



UN ESTUDIO DE LAS METRÓPOLIS EUROPEAS EN LAS SINFONÍAS URBANAS

VÍCTOR MANUEL BARBERA HERNÁNDEZ¹, ALMA LLERENA FERNÁNDEZ¹

¹ Universidad Rey Juan Carlos, España

PALABRAS CLAVE

Cine experimental
Cine de vanguardia
Espacio fílmico
Cronotopo
Identidad urbana
Representación de la ciudad
Topología urbana

RESUMEN

Las sinfonías urbanas, subgénero cinematográfico surgido en la década de 1920, combinan la experimentación artística con el documental para representar poéticamente la vida en la ciudad. Estos filmes se caracterizan por retratar el dinamismo urbano, los espacios y las rutinas cotidianas de las urbes de la época. Esta investigación se centra en la representación de las metrópolis europeas de los años 20, empleando una metodología propia que analiza la ciudad como un espacio fílmico autónomo. El estudio se divide en dos fases: un análisis de contenido de cuatro obras representativas del subgénero, seguido de un análisis textual fílmico. Cada filme construye una identidad urbana única basada en las características geográficas y sociales de su ciudad, evitando monumentos icónicos y enfocándose en el espacio cotidiano. Estas obras desarrollan una narrativa en la que el transcurso de un día y las rutinas urbanas crean un cronotopo específico que estructura el relato cinematográfico.

Recibido: 24 / 10 / 2024

Aceptado: 17 / 02 / 2025

1. Introducción

Las sinfonías urbanas, también denominadas sinfonías de ciudad, nacen en el seno de los movimientos vanguardistas culturales e intelectuales de principios del siglo XX, en una época en la que el espacio de las metrópolis occidentales está siendo modernizado y modificado por la aparición de medios de comunicación que permiten una mayor rapidez, como trenes, automóviles y aviones, a la par que facilitan inmediatez y cercanía, como el teléfono y la radio (Sánchez Vidal, 1997). En este marco, el cine emerge como un medio técnico novedoso, capaz de capturar y reflejar estas tendencias.

Este tipo de obras audiovisuales son un subgénero cinematográfico iniciado en la década de 1920 que fusiona la experimentación artística, que se estaba llevando a cabo en los movimientos de vanguardia, y la corriente documentalista, con la representación poética y visual de la vida en la ciudad. Este tipo de piezas están caracterizadas por un intento de plasmar el dinamismo, los espacios y las rutinas de las urbes de esta época. Desde los comienzos del cine la idea de usar la cámara como medio para registrar la realidad ha estado presente, y en esa idea de documentarse, la ciudad ha sido uno de sus protagonistas (Carrera y Talens, 2018; Kracauer, 2019).

Las metrópolis europeas en rápida expansión se convirtieron en símbolos de modernidad, con la incorporación de tecnología, fábricas, transportes y multitudes, que generó fascinación entre los artistas y cineastas de la época. El formato de las sinfonías urbanas, alineado con las inquietudes estéticas de los movimientos vanguardistas coetáneos, buscaban representar ese cambio experimentado por urbes europeas instaladas en la modernidad.

Las sinfonías urbanas no usan la interpretación actoral, una puesta en escena cuidada o un guion, sino que persiguen registrar los hechos tal como son priorizando el montaje y sus posibilidades técnicas, siguiendo las teorías de Dziga Vertov, y estructuran el filme de acuerdo con un esquema sintáctico predefinido. Esta aproximación al espacio de las ciudades les dota a estas piezas audiovisuales de una gran fuerza visual con capacidad para plasmar la realidad, y que permite la creación de una topología urbana específica (Sánchez Vidal, 1997).

Las sinfonías de ciudad hacen uso por tanto de la articulación del espacio real de la metrópolis para crear un espacio cinematográfico propio, trabajando con el espacio profílmico para construir su propio espacio fílmico, sin necesidad de ser fiel a su referente (Sancho Rodríguez 2012, Gómez y Urbizu, 2021).

