital alemana inaugurada tras la caída del muro, de manera que, como ha comentado el mismo Wenders, “the whole film suddenly turned into an archive for things that aren’t around any more”³. A través del cine, por lo tanto, es posible observar desde una perspectiva diacrónica la evolución de la “forma” de la ciudad (o de una ciudad determinada) desde finales del siglo XIX hasta hoy.

En esta misma línea, François Penz sostiene que “The documentation of the city through films over time can potentially lead to a form of ‘cinematic urban archaeology’, making visible the becoming of the modern city and its subsequent transformations since 1895”⁴. Sin embargo, no debemos caer en el error de considerar el cine como un mero reflejo de la realidad –en este caso, de la ciudad– y confiar demasiado en el valor documental de las imágenes cinematográficas. De hecho, el cine tiene

2 Sobre el valor documental de las imágenes cinematográficas se discute prácticamente desde los orígenes del cine. Ya en 1898, en un folleto de doce páginas titulado *Une nouvelle source de l’histoire: le Cinématographe*, el camarógrafo polaco Boleslav Matuszewski reivindicó el rol del cine como fuente para el estudio del pasado y propuso la creación de archivos cinematográficos. En 1947, Siegfried Kracauer, en su ensayo *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, fue pionero en analizar el nazismo como fenómeno de masas a través de las películas realizadas en Alemania en los años de la República de Weimar (1919-1933). Sin embargo, es sólo a partir de la publicación en 1977 del ensayo *Cinéma et Histoire* de Marc Ferro cuando el cine comienza a ser valorado como documento histórico en el ámbito de la historiografía académica. Para Ferro el cine es “fuente y agente de la Historia” y las películas cuya acción es contemporánea del rodaje tienen la capacidad de restituirnos la “imagen real del pasado” (Ferro 1980, p. 11 y p. 41).

3 Wenders 1997, p. 133

4 Penz 2010, p. 36.

también la capacidad de manipular la fisonomía y el espacio de la ciudad, y puede hacerlo de varias maneras y de forma más o menos evidente. Ante todo, hay que tener en cuenta que las ciudades que vemos en las películas son el producto de la mirada subjetiva de los cineastas, que eligen filmar algunos de sus lugares y de sus múltiples aspectos en detrimento de otros.

A través de las películas sólo podemos alcanzar una visión parcial y fragmentaria de una ciudad; una visión que, además, varía según los lugares y los atributos de la ciudad seleccionados por los cineastas. De hecho, películas coetáneas pueden ofrecer, y muchas veces ofrecen, visiones distintas o incluso opuestas de la misma ciudad. Valga ahora citar como ejemplo las películas *Vicky Cristina Barcelona* (2008) de Woody Allen y *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu. Ambas se desarrollan en la Barcelona actual, aunque a primera vista resulta difícil creer que estén rodadas en la misma ciudad. Allen quiso retratar los monumentos y los lugares emblemáticos de la capital catalana para enseñar al espectador (y potencial turista) su cara más atractiva y seductora; Iñárritu, en cambio, eligió rodar en la periferia deteriorada de la ciudad para mostrar las duras condiciones en que viven los inmigrantes. Si la Barcelona del director neoyorquino es una ciudad de postal o publinreportaje, un paraíso hecho a medida para los turistas, la del mexicano es una urbe cruel e inhóspita, un infierno de miseria y degradación.

Los cineastas, además, pueden manipular el espacio de la ciudad durante y después de la filmación a través de dos recursos cinematográficos básicos: el encuadre y el montaje. De acuerdo con Villain, encuadrar significa “escoger, seleccionar, resaltar los elementos significativos con los que debe quedarse el espectador”.⁵ Todo encuadre, al ser necesariamente selectivo, implica una división del espacio: entre lo que es mostrado (campo) y lo que es ocultado (fuera de campo).⁶

A este propósito, André Bazin subraya que “los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco [*cadre*] de la imagen, sino una mirilla [*cache*] que sólo deja al descubierto una parte de la realidad”.⁷ Durante el rodaje de una escena, los cineastas pueden eliminar un elemento extraño al ambiente que pretenden crear simplemente excluyéndolo del encuadre. En *La forma della città*, Pasolini nos ofrece un ejemplo de como este recurso puede ser empleado para manipular la fisonomía de una ciudad. El autor italiano encuadra el núcleo medieval de Orte, encerrado en sus murallas, y excluye del campo visible los edificios modernos que perjudicarían su armonía. De esta manera, Pasolini no altera solamente el perfil de Orte, sino también la imagen mental que el espectador se formará de ella, induciéndolo a creer que la ciudad conserva intacta su antigua fisonomía (su “forma perfecta, absoluta”).

Por otro lado, el montaje es el proceso técnico y artístico de seleccionar, organizar y ordenar los distintos planos filmados para construir la versión definitiva de

5 Villain 1997, p. 120.

6 Vila 1997, p. 32.

7 Bazin 1990, p. 213.

una película o, mejor dicho, para dotar a las imágenes de continuidad espacio-temporal.⁸ A través del montaje los cineastas pueden no sólo manipular el espacio de una ciudad, sino también crear nuevas urbes que no existen en la realidad. Los primeros en darse cuenta de las potencialidades del montaje en la construcción espacial fueron los cineastas soviéticos.

En uno de los célebres experimentos que realizó a principios de los años veinte, Lev Kuleshov “fabricó” una nueva ciudad combinando una serie de planos filmados en Moscú (la calle Petrov cerca de los grandes almacenes Mostorg, el embarcadero del río Moscova, la calle Prechistenka, el monumento a Gogol y la Catedral de Cristo Salvador) con un plano de la Casa Blanca extraído de una película norteamericana, *The White House in Washington*.⁹ Algunos años más tarde, Dziga Vertov, coetáneo de Kuleshov y como él teórico del montaje, hizo algo parecido en la sinfonía urbana *Chelovek s kinoapparatom* (*El hombre de la cámara*, 1929). En ella, el cineasta construyó una ciudad prototípica del recién constituido régimen soviético montando imágenes de tres urbes diferentes: Moscú, Kiev y Odesa.

Tomando como referencia el experimento de Kuleshov y la película de Vertov, François Penz ha elaborado un concepto muy útil a la hora de estudiar la construcción del espacio de la ciudad en el cine, el de “geografía creativa” (*creative geography*).¹⁰ Hablamos de “geografía creativa” cuando, mediante el montaje de planos de diferentes lugares, incluso muy distantes entre sí, se crea un nuevo espacio percibido como continuo por el espectador.¹¹ Un ejemplo nos ayudará a entender mejor este concepto. En el *musical* de la Disney *The Cheetah Girls 2*¹², ambientado en Barcelona, las cuatro protagonistas realizan en poco más de tres minutos el siguiente recorrido: del Palau Dalmaes, en el carrer de Montcada, van a la Rambla y al Museu Nacional d’Art de Catalunya en Montjuïc, luego suben al Park Güell y finalmente acaban en el Passeig del Born, cerca de donde habían comenzado su recorrido (como dice el refrán, *Roda el món i torna al Born*). Gracias al montaje, estos lugares aparecen muy cercanos o incluso contiguos, aunque en realidad están muy distantes entre sí, como muestra el mapa (figura 3). El espectador que no conozca Barcelona no se dará cuenta de la elipsis espacio-temporal.¹³

Por lo tanto, la manipulación del espacio urbano a través del montaje influye en la imagen mental de la ciudad que tendrá el espectador: ésta será una imagen

8 Sánchez Biosca 1991.

9 Kuleshov resumió así su experiencia: “It became apparent that through montage it was possible to create a new earthly terrain that did not exist anywhere” (Kuleshov 1974, p. 52).

10 Penz toma esta expresión directamente de Kuleshov, quien la utilizó, junto con la de “paisaje artificial”, para referirse a su experimento de montaje (Levaco 1974, p. 5).

11 Penz 2008, p. 133-37.

12 Kenny Ortega, 2006

13 Como le ha pasado a una joven turista norteamericana que, en una entrada de su blog titulada *The Cheetah Girls Lied to Us About Barcelona*, se queja de que la película “made everything seem a lot easier to get to”. En particular, observa la chica, “we were expecting to be able to get to the park [Park Güell] very easily. But that did not happen because we discovered it was a 50 minute walk from La Sagrada Familia”. (En <<https://www.theodysseyonline.com/the-cheetah-girls-lied-to-us-about-barcelona>>. [16 de octubre de 2018]).

“sintética, reducida a hitos, aparentemente próximos, fácilmente reconocibles (...) y, naturalmente, sujetos a una posterior explotación comercial (ya sea el turismo puro o más específicamente el turismo cinematográfico)”¹⁴. Un ejemplo extremo de “geografía creativa” se encuentra en *Othello* (1951) de Orson Welles, donde, dentro de la misma secuencia y sin ningún tipo de alteración del tiempo diegético, se produce un “salto” en el espacio no ya de un extremo al otro de la misma ciudad (como en *Cheetah Girls 2*), ni tan sólo de una ciudad a otra del mismo país (como en la sinfonía urbana de Vertov), sino de un lugar a otros situados en continentes distintos¹⁵.