Según Lorente Bilbao (2003), Burch (2004), Sánchez Biosca (2007) y Sancho Rodríguez (2012), las obras cinematográficas más significativas enmarcadas dentro del movimiento de sinfonías urbanas son:

- *Manhattan* (*Manhattan*, 1921) de Paul Strand y Charles Sheeler.
- *París dormido* (*Paris qui dort*, 1923) de René Clair.
- *Ballet mecánico* (*Ballet mécanique*, 1925) de Fernand Léger.
- *Solo las horas* (*Rien que les heures*, 1926) de Alberto Cavalcanti.
- *Isla de los veinticuatro dólares* (*Twenty-Four Dollar Island*, 1927) de Robert J. Flaherty.
- *Emak Bakia* (*Emak Bakia*, 1927) de Man Ray.
- *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin: die Sinfonie der Grosstadt*, 1927) de Walther Ruttmann.
- *H2O* (*H2O*, 1929) de Ralph Steiner.
- *El hombre de la cámara* (*Cheloveks Kinoapparatom*, 1929) de Dziga Vertov.
- *Fuego de otoño* (*Autumn Fire*, 1929) de Herman G. Weinberg.
- *El puente* (*De Brug*, 1928) y *Lluvia* (*Regen*, 1929) de Mannus Franken y Joris Ivens.
- *A propósito de Niza* (*À Propos de Nice*, 1930) de Jean Vigo.
- *Duero, trabajo fluvial* (*Duoro, faina fluvial*, 1930) de Manoel de Oliveira.
- *Una mañana en el Bronx* (*A Bronx Morning*, 1931) de Jay Leyda.

En el marco de las investigaciones centradas en las sinfonías urbanas, destacan estudios cuyo enfoque principal es el ritmo, como el llevado a cabo por Lorente Bilbao (2003), quien analiza las sinfonías de ciudad como una metáfora musical o sinfonía óptica. Asimismo, existen trabajos que abordan otros aspectos temáticos, como el tiempo, representado por el estudio de Cuvardic García (2012). Además, en aquellos estudios que se focalizan en la imagen de la ciudad como metrópolis europea de la década de 1920, se observa una tendencia a tratar este tema desde la ficción en lugar del documental, como es el caso de Lus Arana (2020), o a concentrarse en películas individuales, como señala Sancho Rodríguez (2012), lo que resulta en una falta de perspectiva global. Otras investigaciones,

como las de Manuel *et al.* (2022), o Martínez Puche y Castro (2022), proponen metodologías que exploran la relación entre ciudad y audiovisual, pero desde una óptica contemporánea.

La relevancia por tanto de esta investigación radica en el estudio específico de la representación de la metrópolis europea de la década de 1920, abordada desde el subgénero de las sinfonías de ciudad. Al desarrollar una metodología propia y un modelo de análisis centrado en la ciudad como un espacio fílmico autónomo, este estudio aporta una comprensión única de la topología particular que estos filmes proyectan sobre las ciudades representadas. Esta aproximación abre también nuevas posibilidades para la implementación de dicha metodología en piezas centradas en otros continentes o contextos geográficos, que forman parte del corpus global de las sinfonías urbanas.

2. Objetivos

Teniendo en cuenta el marco conceptual planteado y siendo nuestro objeto de estudio la representación de la metrópolis europea en las sinfonías de ciudad, propusimos investigar las técnicas cinematográficas predominantes en este tipo de obras fílmicas y estudiar como estas contribuyen a la construcción de una topología visual de la ciudad. Además, centramos el análisis en los modos de representación de la vida urbana y las narrativas subyacentes que son transmitidas en este tipo de piezas audiovisuales. Para lo cual planteamos las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Cómo se representa la vida urbana en los documentales de sinfonías de ciudad?
- ¿Qué elementos específicos de la vida urbana, como los espacios, el transporte, el ritmo diario o la interacción social, se destacan y, cómo son presentados visualmente?
- ¿Qué técnicas cinematográficas son predominantes en las sinfonías urbanas y, cómo contribuyen a la construcción visual de la ciudad?
- ¿Qué narrativas subyacentes relativas a la ciudad se transmiten a través de las imágenes y las estructuras de los documentales de sinfonías de ciudad?

3. Metodología

La propuesta metodológica para el estudio de la representación de la metrópolis europea en las sinfonías urbanas requería de un enfoque que permitiera descomponer y analizar distintos aspectos de estos filmes para obtener una visión integral de sus características formales, temáticas y estilísticas. En esta línea, se propuso una metodología mixta secuencial en dos fases: la primera fase consistió en un análisis de contenido de las cuatro obras más representativas del subgénero de las sinfonías de ciudad, seguido de un análisis textual fílmico en la segunda fase.