Figura 3: Mapa de Barcelona que muestra la elipsis espacial en *The Cheetah Girls 2*.

A: Palau Dalmaes, B: La Rambla, C: Museu Nacional d'Art de Catalunya, D: Park Güell, E: Passeig del Born.

Fuente: elaboración propia.

14 Gámir 2017, s. p.

15 En el documental *Filming "Othello"* (1978), Welles explicó la compleja geografía de su Otelio: "Iago steps from the portico of a church in Torcello, an island in the Venetian lagoon, into a Portuguese cistern off the coast of Africa. He's crossed the world and moved between two continents in the middle of a single spoken phrase. (...) A Tuscan stairway and a Moorish battlement are both parts of what in the film is a single room. Roderigo kicks Cassio in Mazagan, and gets punched back in Orvieto, a thousand miles away" (Welles 1978, s.p.)

A la “geografía creativa”, Penz contrapone la “coherencia topográfica” (*topographical coherence*). Para ilustrar este concepto hace referencia a la filmografía de Eric Rohmer, el cineasta que según él representa “the best advocate of topographical coherence”.¹⁶ En sus películas, de hecho, el director francés intenta evitar las manipulaciones espacio-temporales para que el espectador se forme una imagen de la ciudad (en este caso, París) lo más cercana posible a la realidad: “The journeys undertaken by the characters in Rohmer’s films typically move through spatially contiguous locations, the action remaining consistent with the actual geography of Paris”.¹⁷ En *La femme de l’aviateur* (1981), por ejemplo, Rohmer muestra con extrema precisión topográfica, y casi en tiempo real (la secuencia dura unos 40 minutos), el recorrido del protagonista desde la Gare de l’Est hasta el Parc des Buttes-Chaumont y sus alrededores. En esta película, subraya Penz, la representación del espacio urbano “is always topographically correct and there are never any unexplained jumps across the city (...) Rohmer pays enormous attention to making sure the city is correctly described”.¹⁸

Hasta aquí hemos visto como el cine consigue manipular el espacio de la ciudad mediante dos recursos básicos, el encuadre y el montaje. Hoy, sin embargo, con el advenimiento de la tecnología digital, el cine puede “mentir” de forma mucho más sofisticada, haciendo difusa la línea que separa realidad y ficción: la “forma” de la ciudad (y su luz, sus colores) puede ser modificada a voluntad, y de modo tan sutil y eficaz que ya no es posible distinguir cuando las imágenes están o no retocadas. Gracias a la *computer-generated imagery* (CGI) es posible recrear la fisonomía de una ciudad en un momento histórico determinado (por ej. el Nueva York de los años treinta en el *King Kong* de Peter Jackson o la Roma del año 180 d.C. en *Gladiator*), resucitar urbes desaparecidas (por ej. Pompeya en la homónima película de Paul W. S. Anderson) o incluso crear ciudades ficticias, ya sea modificando urbes existentes (como en *Matrix*)¹⁹ o construyéndolas enteramente por ordenador (como en *Sin City*).

La relación entre cine y ciudad

El cine se ha convertido en una categoría del espacio.

Jordi Balló²⁰

A quoi reconnaît-on une ville de cinéma? Ou plutôt: qu’est-ce qu’une ville sans le cinéma? Les villes qui n’ont inspiré aucun film, ou si peu, sont condamnées à mourir de froid. Elles sont tristes comme les pays sans légendes car elles n’ont pas de fantômes à vendre.
Michel Boujut²¹

16 Penz 2008, p. 126.

17 Roberts y Hallam 2014, p. 17.

18 Penz 2008, p. 129-130.

19 La mayoría de las secuencias que transcurren en Mega City, la metrópoli de Matrix, se rodaron en Sydney. Para evitar que la ciudad fuera reconocible se eliminaron digitalmente los hitos arquitectónicos que hubieran permitido identificarla, como el Harbour Bridge y la Opera House.

20 Cit. en Ramoneda 2001, p. 6.

21 Boujut 1994, p. 27.

Desde sus orígenes el cine ha mantenido una estrecha relación con la ciudad, influyendo con sus imágenes en nuestra manera de percibirla, recordarla e imaginarla. “Ever since the beginning of cinematography in the early 1900s”, observa Helmut Weihsmann, “film-makers of all film genres – fiction or documentary – have been fascinated with the topography and image of the modern metropolis”.²² Como es sabido, la primera exhibición cinematográfica pública y de pago tuvo lugar el 28 de diciembre de 1895 en el Salon Indien del Gran Café en París, donde los hermanos Lumière proyectaron su primera película, *La sortie de l’usine Lumière à Lyon*.

Por lo tanto, el acto oficial de nacimiento del cine se celebra en la ciudad, delante de un público formado por sus habitantes, y el primer film de la historia muestra una típica escena de vida urbana, la salida de los obreros de una fábrica.²³ Por primera vez, además, aparece en la pantalla como protagonista el público potencial del naciente espectáculo cinematográfico: el proletariado urbano.²⁴ Los inicios del séptimo arte han llevado a Michel Marie a definir el cine como “una invención urbana”, porque “nació en las afueras de Lyon e hizo su debut en los grandes bulevares de París. Su rápida y espectacular expansión hizo que atravesara todas las capitales en uno o dos años”.²⁵ De hecho, tras el éxito conseguido en París, los Lumière empezaron a enviar a sus operadores a las principales urbes del mundo para presentar el Cinematógrafo y rodar nuevas cintas para ampliar su repertorio. Uno de ellos, el lionés Alexandre Promio, llegó a Barcelona a comienzos de junio de 1896 y filmó en el puerto de la Ciudad Condal la primera vista española, *Place du port à Barcelone*. Esta película es solo una de las muchas que los camarógrafos Lumière rodaron en un entorno urbano: de las 1424 cintas que forman el catálogo Lumière, más de tres cuartos tienen como tema o escenario principal la ciudad.²⁶ En los años siguientes, el cine se desarrolla en las grandes ciudades (París, Londres, Berlín, Nueva York), donde los pioneros encuentran los escenarios para ambientar sus películas y pueden disponer de los recursos técnicos y económicos para realizarlas. Paralelamente, con la creación de las primeras salas de exhibición, el cine se integra a la oferta de ocio y se convierte pronto en un fenómeno social y comercial. En el cine de los pioneros la ciudad sigue siendo una presencia constante: muchas de las primeras películas son vistas urbanas, a menudo filmadas desde vehículos en movimiento, ya sean trenes, tranvías, automóviles, barcos... o góndolas.²⁷

22 Weihsmann 2011, p. 25.

23 Dos años más tarde, el catalán Fructuós Gelabert rodará en Barcelona una imitación de la película de los Lumière, *Salida de los trabajadores de “La España Industrial”* (1899), que constituye el primer film documental del cine español.

24 Gubern 1973, p. 33.

25 Cit. en Gorostiza 2016, p. 10.

26 Mottet 2011, p. 135.

27 En *Panorama du Grand Canal vu d’un bateau* (1896) Alexandre Promio filmó a bordo de una góndola los palacios del Canal Grande de Venecia, realizando el que se considera el primer travelling de la historia del cine. “Arrivé à Venise et me rendant en bateau de la gare à mon hôtel, sur le Grand Canal”, cuenta Promio en su diario, “je regardais les rives fuir devant l’esquif et je pensais alors que si le cinéma immobile permet de reproduire des objets mobiles, on pourrait peut-être retourner la proposition et essayer de reproduire à l’aide du cinéma mobile des objets

Para entender la relación que se establece desde el principio entre cine y ciudad, hay que tener en cuenta que el cine se inventa y perfecciona en una época marcada por una extraordinaria expansión urbana. Hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX las ciudades experimentan un desarrollo demográfico, económico y territorial sin precedentes, que determina el surgimiento y la consolidación de una nueva entidad urbana, la metrópolis, que se convierte en símbolo de la modernidad. Las reformas urbanísticas,²⁸ la difusión de medios de transporte rápidos y masivos (trenes, tranvías, metros), el automóvil, la electricidad, las nuevas tecnologías constructivas, el desarrollo del capitalismo, la aparición de una incipiente sociedad de consumo, la producción industrial en serie y la invención de nuevos medios de comunicación (teléfono, radio), modifican radicalmente no sólo la fisonomía de las urbes y la manera de vivir en ellas, sino también la forma de percibir la realidad. De acuerdo con Turvey, “reality was no longer perceptually experienced as a smooth, spatiotemporal continuum, but rather as dynamic and fragmented, as constantly changing and susceptible to violent rupture”.²⁹ En las ciudades surgen nuevos espacios de sociabilidad y de consumo, que el cine retratará en numerosas películas: bulevares bordeados de tiendas, restaurantes y cafés con terrazas, grandes almacenes, hoteles, galerías comerciales, parques de atracciones, pabellones de exposiciones universales, mercados cubiertos en hierro y cristal. Como observa Singer,

“Cities (...) had never been nearly as busy as they rapidly became just before the turn of the century. The sudden increase in urban population (...) the escalation of commercial activity, the proliferation of signs, and the new density and complexity of street traffic (...) made the city a much more crowded, chaotic and stimulating environment than it had ever been in the past”.³⁰

immobiles. Je fis de suite une bande que j’envoyai à Lyon avec prière de me dire ce que M. Louis Lumière pensait de cet essai. La réponse fut favorable” (Promio 1925, p. 197).