Este enfoque secuencial nos permitió tener una perspectiva integral donde la primera fase nos proporcionó una base empírica cuantitativa sobre los elementos recurrentes en las películas y, la segunda fase no permitió una exploración más profunda y cualitativa de cómo estos elementos contribuyen a la experiencia estética y al significado de las obras respecto del trazado de una topología de las ciudades europeas de esta época.

La muestra dirigida fue seleccionada específicamente, atendiendo también a una acotación espacial europea, e incluyó las siguientes cuatro piezas representativas de nuestro objeto de estudio:

- Cavalcanti (1926) con una duración de 45 minutos. Ciudad: París
- Ruttmann (1927) con una duración de 62 minutos. Ciudad: Berlín
- Franken y Ivens (1929) con una duración de 14 minutos. Ciudad: Ámsterdam.
- Vigo (1930) con una duración de 25 minutos. Ciudad: Niza.

Las piezas que se quedaron fuera de la muestra fue debido a: su no pertenencia a la acotación espacial en Europa (Strand y Sheeler, 1921; Flaherty, 1927; Herman y Weinberg, 1929; Steiner, 1929; Vertov, 1929; Leyda, 1931), por ser menos representativas de nuestro objeto de estudio ya que se centraban en otro tipo de temática no exclusiva de la ciudad (Franken y Ivens, 1928; De Oliveira, 1930), por representar la misma ciudad (Clair, 1923) o por estar enmarcadas dentro del cine de vanguardia surrealista preocupado más por la experimentación con la técnica y la expresión onírica del movimiento, que por la captación de la ciudad (Léger, 1925, Ray, 1927).

El estudio se abordó teniendo como marco referencial las teorías cinematográficas de Deleuze (2018) sobre la manipulación del tiempo y el movimiento fílmico para construir narrativas espaciales complejas, así como el enfoque de Bordwell *et al.* (2020) para examinar la estructura narrativa y el

montaje en el cine como forma de organizar el espacio y el tiempo cinematográficos. Por lo que para el análisis de contenido nos centramos en identificar elementos específicos en torno a tres tropos recurrentes en los estudios cinematográficos: el tiempo, el espacio y el movimiento.

El propósito de esta primera fase del estudio fue identificar y cuantificar patrones recurrentes relacionados con la representación de la ciudad y los elementos que la componen, así como la encarnación de ritmos temporales y dinámicas sociales presentes en las temáticas de las sinfonías urbanas. Este planteamiento permitió establecer cómo las sinfonías urbanas construyen sus discursos visuales y temáticos.

Tras visualizar los cuatro filmes, analizando aquellas secuencias donde apareciera la ciudad, cada secuencia se codificó en función de una serie de variables y categorías que dividimos según los tres grupos propuestos: espacio, tiempo y movimiento, y se midieron en función de una escala Likert: nunca, ocasionalmente, frecuente y muy frecuente. También se incluyó una variable emergente, *Tipos de espacios*, la cual no tiene una categorización previa y se estudió a partir del análisis de contenido. A continuación, en la tabla 1 se muestra el modelo de análisis aplicado.

Tabla 1. Modelo de análisis

Grupo	Variable	Categoría
Tratamiento del tiempo	Orden	Lineal
		Circular
		Cíclico
		Anacrónico
	Duración	Inversión
		Normal
		Acelerada
		Elipsis
		Cámara lenta
	Frecuencia	Congelación del fotograma
		Singularidad
		Singularidad múltiple
Tratamiento del espacio	Tipos de espacios	Repetición
		Iteración
		Recorridos
		Transportes
		Industriales
		Habitados
	Posicionamiento de la cámara en el espacio	Comerciales
		Monumentales y arquitectónicos
		Naturales
		Posición inmersiva en el espacio
		Posición observacional distante
		A nivel de suelo
		Elevada
		Fija con profundidad de campo
		Desde el interior de otro espacio
Desde un espacio confinado		
Densidad espacial	Posición que encarna el entorno	
	Alta densidad espacial	
Verticalidad de posición de cámara	Baja densidad espacial	
	Picado	
	Neutro	
Escala de campos	Contrapicado	
	Campo larguísimo	
	Campo largo	
	Campo medio	
		Total
	Movilidad de la imagen	Movimiento fílmico