28 Cabe señalar la reforma de París emprendida en la segunda mitad del siglo XIX por el préfet de la Seine Georges Eugène Haussmann, bajo el mandato de Napoleón III. Los grands travaux de transformación urbana realizados entre 1853 y 1870 en la capital francesa incluyeron la apertura de una red de bulevares en el corazón del núcleo medieval de la ciudad, la instalación de modernos sistemas de alcantarillado y de abastecimiento de agua, y la construcción de mercados centrales, parques públicos y grandes palacios destinados a la cultura. La substitución del trazado medieval de París por un sistema de grandes avenidas no fue motivada sólo por la necesidad de modernizar, higienizar y embellecer la ciudad, sino también por razones represivas: las nuevas calles, rectas y anchas, impedirían la construcción de barricadas y facilitarían el desplazamiento del ejército en el caso de que se produjeran insurrecciones populares como las de 1830 o de 1848. Como afirmó Walter Benjamin, “The true goal of Haussmann’s projects was to secure the city against civil war. He wanted to make the erection of barricades in Paris impossible for all time. Widening the streets is designed to make the erection of barricades impossible, and new streets are to furnish the shortest route between the barracks and the workers’ districts. Contemporaries christen the operation ‘strategic embellishment’” (Benjamin 1999, p. 12). La influencia de la obra de Haussmann fue extraordinaria tanto dentro como fuera de Europa: “Hacia 1880, el modelo de Haussmann era generalmente aclamado como el modelo mismo del urbanismo moderno. Como tal, no tardó en ser impuesto a las ciudades que surgían o se extendían en todos los rincones del mundo, desde Santiago a Saigón” (Berman 1988, p. 151).

29 Turvey 2011, p. 56.

30 Singer 1995, p. 73.

Al mismo tiempo que se producen estas transformaciones, se manifiesta un fuerte interés por como el espacio metropolitano y la vida moderna afectan a los individuos. La ciudad es objeto de reflexión privilegiado no solamente por filósofos y sociólogos, sino también por parte de poetas y escritores. Varios autores coinciden en establecer una correspondencia entre el ritmo frenético de la urbe moderna y la rapidez con la que las imágenes se suceden en una película. Ezra Pound, por ejemplo, observa que la vida en la ciudad, a diferencia de la vida en el campo, tiene una naturaleza cinematográfica: “The life of the village is narrative (...) In a city the visual impressions succeed each other, overlap, overcross, they are cinematographic”.³¹ Para Tristan Tzara, el Berlín de principios del siglo XX cambia de manera tan vertiginosa que le parece vivir en “a serial film (...) Events are unravelling so rapidly that I have the impression that the whole of Germany is acting in front of an enormous lens”.³² Mayakovski, por su parte, evidencia como los avances tecnológicos y los nuevos medios de transporte han transformado la vida del individuo en la ciudad moderna, convirtiéndola en una experiencia cinematográfica:

“Hoy los trenes y los aeroplanos han borrado la distancia, los periódicos aportan cotidianamente las noticias sangrientas de las pequeñas y las grandes guerras, se puede caminar por las calles durante un año entero y no encontrar dos veces el mismo rostro. De ahí el nerviosismo, la violencia del hombre de hoy. Sus dramas son las chispas impetuosas pero breves del magnesio, su alegría se apaga en quince minutos, como en el cinematógrafo”.³³

En la misma línea, el escritor francés Octave Mirbeau –cuya novela *Le journal d'une femme de chambre* (1900) fue llevada al cine por Jean Renoir y Luis Buñuel– compara la experiencia de viajar en automóvil con la de ver una película: “La vie de partout se précipite, se bouscule, animée d'un mouvement fou, d'un mouvement de charge de cavalerie, et disparaît cinématographiquement, comme les arbres, les haies, les murs, les silhouettes qui bordent la route...”.³⁴ Los fragmentos de estos autores nos recuerdan la descripción de la vida moderna que hace el sociólogo Georg Simmel en su clásico ensayo *Die Großstädte und das Geistesleben* (*La metrópolis y la vida mental*, 1903). Para Simmel, vivir en la metrópolis comporta un “acrecentamiento de la vida nerviosa, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones externas e internas”.³⁵ El sociólogo alemán identifica en la multi-

31 Cit. en Donald 1999, p. 74.

32 Cit. en Metken 1992, p. 29. De hecho, entre finales del siglo XIX y principios del XX, Berlín experimentó un crecimiento demográfico y un desarrollo urbanístico extraordinarios: si en 1850 contaba con “sólo” medio millón de residentes, en 1877 sus habitantes pasaron a ser un millón, y en 1900 alcanzaron la cota de dos millones; en 1920, finalmente, tras la anexión de los municipios circundantes, el Gran Berlín llegó a albergar cuatro millones de habitantes, convirtiéndose en la ciudad más grande del mundo después de Londres y Nueva York (Mendes-Flohr 1999, p. 31). En los años veinte, pues, la capital alemana se afirmó como “the paragon of urban living (...) the most American city in Europe” (Kaes 1998, p. 186).

33 Mayakovski 2009, p. 202.

34 Mirbeau 2003, p. 55. Según Brian Ladd, “the birth of the motion picture [can't] be separated from the view through the windshield: the automobile turned the landscape into a movie at the very time that film cameras began to capture automotive speed” (Ladd 2008, p. 177).

35 Simmel 1988, p. 47; cursiva original.

plicidad y en el ritmo acelerado de los estímulos sensoriales uno de los rasgos que diferencian la vida metropolitana de la vida aldeana y rural. En esta última, observa, “tanto el ritmo de la vida, como aquel que es propio a las imágenes sensoriales y mentales, fluye de manera más tranquila y homogénea”.³⁶ Para hacer frente a los estímulos violentos e incesantes del entorno urbano, el habitante de la ciudad desarrolla desde los primeros años de vida una actitud *blasée*. La esencia de esta disposición psíquica reside en la “incapacidad para reaccionar ante nuevas situaciones con la energía suficiente” y en la indiferencia hacia las cualidades y el valor de las cosas: éstas “se presentan a la persona *blasée* bajo un tono gris e indiferenciado. Ningún objeto merece preferencia sobre otro”.³⁷ Sin profundizar en esta teoría, lo que me interesa destacar es que Simmel describe la experiencia de la vida moderna de manera esencialmente cinematográfica: el individuo, afirma, se encuentra literalmente bombardeado por “el tumulto apresurado de impresiones inesperadas, la aglomeración de imágenes cambiantes y la tajante discontinuidad de todo lo que capta una sola mirada”.³⁸ El “acrecentamiento de la vida nerviosa” teorizado por Simmel se relaciona asimismo con el concepto de *shock* desarrollado por Walter Benjamin en su estudio sobre la poesía de Baudelaire para describir la experiencia de la modernidad. “Moving through traffic”, observa Benjamin, “involves the individual in a series of shocks and collisions. At dangerous intersections, nervous impulses flow through him in rapid succession, like the energy from a battery”.³⁹ Y más adelante: “The shock experience [*Chockerlebnis*] which the passer-by has in the crowd corresponds to the isolated ‘experiences’ of the worker at his machine”.⁴⁰ Para Benjamin, la violenta estimulación sensorial que caracteriza la vida moderna ha determinado no sólo nuevos hábitos perceptivos, sino también una necesidad muy fuerte de estímulos siempre cambiantes, y el cine es la forma artística más adecuada para satisfacerla: “There came a day when a new and urgent need for stimuli was met by the film. In a film, perception conditioned by shock [*chockformige Wahrnehmung*], was established as a formal principle”.⁴¹ En otras palabras, el cine, por su naturaleza discontinua y fragmentaria, proporciona al individuo una serie de *shocks* de cualidad análoga a los que experimenta el transeúnte en el tráfico de la gran ciudad o el obrero en la cadena de montaje.

36 Simmel 1988, p. 48.

37 Simmel 1988, p. 52.

38 Simmel 1988, p. 48.

39 Benjamin 2003, p. 328.

40 Benjamin 2003, p. 329.

41 Benjamin 2003, p. 328. En la misma línea, en una de las notas a su famoso ensayo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, 1936), Benjamin observa: “Film is the art form corresponding to the increased threat to life that faces people today. Humanity’s need to expose itself to shock effects represents an adaptation to the dangers threatening it. Film corresponds to profound changes in the apparatus of apperception – changes that are experienced on the scale of private existence by each passerby in big-city traffic, and on a historical scale by every present-day citizen” (Benjamin 2003, p. 281).

Por otro lado, los artistas y los escritores se enfrentan al reto de representar la nueva ciudad moderna, una realidad que ya no puede ser representada mediante las fórmulas tradicionales. Cómo pintar o narrar el ritmo frenético del tráfico urbano, el bullicio de las multitudes en las calles, la profusión de estímulos sensoriales que proporciona la naciente metrópolis? Cómo dar cuenta de “la metamorfosis cotidiana de las cosas exteriores” y de “la belleza pasajera, fugaz, de la vida presente”?⁴² En el campo de la pintura, las vanguardias rechazan las viejas convenciones artísticas y desarrollan nuevas estrategias para captar y reproducir el carácter dinámico y fragmentario de la vida moderna. Los cubistas rompen con la perspectiva, el punto de vista único y la tridimensionalidad que se habían mantenido en la tradición pictórica occidental desde el Renacimiento y optan por representar los objetos desde múltiples puntos de vista, ninguno de los cuales tiene autoridad exclusiva. De esta manera, *introducen en la pintura una cuarta dimensión –el tiempo–* y un concepto que guarda una estrecha relación con la vida moderna: la simultaneidad.⁴³ Los futuristas italianos buscan representar el movimiento incesante y el ritmo acelerado de la gran ciudad mediante los contrastes cromáticos, la reiteración de las formas, la fragmentación de los objetos y la intersección de diferentes planos espaciales. Sus obras expresan “the bewildering changes in visual sensation which were thought typical of the city, as we enter into the overwhelming vortex of modernity through its crowds, its automobiles, its telegraphs, its bare lower-class neighbourhoods, its sounds, its shrieks, its violence, its cruelties, its cynicism, its implacable careerism”.⁴⁴

En Barcelona, los pintores uruguayo-catalanes Joaquín Torres García y Rafael Barradas desarrollan el *vibracionisme*, una síntesis original de las propuestas cubistas y futuristas por la que tratan de “copsar el dinamisme de la vida moderna, les ‘vibracions’ perceptibles en l’atmosfera de les ciutats, amb els seus anuncis cridaners, el continuat tràfec dels mitjans de transport col·lectius o particulars”.⁴⁵ Los escritores, por su parte, rompen con las convenciones de la novela decimonónica, conscientes de que la complejidad de la vida moderna no puede ser expresada mediante las técnicas narrativas tradicionales.⁴⁶ Esta ruptura se manifiesta en la discontinuidad narrativa, en la fragmentación del tiempo y del espacio, en la simultaneidad y en la pluralidad de puntos de vista que encontramos, por ejemplo, en *Ulysses* (1922) de James Joyce, *Mrs Dalloway* (1925) de Virginia Woolf, *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos o *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin.

En estas novelas la visión de la ciudad no resulta de la descripción exhaustiva de los lugares donde transcurre la historia, como en la novela decimonónica, sino de la

42 Baudelaire 1995, p. 79 y 137.

43 Giedion 2009, p. 434.

44 Butler 1994, p. 147.

45 Jardí 1992, p. 31.

46 Ya Baudelaire, en la dedicatoria de *Le Spleen de Paris* (1869), había afirmado que la descripción de la vida moderna requería la invención de un nuevo lenguaje: “una prosa poética, musical pero sin ritmo ni rima, suficientemente flexible y contrastada como para poder adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del sueño, a los sobresaltos de la conciencia” (Baudelaire 1987, p. 75).

acumulación de datos fragmentarios: situaciones, impresiones, sensaciones, olores, ruidos y memorias que se suceden en el texto de manera brusca y aparentemente caótica. La fragmentariedad de la narración refleja la multiplicidad de estímulos sensoriales (Simmel) o de *shocks* (Benjamin) que caracteriza la experiencia de la ciudad moderna. Paralelamente a las vanguardias artísticas y literarias, tal y como señala Kern, en el campo de la música “many composers consciously wrote music to reflect a changing world”. Los nuevos ritmos del *jazz*, del *ragtime* y de las composiciones de vanguardia expresan el tempo acelerado de la vida moderna: “the mixture of syncopation, irregularity, and new percussive textures gave an overall impression of the hurry and unpredictability of contemporary life”.⁴⁷ Sin embargo, ninguna disciplina artística podía representar el dinamismo de la naciente metrópolis con más eficacia del cine. El séptimo arte, el primero capaz de reproducir el movimiento, era el medio ideal para captar un paisaje urbano que se encontraba en constante transformación.

En los inicios del cine, los pioneros se limitan a instalar la cámara en la calle y a filmar, ateniéndose a un punto de vista frontal e inmóvil y a una única toma, el fluir incesante de las multitudes y de los medios de transporte –el ejemplo más conocido son las ya citadas vistas urbanas grabadas por los hermanos Lumière y por sus operadores. Sin embargo, al cabo de unos pocos años, los cineastas introducen nuevos recursos técnicos –los movimientos de cámara, las tipologías de planos, los ángulos de toma y el montaje, entre otros– que le permiten abandonar la cámara fija y representar el ritmo acelerado y los espacios fragmentarios de la ciudad desde diferentes puntos de vista.

El mejor ejemplo de ello son las “sinfonías urbanas” de los años veinte. A través del montaje, observa Minden, el cine consigue expresar “the visual experience of being in a city”, concretamente “a succession of different images and angles constructing a perception in strong contrast to the unifying and uniform perception of a village or a landscape; a perception radically more rapid and less continuous than that encouraged by the traditional forms of literature, sculpture and painting”.⁴⁸ Mientras que las formas artísticas tradicionales “have to break themselves up in order to achieve this sort of perception” –pensemos en los cuadros cubistas y futuristas o en el *Ulysses* de James Joyce– “cinema is constitutionally able to work with this sort of medium or language”.⁴⁹ Además, gracias al montaje, a los movimientos de la cámara, a las técnicas de *slow motion* y *time-lapse*, y a la posibilidad de seleccionar diferentes tamaños y angulaciones de plano, el cine revela al espectador aspectos y

47 Kern 2003, p. 123. Ya en 1921 T.S. Eliot había establecido una conexión entre los nuevos lenguajes musicales y la vida moderna, al señalar que en *Le Sacre du printemps* Ígor Stravinski había transformado en música “the scream of the motor horn, the rattle of machinery, the grind of wheels, the beating of iron and steel, the roar of the underground railway, and the other barbaric cries of modern life” (Eliot 2006, p. 189).

48 Minden 1985, p. 203. Las palabras de Minden recuerdan a las de Pound que hemos citado anteriormente: “The life of the village is narrative (...) In a city the visual impressions succeed each other, overlap, overcross, they are cinematographic”.

49 Minden 1985, p. 203.

detalles de la ciudad invisibles a simple vista, ampliando así su percepción y su experiencia del espacio urbano.

En un famoso pasaje de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Walter Benjamin subraya esta capacidad reveladora de la cámara, comparando el cine con una dinamita que, al hacer explotar el mundo tal como nos aparece habitualmente, nos descubre nuevas dimensiones de la realidad:

“Our bars and city streets, our offices and furnished rooms, our railroad stations and our factories seemed to close relentlessly around us. Then came film and exploded this prison-world with the dynamite of the split second, so that now we can set off calmly on journeys of adventure among its far-flung debris. With the close-up, space expands; with slow motion, movement is extended. And just as enlargement not merely clarifies what we see indistinctly “in any case”, but brings to light entirely new structures of matter, slow motion not only reveals familiar aspects of movements, but discloses quite unknown aspects within them (...) Clearly, it is another nature which speaks to the camera as compared to the eye”.⁵⁰

El cineasta soviético Dziga Vertov expresa ideas similares en sus escritos sobre el “cine-ojo” (*kino-glaz*):

“Nuestro ojo ve muy mal y muy poco; por ello, los hombres han imaginado el microscopio para ver los fenómenos invisibles, han inventado el telescopio para ver y explorar los mundos lejanos y desconocidos, han puesto a punto la cámara para penetrar más profundamente en el mundo visible, para explorar y registrar los hechos visuales, para no olvidar lo que ocurre y habrá que tener en cuenta en lo sucesivo”⁵¹

Para Vertov, el ojo de la cámara es más móvil y poderoso que el ojo humano, hecho que le permite captar y mostrar la realidad desde puntos de vista inaccesibles a la visión limitada del hombre:

“Yo soy el cine-ojo. Yo soy el ojo mecánico. Yo, máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo. Desde ahora y para siempre, me libero de la inmovilidad humana, estoy en el movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetos, me deslizo por debajo, salto por encima de ellos (...) me sumerjo a toda marcha en el interior de la muchedumbre (...) me elevo al mismo tiempo que un aeroplano”⁵²

Tomando como referencia las palabras de Vertov, destacamos dos perspectivas que puede adoptar la cámara para representar la ciudad: la del mirón (*voyeur*) y la del caminante (*walker*). En *La invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau imagina la contemplación de Nueva York desde el último piso del World Trade Center y distingue entre dos maneras de ver y experimentar la ciudad. Quien la mira desde lo alto toma el punto de vista del mirón, que se separa de su espacio caótico y consigue leerlo como si fuera “un Ojo solar, una mirada de dios”:

50 Benjamin 2003, p. 265-266.

51 Vertov 1973, p. 76.

52 Vertov 1973, p. 26.

“La agitación está detenida, un instante, por la visión. La masa gigantesca se inmoviliza bajo la mirada. (...) El cuerpo ya no está atado por las calles que lo llevan de un lado a otro según una ley anónima; ni poseído, jugador o pieza del juego, por el rumor de tantas diferencias y por la nerviosidad del tránsito neoyorquino. [La elevación] transforma en un texto que se tiene delante de sí, bajo los ojos, el mundo que hechizaba y del cual quedaba “poseído””⁵³.