Tratamiento de la movilidad	Movimiento y espacio	Movimiento efectivo de la cámara
		Imagen fija
		Espacio dinámico descriptivo
		Espacio dinámico expresivo
		Espacio estático móvil
		Espacio estático fijo

Fuente: Elaboración propia (2024)

Una vez codificados los elementos, realizamos una interpretación de los datos, que permitió identificar patrones comunes y divergencias estilísticas en la representación de la ciudad, proporcionando un panorama inicial de nuestro objeto de estudio.

Respecto a la variable *Orden* se observó en las piezas si la estructura sintáctica seguía un orden lineal, circular, donde el comienzo y el final de la pieza son idénticos, cíclico, donde el comienzo y final de la pieza es similar pero no idéntico, anacrónico, si no sigue ningún patrón u orden temporal, e inverso, donde el tiempo va hacia atrás.

Con relación a la variable *Duración* de la acción registrada se analizaron las categorías normal, acelerada, elipsis, si se suprimen partes de la acción, cámara lenta y congelación del fotograma.

Relativo a la variable *Frecuencia* de la acción registrada se examinó la singularidad, si la acción se mostraba una sola vez, la singularidad múltiple, donde la acción ocurre una sola vez pero puede involucrar a varios elementos que comparten características comunes como por ejemplo personas caminando, la repetición, que se trataría de la reproducción de una acción más de una vez sin variaciones significativas, y la iteración, donde se repite un proceso con pequeñas variaciones sin implicar exactitud.

En la variable *Tipos de espacios* se revisaron en las piezas las categorías de espacios recorridos, transportes, industriales, habitados, comerciales, monumentales y arquitectónicos y naturales.

Respecto a la variable *Posicionamiento de la cámara en el espacio* se observó si la posición era inmersiva en el espacio, donde su presencia es perceptible y cercana al referente, si la posición era observacional distante, donde se adopta una posición ajena a la acción y alejada del referente, si estaba a nivel de suelo, si era una posición elevada, si era fija con profundidad de campo amplia mostrando simultáneamente diferentes planos del espacio urbano, si era desde el interior de otro espacio, como por ejemplo el interior de un edificio o vehículo, si era desde un espacio confinado, como por ejemplo callejones, túneles o espacios estrechos, o si la posición encarnaba el entorno, donde la cámara está plenamente integrada en el entorno urbano como si formara parte del espacio físico y la acción.

Referente a la variable *Densidad espacial* se analizó si en las imágenes urbanas se mostraba una alta o baja densidad espacial, dependiendo de si en el espacio registrado de la imagen acontecían muchas o pocas acciones simultáneamente. En lo que concierne a la variable *Verticalidad de posición de cámara* se codificaron las categorías de picado, neutro y contrapicado.

Sobre la variable *Escala de campos*, y basado en lo referido por Casetti y Di Chio (2017), se observó si la cantidad de espacio representado en la imagen y la distancia con los referentes correspondían a un campo larguísimo, donde hay una visión que abarca un ambiente entero y los referentes no son casi reconocibles, un campo largo, que sería una visión que abarca un ambiente completo pero los referentes son reconocibles, un campo medio, donde la atención se centra en la acción y el ambiente queda relegado al trasfondo, o un total, más específico que el campo medio y donde la acción es filmada enteramente incluso con seguimiento de la cámara.

Acerca de la variable *Movilidad de la imagen* se analizó si el movimiento en la imagen se mostraba a través de lo fílmico, el propio registrado y acaecido durante el registro del profílmico, por medio de movimientos efectivos de la cámara o, si la imagen permanecía fija.

Por último, en cuanto a la variable *Movimiento y espacio*, también apoyados en lo indicado por Casetti y Di Chio (2017), se estudiaron las categorías de espacio dinámico descriptivo, donde hay movimiento tanto de la cámara como de los referentes registrados, espacio dinámico expresivo, donde la cámara se mueve pero no los referentes, espacio estático móvil, donde la cámara se mantiene fija pero los referentes sí se mueven, y espacio estático fijo, donde tanto la cámara como los referentes permanecen estáticos.