En cambio, a los pies del rascacielos viven los caminantes, o sea “los practicantes ordinarios de la ciudad”⁵⁴ que experimentan el espacio urbano sin poderlo leer, ciegos prisioneros del ruido y de la agitación de las calles. La cámara, por su capacidad de grabar lo visible en movimiento y desplazarse a su vez en el espacio, puede filmar la ciudad tanto desde la perspectiva del mirón como la del caminante o, en palabras de Vertov, sobrevolándola como un aeroplano o sumergiéndose en la muchedumbre que agita sus calles. Así, también el espectador cinematográfico puede ver la ciudad desde una posición elevada y alejada, que hace legible su complejidad y “petrifica en un texto transparente su opaca movilidad”⁵⁵, o experimentarla físicamente a ras del suelo como los transeúntes.

De la ciudad moderna a la postmetrópolis: un recorrido cinematográfico

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, el lenguaje cinematográfico se desarrolla paralelamente a la ciudad moderna. Como hemos señalado en el apartado anterior, desde su nacimiento el cine se orienta de inmediato hacia la representación de la ciudad, considerada como la quintaesencia de la modernidad. Las primeras películas de los Lumière, que pronto serán imitadas por otros pioneros en todos los países del mundo, muestran escenas de vida urbana: obreros saliendo de una fábrica (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*), un tren llegando a la estación (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*), peatones y carruajes circulando en la calle (*Place des Cordeliers à Lyon*). Para realizar estos films, los cineastas sacan la cámara a la calle y la mantienen fija en el suelo para que capte las personas y los vehículos que discurren ante ella; la intención es probar a los espectadores que el cine, a diferencia de la pintura y la fotografía, es capaz de registrar el movimiento.

Como explica Kracauer en *Theory of film*, “In the primitive era when the camera was fixed to the ground, it was natural for film makers to concentrate on moving material phenomena; life on the screen was life only if it manifested itself through external, or ‘objective’, motion”⁵⁶. Gracias al ingenio de los primeros cineastas, sin embargo, el cine evoluciona rápidamente y empieza a dotarse de un lenguaje propio que le permite mostrar la ciudad desde perspectivas inéditas. Tan pronto como en 1896, la cámara empieza ya a moverse: primero girando sobre su punto de apoyo (panorámica) y luego desplazándose a bordo de trenes, tranvías y otros vehículos

53 Certeau 1996, p. 103-104.

54 Certeau 1996, p. 105.

55 Certeau 1996, p. 104.

56 Kracauer 1960, p. 33-34.

(*travelling*), dando al espectador la impresión de estar viendo el paisaje urbano desde uno de estos medios de transporte. En los años siguientes, se logran otros avances técnicos: se perfeccionan los movimientos de cámara, se definen los tipos de planos y de angulaciones, se descubren las posibilidades expresivas que ofrece el montaje... “As cinematic techniques developed”, observa Kracauer, “films increasingly drew on camera mobility and editing devices (...) Although their strength still lay in the rendering of movements inaccessible to other media, these movements were no longer necessarily objective. In the technically mature film ‘subjective’ movements – movements, that is, which the spectator is invited to execute – constantly compete with objective ones”⁵⁷. En los años veinte, el lenguaje cinematográfico alcanza su madurez y el cine mudo vive su edad dorada; en la misma época, superada la crisis consiguiente a la Gran Guerra, se reanuda el crecimiento urbano y el desarrollo industrial. Para las grandes ciudades de Europa, y sobre todo de Estados Unidos, es un período de relativa prosperidad económica y de vida alegre y despreocupada. La madurez del lenguaje cinematográfico y el optimismo que se respiraba en los “felices veinte” se expresan en un nuevo género fílmico, el de las “sinfonías urbanas”, películas que retratan un día típico en la vida de una gran ciudad, documentando las distintas facetas de la urbe: desde las formas arquitectónicas y los medios de transporte hasta las actividades diurnas y nocturnas de sus habitantes. En ellas una amplia gama de recursos cinematográficos –movimientos de cámara, planos generales y primeros planos, montaje, ralentí, aceleración, sobreimpresiones, fundidos, disolvencias...– es empleada para mostrar y celebrar los nuevos espacios, ritmos y experiencias de la ciudad moderna. La denominación de “sinfonías urbanas” procede del título del film de Walter Ruttmann *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (*Berlín: sinfonía de una ciudad*, 1927), que retrata el transcurso de un día en la capital alemana desde las primeras horas de la madrugada hasta las últimas de la noche. La estructura de la película, además, reproduce los movimientos que componen una sinfonía⁵⁸. En los años veinte y treinta las sinfonías urbanas invadieron literalmente las pantallas cinematográficas: sin exagerar, puede decirse que cada gran ciudad de la época tiene su propia sinfonía⁵⁹. Además de la película de Ruttmann, cabe destacar *Manhatta* (1921) de Paul Strand y Charles Sheeler, que propone una visión lírica de Nueva

57 Kracauer 1960, p. 34.

58 Sobre ese punto véase Mast y Kawin 1996, p. 168-169. También Lewis Mumford en *The Culture of Cities* (1938) utiliza la metáfora musical de la sinfonía para describir la vida en la ciudad moderna: “Through its complex orchestration of time and space, no less than through the social division of labour, life in the city takes on the character of a symphony: specialized human aptitudes, specialized instruments, give rise to sonorous results which, neither in volume nor in quality, could be achieved by any single piece” (Mumford 1996: 4).

59 Solo por citar algunas: Amsterdam y Regen (Joris Ivens, 1929); Belgrado y Beograd prestonica Jugoslavije (Vojin Djordjevic, 1932); Chicago y Halsted Street (Conrad Friberg, 1934); Lisboa y Lisboa, Crónica Anedótica (José Leitão de Barros, 1930); Marsella y Impressionen vom alten Marseiller Hafen (Vieux Port) (László Moholy-Nagy, 1929); Milán y Stramilano (Corrado D’Errico, 1929); Moscú y Moscú (Mikhail Kaufman, 1926); Praga y Praha v záři svetel (Svatopluk Innemann, 1928); São Paulo y São Paulo, Sinfonia da Metrôpole (Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lustig, 1929); Tokio y Tokai kokyogaku (Kenji Mizoguchi, 1929).

York inspirada en la poesía de Walt Whitman; *Rien que les heures* (1926), rodada a lo largo de un día en las calles de París por el brasileño Alberto Cavalcanti, y sobre todo *Chelovek s kinoapparatom* (*El hombre de la cámara*, 1929), en la que Dziga Vertov exalta tanto la moderna urbe soviética como el poder de la cámara (el “cine-ojo”) para captar la realidad. Estas cintas coinciden en celebrar las oportunidades que la ciudad ofrece en términos de progreso, movilidad, empleo, diversión, libertad individual y colectiva. Sin embargo, no todas las películas de los años veinte comparten esta visión optimista de la urbe. En el cine expresionista alemán, “the metropolis is no longer a place for the idler searching for amusement, excitement and diversion, but a horror-scenario for its frightened and threatened inhabitants”⁶⁰. La ciudad se pobla de seres inquietantes y amenazadores: criminales (Mabuse), locos asesinos (Caligari, Jack el Destripador), monstruos (Golem) y vampiros (Nosferatu), en los que Kracauer ha visto una premonición de Hitler. Films como *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, 1920) de Robert Wiene, *Dr. Mabuse, der Spieler* (*El doctor Mabuse*, 1922) de Fritz Lang o *Die Straße* (*La calle*, 1923) de Karl Grune, reflejan en un espejo deformador la incertidumbre y los miedos de la población alemana durante la República de Weimar, en un país humillado por la derrota en la Primera Guerra Mundial y agitado por profundas tensiones políticas y sociales que propiciarán el advenimiento del nazismo (figura 4).