La segunda fase de la metodología aplicada, el análisis textual, se centró en el estudio de los filmes en su totalidad, como un todo estructural que dota de sentido al acto comunicativo, así como en un análisis

intertextual de los filmes que componen la muestra. En esta fase nos focalizamos en los patrones comunes y divergencias estilísticas encontradas tras la codificación de los elementos y la interpretación de los datos realizada en la primera fase, interpretando holísticamente la integración de estos patrones en la construcción narrativa y estética de cada obra, con el objetivo de entender cómo estos componentes filmicos previamente analizados, contribuyen a dar significado y mostrar las topologías de las ciudades.

El objetivo de esta segunda etapa en nuestra investigación fue, por tanto, estudiar los mecanismos cinematográficos que los autores de las piezas analizadas utilizan para crear una representación de la vida urbana. Se prestó especial atención a la estructura narrativa, los símbolos o temas recurrentes, el estilo de montaje y su influencia en el ritmo y la tensión, el movimiento y posicionamiento de la cámara para crear atmósferas o, cómo se abordan, construyen y representan temas o identidades sociales, políticas o culturales.

4. Resultados del análisis de contenido y textual

En cuanto al tratamiento del tiempo y respecto al orden en la construcción comunicativa de las piezas analizadas, observamos un predominio de una estructura lineal, donde el tiempo narrativo corresponde al transcurso de un día completo. La excepción a esta tendencia es Vigo (1930), que adopta una construcción sintáctica anacrónica. En lo que respecta a la duración de las acciones mostradas, en todas las obras prevalece una representación a velocidad normal, con escasas manipulaciones aceleradas o ralentizadas de las acciones. En cuanto a la frecuencia de las acciones, es recurrente el uso de la singularidad, donde las acciones o los espacios se presentan una sola vez, junto con la singularidad múltiple, sirva de ejemplo las secuencias de gente caminando o coches circulando. Sin embargo, en Cavalcanti (1926) y Franken y Ivens (1929), también se observa un uso recurrente de la iteración, con planos repetidos de elementos como tejados, balcones, chimeneas o el reflejo de la ciudad en los charcos de lluvia.

Respecto al tratamiento del espacio, es relevante destacar la frecuente combinación de la cámara ubicada a nivel del suelo y próxima a la acción o al referente filmado, salvo en Ruttmann (1927) y Franken y Ivens (1929), donde la representación de la ciudad se complementa con planos elevados, distanciados de la acción o del referente. En Cavalcanti (1926), aunque no se emplean posiciones elevadas de forma habitual, sí se alternan con encuadres distantes del referente, probablemente debido a un enfoque más narrativo y aséptico del espacio urbano registrado. Asimismo, es común a todas las piezas analizadas la captación de la ciudad desde una posición neutral, incluyendo planos medios o generales que permiten observar tanto la acción como los personajes en relación con su entorno, una característica que responde a las limitaciones técnicas de la filmación en esa época. La excepción a esta tendencia se encuentra en Franken y Ivens (1929), donde el enfoque espacial difiere de este patrón.

En referencia a las categorías establecidas y analizadas en los tipos de espacio, a continuación, incluimos una tabla resumen con los contextos y entornos urbanos observados:

Tabla 2. Tipos de espacios

	Frecuentes	Ocasionales
Recorridos	Plazas, calles, avenidas, callejones, estaciones de transporte, puentes.	Pasos a nivel del tren, túneles, aeródromo, paseo marítimo.
Transportes	Automóviles, tren, coches de caballos, bicicletas, tranvía, autobuses.	Aviones, avionetas, barcos, caballos, taxis.
Industriales	Zonas industriales, procesos mecánicos-poleas, procesos industriales, fábricas, máquinas.	Vías de tren, tendido eléctrico, zonas portuarias, lavandería, construcciones en proceso.
Habitados	Edificios, casas, apartamentos, fachadas con ventanas, tejados de casas, balcones, barrios, suburbios.	Pueblos de la periferia,
Comerciales	Mercados, comercios, escaparates, terrazas, carteles de tiendas, luminosos de neón.	Fachadas pintadas de los edificios adyacentes a las vías del tren como espacios publicitarios, tótem con carteles publicitarios, hoteles, casinos.