Figura 4. En *Die Straße* la ciudad es una entidad hostil que parece acechar al protagonista.

Fuente: *Die Straße* (Walter Grune, 1923).

Entre finales de los años veinte y principios de los treinta se produce un cambio de importancia crucial en la historia del cine: el paso del mudo al sonoro. *The*

⁶⁰ Weihsmann 1997, p. 12.

jazz singer, dirigida por Alan Crosland y estrenada el 6 de octubre de 1927, marca el inicio de la era de los *talkies*. Con la llegada del sonido, no sólo los actores sino también las ciudades comienzan a “hablar”: las películas de ambientación urbana, de hecho, se ven pronto enriquecidas por la incorporación de una serie de ruidos –el murmullo de la multitud, las sirenas de las ambulancias o de la policía, el rugido del metro, los cláxones, el chirrido de los frenos y el ronroneo del motor de los coches, etc.– que reproducen el caos y el estruendo típicos de la gran ciudad. Como señala Michel Chion, “il suffit d’une cacophonie de trois ou quatre tons différents de klaxon pour évoquer la multiplicité, le croisement de destins individuels non coordonnés, le réseau de trajets anonymes qui sont caractéristiques de la ville”⁶¹.

A partir de este momento, además, se hará habitual, sobre todo en el cine hollywoodiense, el uso de estereotipos musicales en la representación de determinadas ciudades: “Paris est un son d’accordéon, Vienne une mélodie de cithare (depuis *Le troisième homme*) et des sons de mandoline ou de chant ténorisant remplissent l’écran de l’air d’une ville d’Italie. Une trompette ou un saxophone solo (...) ont souvent signifié dans le film noir la solitude des cités”.⁶² El advenimiento del cine sonoro coincidió con la crisis económica de 1929, que, originada por la caída de la bolsa de Wall Street, se extendió en un breve lapso de tiempo a todos los países capitalistas. La llamada Gran Depresión, que se prolongó hasta la Segunda Guerra Mundial, tuvo un impacto devastador: la producción industrial cayó, la construcción se paralizó, miles de bancos y empresas quebraron, el desempleo llegó a niveles sin precedentes. El optimismo y el relativo bienestar de los “felices veinte” dejaron paso a la miseria y la desesperación. Los efectos de la crisis se manifestaron con mayor virulencia en las grandes ciudades: las calles se llenaron de masas de parados buscando trabajo o haciendo cola para recibir una ración de pan; hubo huelgas, disturbios y “marchas del hambre”; en el extrarradio surgieron barrios de chabolas en las que se hacían centenares de familias arruinadas por la crisis.

Varias películas de los años treinta ofrecen un valioso testimonio de las duras condiciones en las que se vivía en las ciudades durante la Gran Depresión: *Kuhle Wampe* (1932) de Slatan Dudow, con la participación de Bertolt Brecht como guionista, narra el drama de una familia proletaria de Berlín afectada por el paro y obligada a trasladarse a un campamento de barracas en las afueras de la capital alemana; *Sonnenstrahl* (*Rayo de sol*, 1933) de Pál Fejös muestra los efectos devastadores del paro y la miseria en el proletariado vienés; *Heroes for sale* (1933) de William Wellman es un crudo retrato de Chicago en 1932, en el peor momento de la crisis: hambre, desempleo, largas colas ante los comedores sociales, enfrentamientos entre trabajadores y policía; *Man’s castle* (1933) de Frank Borzage se desarrolla en una *hooverville*⁶³ –construida ex profeso en los estudios para el rodaje– en el Lower East Side de Manhattan, entre parados y marginados (figura 5).

61 Chion 1988, p. 43-44.

62 Chion 1988, p. 43.

63 Así fueron llamados los barrios de chabolas surgidos en la periferia y en los solares de las grandes ciudades de Estados Unidos durante la Gran Depresión. El nombre era un irónico tributo

En las grandes ciudades de Estados Unidos la crisis trajo consigo también un fuerte aumento de las actividades ilícitas (prostitución, usura, extorsión, tráfico de alcohol y drogas) y un recrudecimiento del gangsterismo, fenómenos que quedarán reflejados en numerosas películas de la época, como por ejemplo *Little Caesar* (1931) de Mervyn LeRoy, *The public enemy* (1931) de William Wellman y *Scarface* (1932) de Howard Hawks. En estas cintas la ciudad es representada como un lugar peligroso, cruel e inhóspito, en el que el ascenso social y el sueño americano de la *prosperity* sólo pueden conseguirse mediante la violencia y el crimen.

Durante la Segunda Guerra Mundial las ciudades se convirtieron en objetivos militares y fueron sometidas a bombardeos aéreos masivos que alteraron de manera irreversible su fisonomía.

El cine de la posguerra abunda en imágenes de urbes parcial o totalmente destruidas por las bombas: Berlín en *A foreign affair* (Billy Wilder, 1948), *Berlin Express* (Jacques Tourneur, 1948) y *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1948); Londres en *Night and the City* (Jules Dassin, 1950); Hiroshima en *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959); Nápoles en *Paisá* (Roberto Rossellini, 1946); Roma en *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945); Varsovia en *Kanal* (Andrzej Wajda, 1957) y Viena en *The third man* (Carol Reed, 1949).



Figura 5. Spencer Tracy, en el papel de un hombre anuncio, y Loretta Young, en el de una desempleada, en la *hooverville* de *Man's castle*.

Fuente: *Man's castle* (Frank Borzage, 1933).

al presidente Herbert Hoover, que, en su discurso de aceptación de la candidatura republicana en las elecciones de 1928, justo antes del estallido de la crisis, había profetizado a los ciudadanos norteamericanos la pronta desaparición del paro y de la pobreza: “Unemployment in the sense of distress is widely disappearing (...) We in America today are nearer to the final triumph over poverty than ever before in the history of any land. The poorhouse is vanishing from among us” (Hoover 1974, p. 503).

En Alemania, uno de los países más castigados por el conflicto mundial⁶⁴, surge un nuevo género fílmico, el *Trümmerfilm* (“film de escombros”), cuyo *leitmotiv* es la representación de las ruinas de las ciudades alemanas arrasadas por los bombardeos. A este género pertenecen, entre otras, las películas *Die Mörder sind unter uns* (*Los asesinos están entre nosotros*, 1946; figura 6) de Wolfgang Staudte y *Irgendwo in Berlin* (*En algún lugar en Berlín*, 1946) de Gerhard Lamprecht, en las que el paisaje devastado de Berlín se convierte en símbolo de un entero país material y psicológicamente destruido. En Japón, por otra parte, las ruinas de Hiroshima y Nagasaki son el marco en el que se desarrollan las películas del *hibakusha eiga* (“cine sobre las víctimas de la bomba”), que se centran en la vida cotidiana de los *hibakusha*, los supervivientes del holocausto nuclear. Entre ellas, cabe destacar *Genbaku no Ko* (*Los niños de Hiroshima*, 1952) de Kaneto Shindo y *Nagasaki no Kane* (*Las campanas de Nagasaki*, 1950) de Hideo Ōba⁶⁵.



Figura 6. Hildegard Knef y Ernst Wilhelm Borchert pasean por un Berlín reducido a escombros en *Die Mörder sind unter uns*.

Fuente: *Die Mörder sind unter uns* (Wolfgang Staudte, 1946).

64 En su ensayo *Luftkrieg und Literatur* (Sobre la historia natural de la destrucción, 1999), W. G. Sebald nos da la medida de la devastación sin precedentes que sufrió Alemania durante la Segunda Guerra Mundial: los bombardeos aliados destruyeron 131 ciudades, mataron a 600.000 civiles y arrasaron tres millones y medio de viviendas, dejando sin techo a siete millones y medio de personas. Al final de la guerra, a cada habitante de Colonia le correspondieron 31,4 metros cúbicos de escombros, y a cada uno de Dresde 42,8. (Sebald 1999, p. 13)

65 Sobre el *Trümmerfilm* véase Shandley, Robert R. *Rubble films: German cinema in the shadow of the Third Reich*. Filadelfia: Temple University Press, 2001. Sobre el *hibakusha eiga* véase Broderick, Mick (ed.). *Hibakusha cinema: Hiroshima, Nagasaki and the nuclear image in Japanese film*. Londres: Routledge, 2015.