Monumentales y arquitectónicos	Esculturas	Alcantarillado
Naturales	Parques, paseos, cielos, masas de agua (ríos, mar, charcos), animales (gatos, palomas, caballos).	Campo, playa, palmeras.

Fuente: elaboración propia (2024)

En relación con el tratamiento de la movilidad en la imagen, es frecuente la representación de referentes, tanto personas como espacios, en movimiento, lo que subraya el dinamismo característico de las ciudades europeas de la década de los 20. Observamos que en las piezas analizadas estas imágenes se capturaron desde una posición fija, permitiendo que el movimiento representado en pantalla provenga principalmente del referente profílmico. Este enfoque tiende a enfatizar el concepto de espacio estático móvil, donde predomina el movimiento espacial representado sobre el movimiento técnico de la cámara.

En este sentido, el binomio *kinetópico*, que analiza la interacción entre espacio y movimiento, se inclina hacia la transformación del espacio mediante el movimiento profílmico. No obstante, en las piezas Franken y Ivens (1929) y Vigo (1930), se observa también un uso recurrente del movimiento de cámara, propio de una praxis cinematográfica en evolución. En estas obras, se configura un nuevo *kinetopo*, en el cual el autor no solo retrata la ciudad, sino que lo hace mediante el movimiento de la cámara como un elemento enunciador y descriptivo, redefiniendo la relación entre espacio y movimiento.

4.1. Análisis textual de *Solo las horas (Rien que les heures, 1926)*

La pieza de Cavalcanti (1926), de 45 minutos de duración, muestra la rutina diaria de París a lo largo de un día. Considerada una de las primeras sinfonías urbanas, el filme retrata la ciudad por medio de escenas de la vida parisina desde el amanecer hasta la noche, enfocándose en las actividades de las clases trabajadoras, y poniendo especial énfasis en los contrastes sociales y el ritmo de la vida urbana.

El autor presenta una visión de París marcada por la soledad y la pobreza, con calles vacías durante las primeras horas de la mañana. A medida que avanza el día, se observa un cambio en la dinámica urbana, las calles se llenan de personas tras la salida de las fábricas, reflejando el cambio temporal característico de las metrópolis modernas. En este punto, los espacios de ocio, como las piscinas y los vendedores de periódicos, pasan a ser los protagonistas de la ciudad. La noche, en contraste, es reservada para el entretenimiento, representada a través de barridos y movimientos rápidos de cámara, como ocurre en la escena del carrusel, que capturan la vitalidad nocturna en oposición a la calma de la mañana. Sin embargo, Cavalcanti (1926) también retrata el lado oculto de París durante la noche, mostrando calles vacías llenas de misterio e inquietud, habitadas por otro tipo de personajes como policías y asesinos.

Los habitantes de la metrópolis parisina captados en la pieza realizan una función de código iconográfico, ya que cumplen con cometidos simbólicos y representativos dentro del discurso visual de Cavalcanti (1926) para representar la ciudad de París. En su función simbólica los ciudadanos captados adquieren un significado más amplio, como por ejemplo la relación entre el factor humano y el industrial representado en la salida de los trabajadores de la fábrica o la apertura de una estación por un empleado.

El montaje simbólico empleado por el autor, ejemplificado en asociaciones como automóvil-coche de caballos, flores-racimos de hortalizas o hombre comiendo bistec-imagen del matadero, busca representar la transición hacia una ciudad moderna, en la que la masa social migra de un entorno rural a uno industrial. A su vez, estas asociaciones introducen un discurso político que contrasta las diferentes realidades urbanas mostrando dos ciudades distintas desde una perspectiva burguesa y de la clase trabajadora. Además, la obra utiliza con frecuencia un montaje expresivo para evocar emociones y sensaciones, como se observa en el seguimiento de una anciana por las calles de la ciudad, generando una conexión emocional con el espacio urbano y sus dinámicas sociales.

El director también presenta callejones y calles vacías, sin presencia humana o, en los casos en que aparece alguna figura, esta se muestra en planos generales que evitan centrar la atención en el referente específico. Las calles de París son captadas en planos medios, de forma constreñida y opresiva, lo que genera una sensación de aislamiento o confinamiento, ya que el espectador solo puede percibir una

porción limitada del espacio, sin acceder a una visión completa del entorno. En esta línea, se incluyen imágenes enmarcadas de la ciudad, caracterizadas por espacios limitados y profundos, con la cámara ubicada en puntos interiores que graban hacia el exterior, sugiriendo una mirada distanciada, como la de un observador silencioso y omnipresente.

El director de esta pieza, a diferencia de los otros filmes analizados, se manifiesta de manera explícita, evidenciando su presencia en la narrativa cinematográfica. Al principio del filme, incluso congela un fotograma y rompe la imagen, subrayando así el uso innovador de las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico que estaban siendo experimentadas en ese periodo. La obra se destaca por tanto por su estilo visual innovador, que combina técnicas del cine documental y el cine de vanguardia, ofreciendo una visión poética y crítica de la modernidad parisina.

4.2. Análisis textual de Berlín, sinfonía de una ciudad (*Berlin: die sinfonie der grosstadt, 1927*)

Esta sinfonía urbana, de 62 minutos de duración, captura un día en la vida de Berlín, desde el amanecer hasta la noche. A través de imágenes de calles, fábricas, trenes y personas en su rutina diaria, la película crea una sinfonía visual que muestra la transición de Berlín hacia una metrópolis europea industrial, destacando tanto la vida urbana como el creciente impacto de la modernización.

La cámara, situada en un tren al inicio de la pieza, simboliza la velocidad y aceleración características de la ciudad moderna en contraste con el estilo de vida rural. Este recurso filmico refleja el proceso de transformación social, en el que la población se traslada desde las zonas periféricas hacia las grandes metrópolis, destacando la creciente urbanización y el cambio en las dinámicas de vida cotidiana asociado al desarrollo industrial y tecnológico de la época.

Posteriormente, Ruttmann (1927) presenta las multitudes de trabajadores que transitan por la mañana en plazas y calles, empleando un montaje simbólico que se manifiesta en asociaciones visuales como: empleados dirigiéndose al trabajo-vacas caminando-militares desfilando, trabajadores entrando en la fábrica-vacas entrando en el matadero, o la rutina de las comunicaciones telefónicas comparada con monos y perros peleando. A través de estas asociaciones, el director busca representar la pérdida de individualidad en la ciudad moderna, destacando el acelerado ritmo de vida en la metrópolis.

Así mismo y, como convenciones visuales, el director muestra espacios industriales y comerciales de la ciudad de Berlín como figuras recurrentes para ejemplificar los cambios sociales de la época que influían en las transformaciones del espacio urbano, como por ejemplo el uso de carteles publicitarios en las fachadas de los edificios próximos a la vía del tren.

El autor también retrata a personas saliendo a montar a caballo, en contraste con los trabajadores que se ven obligados a acudir a las fábricas o realizar sus tareas cotidianas. Mientras que, para los primeros, el espacio urbano de Berlín se configura en torno a zonas verdes como los parques, para los segundos, la topografía de la ciudad está definida por los barrios, el tren y la fábrica, subrayando así la segregación espacial y las diferencias sociales dentro de la metrópolis.

Durante la noche, la ciudad experimenta una transformación con la iluminación de los escaparates, y la concentración social se desplaza desde las fábricas y estaciones hacia las avenidas, donde predominan los escaparates y los espacios de ocio, como teatros, bares y cabarés. Este cambio refleja una reconfiguración del espacio urbano, asociando las actividades nocturnas con el consumo y el entretenimiento.

4.3. Análisis textual de Lluvia (*Regen, 1929*)

Esta pieza de Franken y Ivens (1929), de 14 minutos de duración, captura la transformación de Ámsterdam bajo la lluvia, mostrando cómo este fenómeno altera la dinámica de la ciudad y sus habitantes. A través de una estructura visual poética, Franken y Ivens (1929) utilizan planos detallados del agua, los reflejos en las calles, y los transeúntes que enfatiza el contraste entre la quietud y el movimiento en la vida urbana.