Después de la Segunda Guerra Mundial empieza una etapa de reconstrucción acelerada y de intenso desarrollo urbanístico, que transforma radicalmente la forma de las ciudades y la manera de vivir en ellas, incluso en países que no han sido afectados por los bombardeos. La arquitectura funcionalista se convierte rápidamente en la nueva ortodoxia, y con el apoyo de arquitectos, empresarios y gobiernos se impone en casi todas las urbes del mundo⁶⁶. En la periferia de las grandes ciudades europeas asistimos a la proliferación de enormes conjuntos de viviendas para las clases menos favorecidas, construidos de acuerdo con una versión adulterada y de fácil explotación por parte de los especuladores de los principios del Movimiento Moderno. Según el historiador y sociólogo del cine Pierre Sorlin, estas profundas transformaciones del paisaje urbano se expresan cinematográficamente en una crisis en la representación de las ciudades europeas. Concretamente, para Sorlin se produce una “destrucción” o “negación” de la imagen de las ciudades en películas que retratan metrópolis adocenadas y desprovistas de cualquier seña de identidad que las haga reconocibles:

“Instead of being played as a counterpoint, as a supplementary delight, cities were flattened, reduced to prosaic clichés. There was surely a ‘message’ underlying the pictures, something like: towns become increasingly humdrum expanses crossed by indifferent drivers and damaged by greedy property developers. Spectators either caught these implications or they did not but they could not miss the dullness, the anonymity of the urbanized areas”⁶⁷

Para muchos cineastas europeos los grandes conjuntos de vivienda masiva, con su arquitectura repetitiva y estandarizada, se convierten en emblema de la deshumanización de los nuevos paisajes urbanos y del aislamiento y de la alienación que caracterizan la sociedad de la época. Esto resulta evidente, por ejemplo, en *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) de Jean-Luc Godard, que constituye un duro *J'accuse* en contra de la política de construcción de los *grands ensembles* de la región parisense; en *La notte* (1961) de Michelangelo Antonioni, donde el Milán moderno –un Milán de hormigón, hierro y cristal– es una metáfora de la incomunicación y la soledad del hombre contemporáneo, y en *Mon oncle* (1958) y *Playtime* (1967) de Jacques Tati, donde se denuncian, a la vez que ridiculizan, los excesos de la arquitectura funcionalista (figura 7).

La actitud crítica del cine hacia el desarrollo urbano posbélico se refleja también en el uso de los nuevos barrios periféricos y suburbanos como escenarios de un futuro distópico en numerosas películas de los años sesenta y setenta: La Défense de París en *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard, el EUR de Roma en *La decima vittima* (1965) de Elio Petri, Roehampton y Thamesmead, ambos situados en Londres, en *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut y *A Clockwork Orange* (1971) de Stanley Kubrick, respectivamente.

66 Rivera 2005, p. 191-192.

67 Sorlin 2004, p. 128.



Figura 7. La Villa Arpel de *Mon Oncle* es una parodia de la *machine à habiter* lecorbuseriana.

Fuente: *Mon Oncle* (Jacques Tati, 1958).

Finalmente, a mitad de los años setenta empieza una nueva fase de desarrollo urbano, que se extiende hasta hoy, en la que asistimos al paso de la ciudad industrial a la ciudad post-industrial o, según Edward Soja, a la conformación de la postmetrópolis contemporánea. Esta nueva forma urbana es el producto de la intensificación de los procesos de globalización, de la revolución de las tecnologías de información y comunicación, y de la progresiva desindustrialización de la economía a favor del crecimiento del sector terciario. Su espacio es fluido, flexible, fragmentario; sus límites casi han desaparecido: “The boundaries of the city”, observa Soja, “are becoming more porous, confusing our ability to draw neat lines separating what is inside as opposed to outside the city; between the city and the countryside, suburbia, the non-city; between one metropolitan city-region and another; between the natural and the artificial”⁶⁸. En el cine, buenos ejemplos de postmetrópolis son el Los Ángeles de *Short cuts* (Robert Altman, 1993), el Hong Kong de *Chungking Express* (Wong Kar-wai, 1994) o el Tokio de *Lost in translation* (Sofia Coppola, 2003): ciudades inmensas, superpobladas, congestionadas por el tráfico y plagadas de no lugares⁶⁹, en las que el individuo es incapaz de establecer relaciones con los otros y con el entorno en el que vive.

Para sobrevivir en un contexto de creciente competencia interurbana, las ciudades post-industriales emprenden ambiciosos proyectos de renovación, por los que

⁶⁸ Soja 2000, p. 150.

⁶⁹ Para Marc Augé los no lugares son espacios que no pueden definirse en términos relacionales, históricos e identitarios: las vías aéreas y ferroviarias, las autopistas, los medios de transporte (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las grandes cadenas hoteleras, los centros comerciales, los parques de recreo, los supermercados (Augé 1992, p. 83-84).

buscan dotarse de una imagen diferenciada que les permita atraer turistas, inversores y nuevos ciudadanos de alto poder adquisitivo. Como explica David Harvey,

“the active production of places with special qualities becomes an important stake in spatial competition between localities, cities, regions, and nations. And it is in this context that we can better situate the striving (...) for cities to forge a distinctive image and to create an atmosphere of place and tradition that will act as a lure to both capital and people “of the right sort” (i.e. wealthy and influential)”⁷⁰.

En el contexto geográfico y económico descrito por Harvey, el cine es utilizado de forma creciente como recurso de *marketing* para promocionar la ciudad e inducir el público a visitarla, gracias a su capacidad de conferir una identidad atractiva y diferenciada. Varios estudios demuestran que mediante las películas es posible construir o potenciar la imagen de una ciudad, mejorando su posicionamiento en el mercado turístico⁷¹. Según explican Tooke y Baker, el cine ofrece varias ventajas respecto a los medios de promoción turística convencionales (folletos, guías, anuncios publicitarios, etc.). En primer lugar, realiza una promoción más persuasiva porque, al integrar los paisajes en historias cautivadoras, consigue establecer un vínculo emocional entre el espectador y la localización (lugar, ciudad o país) donde transcurre el film. Además, las películas permiten llevar a cabo una publicidad más duradera, ya que después de estrenarse en los cines tienen otras ventanas de exhibición (televisión pública y de pago, plataformas de *streaming*, DVD). Por último, aunque no menos importante, el público de una película es mucho más amplio que el de una campaña publicitaria (la audiencia media mundial de un film es de 72 millones de personas)⁷². La comedia *Vicky Cristina Barcelona* (2008) de Woody Allen, estrenada en 2008, es un ejemplo excelente de cómo el cine puede ser empleado para promocionar un destino turístico, en este caso la ciudad de Barcelona⁷³. El éxito que esta cinta ha conseguido en promover la capital catalana reside en su capacidad de crear una imagen de la ciudad no solamente bonita y agradable, sino también clara y fácil de entender y recordar por el público. Una imagen cinematográfica dotada de la cualidad visual que el urbanista Kevin Lynch ha denominado *legibility* (“legibilidad”), que consiste en la facilidad con la que sus partes

70 Harvey 1989, p. 295.

71 Busby and Klug 2001; Kim y Richardson 2003; Riley, Baker y Van Doren 1998; Tooke y Baker 1996

72 Tooke y Baker 1996

73 La película fue financiada en parte por el Ajuntament de Barcelona y la Generalitat de Catalunya, que la consideraron un recurso excelente para promocionar internacionalmente la capital catalana. *Notting Hill* (Roger Michell, 1999), *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001) y *La grande bellezza* (Paolo Sorrentino, 2013) son otros ejemplos válidos de películas que han logrado incentivar el turismo en sus localizaciones (Londres, París y Roma, respectivamente).

“can be recognized and can be organized into a coherent pattern. Just as this printed page, if it is visible, can be visually grasped as a related pattern of recognizable symbols, so a legible city would be one whose districts or landmarks or pathways are easily identifiable and are easily grouped into an over-all pattern”⁷⁴.

En otras palabras, *Vicky Cristina Barcelona* consigue construir una imagen cinematográfica de la capital catalana en la que el espectador puede “leer” y reconocer sin esfuerzo los elementos que caracterizan la ciudad. De hecho, viendo esta película el público puede identificar fácilmente los principales barrios (*districts*), sitios sobresalientes (*landmarks*) y caminos (*pathways*) de Barcelona. Como ejemplos de barrios muy reconocibles en esta cinta podemos citar el Raval y el Gòtic; como sitios sobresalientes la Sagrada Família, La Pedrera y el Park Güell; como camino La Rambla. La “legibilidad” de la imagen de la ciudad está estrechamente relacionada con otro concepto elaborado por Lynch: el de *imageability* (“imaginabilidad”). Para el urbanista norteamericano la “imaginabilidad” es “that quality in a physical object which gives it a high probability of evoking a strong image in any given observer”.⁷⁵ Aplicando este concepto a la representación cinematográfica de la ciudad, podemos decir que la “legibilidad” que caracteriza la Barcelona retratada por Allen suscita en cualquier espectador una imagen mental de la capital catalana con un alto grado de “imaginabilidad”, es decir vigorosa y persistente en la memoria. Ahora bien, una imagen de la ciudad que es atractiva, fuerte y muy reconocible, es también fácilmente vendible y consumible: es, en definitiva, una imagen de marca.

Conclusiones

Recapitulando, a la luz de todas estas consideraciones, podemos entender cómo nace la relación entre cine y ciudad: por un lado, el cine se desarrolla en una época de grandes transformaciones (urbanísticas, sociales, económicas, tecnológicas) que modifican radicalmente la fisonomía de las ciudades y la manera de percibir y experimentar el espacio urbano; por otro, aparece como la herramienta más idónea para representar la naciente metrópolis y el ritmo frenético de la vida moderna. Esta relación se establece en los inicios del cine, pero se ha mantenido viva y fecunda hasta hoy, tanto que investigarla permite por un lado recorrer la historia del séptimo arte y por otro estudiar como ha ido evolucionando la *forma della città* desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

74 Lynch 1990, p. 2-3.

75 Lynch 1990, p. 9

Bibliografía

- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequeños poemas en prosa*. Barcelona: Bosch, 1987.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1990.
- BUTLER, Christopher. *Early Modernism: Literature, Music and Painting in Europe, 1900-1916*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.
- BENJAMIN, Walter. "On Some Motifs in Baudelaire". *Selected Writings, Volume 4, 1938-1940*. Walter Benjamin. Harvard: Harvard University Press, 2003. 313-55.
- BENJAMIN, Walter. "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Third Version". *Selected Writings, Volume 4, 1938-1940*. Walter Benjamin. Harvard: Harvard University Press, 2003. 251-83.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1988.
- BOUJUT, Michel. Cinémas, villes ouvertes. In NINEY, François y BARRÉ, François. (eds). *Visions Urbaines. Villes d'Europe à l'écran*. París: Centre Georges Pompidou, 1994, p. 27.
- BUSBY, Graham y KLUG, Julia. "Movie-Induced Tourism: The Challenge of Measurement and Other Issues". *Journal of Vacation Marketing*, 2001, vol. 7, nº 4, p. 316-332.
- CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. México: Universidad iberoamericana, 1996.
- CHION, Michel. *La toile trouée*. París: Editions de l'Etoile, 1988.
- DONALD, James. *Imagining the Modern City*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- ELIOT, Thomas Stearns. *The annotated Waste Land, with Eliot's contemporary prose*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2006.
- FERRO, Marc. *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- GÁMIR, Agustín. La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de junio de 2012, vol. XVI, nº 403. <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-403.htm>>. [16 de octubre de 2018] [ISSN: 1138-9788].
- GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté, 2009.
- GUBERN, Román. *Historia del cine*, vol. 1. Barcelona: Lumen, 1973.
- HARVEY, David. Urban Places in the "Global Village": Reflections on the Urban Condition in Late Twentieth Century Capitalism. In MAZZA, Luigi. (ed.). *World Cities and the Future of the Metropolis*. Milán: Electa, 1988, p. 21-33.

- HARVEY, David. *The condition of postmodernity*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1989.
- HOOVER, Herbert. *Public papers of the Presidents of the United States: Herbert Hoover; Containing the public messages, speeches, and statements of the president*. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 1974.
- JARDÍ, Enric. *Rafael Barradas a Catalunya i altres artistes que passaren la mar*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992.
- KAES, Anton. Leaving Home: Film, Migration and the Urban Experience. *New German Critique*, 1998, n° 74, p. 179-192.
- KERN, Stephen. *The Culture of Time and Space, 1880-1918. With a new preface*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003.
- KIM, Hyounggon y RICHARDSON, Sarah L. "Motion Picture Impacts On Destination Images". *Annals Of Tourism Research*, 2003, vol. 30, n° 1, p. 216-237.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: The Redemption of Physical Reality*. Nueva York: Oxford University Press, 1960.
- KULESHOV, Lev. *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- LADD, Brian. *Autophobia: love and hate in the automotive age*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- LEVACO, Ronald. Introduction. In KULESHOV, Lev. *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*. Berkeley: University of California Press, 1974, p. 1-40.
- LYNCH, Kevin. *The image of city*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1990.
- MAST, Gerald y KAWIN, Bruce. *The Movies: A Short History*. Boston: Allyn and Bacon, 1996.
- MAYAKOVSKI, Vladimir. El cinematógrafo, legislador de una "moda" estética. In ALBERA, François. (ed.). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2009, p. 201-03.
- MENDES-FLOHR, Paul. The Berlin Jew as Cosmopolitan. In BILSKI, Emily D. (ed.). *Berlin Metropolis: Jews and the New Culture, 1890-1918*. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1999, p. 14-31.
- METKEN, Günter. Regards sur la France et l'Allemagne. In BESNARD-BERNADAC, Marie-Laure y METKEN, Günter. (eds). *Paris-Berlin. Rapports et contrastes franco-allemande 1900-1933*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou/Éditions Gallimard, 1992, p. 26-39.
- MINDEN, Michael. The city in early cinema: *Metropolis, Berlin and October*. In KELLEY, David y TIMMS, Edward. (eds). *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*. Manchester: Manchester University Press, 1985, p. 193-213.
- MIRBEAU, Octave. *La 628-E8*. Paris: Éditions du Boucher, 2003.
- MOTTET, Jean. Elementos para una genealogía del paisaje estadounidense (1897-1912). In BRUNETTA, Gian Piero. (ed.). *Historia mundial del cine* vol. 1, tomo 1. Madrid: Akal, 2011, p. 135-160.

- MUMFORD, Lewis. *The Culture of Cities*. San Diego (Calif.): Harcourt Brace & Company, 1996.
- PENZ, François. From Topographical Coherence to Creative Geography: Rohmer's *The Aviator's Wife* and Rivette's *Pont du Nord*. In WEBBER, Andrew y WILSON, Emma. (eds). *Cities in Transition: the moving image and the modern metropolis..* Londres: Wallflower Press, 2008, p. 123-40.
- PENZ, François. The Real City in the Reel City: Towards a Methodology through the Case of *Amélie*. In KOECK, Richard y ROBERTS, Les. (eds). *The City and the Moving Image: Urban Projections*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 233-252.
- PROMIO, Alexandre. Carnet de route. In COISSAC, Guillaume-Michel. *Histoire du cinématographe*. París: Cinéopse/Gauthier-Villars, 1925.
- RAMONEDA, Josep. El espacio del cine. In BALLÓ, Jordi e HISPANO, Andrés. (eds). *La ciutat dels cineastes*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/ Diputació de Barcelona, 2001, p. 6-7.
- RILEY, R., BAKER, D. y VAN DOREN, C. "Movie Induced Tourism". *Annals of Tourism Research*, 1998, vol. 25, nº 4, p. 919-935.
- RIVERA, David. *Tabula rasa: el Movimiento Moderno y la ciudad maquinista en el cine (1960-2000)*. Madrid: Fundación Diego de Sagredo, 2005.
- ROBERTS, Les y HALLAM, Julia. Film and Spatiality: Outline of a New Empiricism. In ROBERTS, Les y HALLAM, Julia. (eds). *Locating the Moving Image: New Approaches to Film and Place*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2014, p. 1-30.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.
- SEBALD, Winfried Georg. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- SIMMEL, Georg. La metrópolis y la vida mental. In BASSOLS, Mario *et al.* (eds). *Antología de sociología urbana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- SINGER, Ben. Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism. In CHARNEY, Leo y SCHWARTZ, Vanessa (eds). *Cinema and the Invention of Modern Life*. Leo Charney y Vanessa Schwartz (eds). Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1995, p. 72-102.
- SOJA, Edward W. *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford: Blackwell, 2000.
- SORLIN, Pierre. *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. Londres y Nueva York: Routledge, 2004.
- TOOKE, Nichola y BAKER, Michael. "Seeing is believing: the effect of film on visitor numbers to screened locations". *Tourism Management*, 1996, vol. 17, nº 2, p. 87-94.
- TURVEY, Malcom. *The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011.

- VERTOV, Dziga. *El cine-ojo*. Madrid: Fundamentos, 1973.
- VILA, Santiago. *La escenografía: cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1997.
- VILLAIN, Dominique. *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1997.
- WELLES, Orson. *Filming "Othello"*. 1978. Film.
- WENDERS, Wim. *The Act of Seeing: Essays and Conversations*. Londres y Boston: Faber & Faber, 1997.
- WEIHSMANN, Helmut. Ciné-City Strolls: Imagery, Form, Language and Meaning of the City Film. In PENZ, François y LU, Andong. (eds). *Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena Through the Moving Image*. Bristol: Intellect, 2011.
- WEIHSMANN, Helmut. The City in Twilight: Charting the Genre of the "City Film". In PENZ, François y THOMAS, Maureen. (eds). *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. Londres: BFI, 1997.

© Copyright: Sara Antoniazzi, 2019

© Copyright: Biblio3W, 2019.

Ficha bibliográfica:

ANTONIAZZI, Sara. La ciudad filmada: cine, espacio e historia urbana. *Biblio3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 15 de enero de 2019, vol. XXIV, nº 1.260. [ISSN: 1138-9796]