El movimiento registrado en la ciudad se articula a través de elementos como el agua, la lluvia, los transeúntes apresurados y el tranvía, símbolo representativo de la modernidad urbana. El director utiliza el tranvía no solo como un medio de transporte, sino como un recurso cinematográfico clave, posicionando la cámara en su interior para capturar los espacios urbanos desde una ventana empañada

y mojada. Este recurso visual genera una imagen difusa de la ciudad, creando una estética particular donde la urbe se percibe a través de la borrosidad y la distorsión causada por las condiciones atmosféricas.

El montaje utilizado en la pieza es predominantemente expresivo, con el objetivo de capturar una ciudad cuya identidad está intrínsecamente vinculada al agua. Ámsterdam es representada como una urbe rodeada e inmersa en este elemento, en constante interacción con él, donde los canales juegan un papel fundamental. El registro visual enfatiza la presencia de la lluvia y el viento, reforzando esta relación simbiótica entre la ciudad y el agua. Además, el puerto y los barcos adquieren un protagonismo destacado, configurándose como símbolos clave de la ciudad y su dinamismo económico y cultural.

La ciudad se refleja en los charcos de lluvia y, Franken y Ivens (1929) aprovechan este fenómeno para retratarla, subrayando cómo la lluvia transforma la rutina de la metrópolis, alterando tanto su ritmo como la estética de sus calles. La cámara se sitúa entre los transeúntes que avanzan con sus paraguas abiertos, mostrados incluso en un plano cenital que inunda toda la imagen, los cuales pasan a ser elementos clave en la configuración visual de la ciudad. Los ciudadanos, observan los reflejos de las fachadas de los edificios en el suelo, miran hacia abajo y se apresuran, generando una dinámica que refleja cómo la lluvia influye en el comportamiento urbano.

En esta obra, no se presenta una amplia diversidad de personajes, ya que el agua actúa como un elemento unificador. Los trabajadores del puerto y los transeúntes con paraguas por la avenida son prácticamente las únicas figuras humanas discernibles. La estructura de la pieza, tanto en su inicio como en su conclusión, se centra en el agua, y aunque predomina una continuidad lineal en el montaje, esta está marcada principalmente por la progresión y desarrollo de la tormenta.

4.4. Análisis textual de *A propósito de Niza (À propos de Nice, 1930)*

Esta pieza de Vigo (1930), de 25 minutos de duración, ofrece una crítica social a través de la mirada del director sobre la vida en la ciudad de Niza. La película retrata ya desde el comienzo esta ciudad con unas panorámicas que reflejan el desarrollo de una urbe costera, que posteriormente se desarrolla con el contraste de imágenes de la clase social alta disfrutando del lujo y el ocio, en contraposición de escenas de la vida cotidiana de los trabajadores y los barrios humildes.

El director retrata las fachadas de hoteles y casinos como emblemas de la opulencia de Niza y, sitúa la cámara predominantemente a ras de suelo, inmersa en el entorno urbano, con el fin de capturar el dinamismo de la ciudad, centrado en el paseo marítimo, las terrazas y los desfiles en la avenida. A través de estas perspectivas, se configura una imagen estética de la vida en la playa como un referente visual característico de la ciudad, simbolizando su identidad.

Vigo (1930) emplea un montaje predominantemente descriptivo, como se evidencia en el seguimiento de los ciudadanos en el paseo marítimo, y simbólico, ejemplificado en la contraposición vida-muerte a través de la yuxtaposición de imágenes, como por ejemplo fotogramas de mujeres bailando seguidos de imágenes de estatuas o un cortejo fúnebre. Este enfoque le permite revelar las desigualdades sociales, mostrando la ciudad desde ángulos que enfatizan tanto su belleza superficial como las tensiones subyacentes. A través de esta estructura, el director invita a una reflexión crítica sobre la modernidad y el capitalismo, mostrando las contradicciones inherentes a la vida urbana de la Niza de esa época.

En el montaje no se evidencia un patrón temporal claramente definido, a diferencia de las otras obras analizadas. No obstante, al inicio del filme se observa una representación del despertar de la ciudad, a través de imágenes que retratan a trabajadores abriendo establecimientos, como restaurantes y terrazas, en el paseo marítimo. Esta secuencia inicial parece sugerir una cierta relación temporal, aunque el desarrollo posterior del montaje no sigue un orden cronológico tan pronunciado.

El filme establece por tanto un marcado contraste entre las clases sociales a través de su construcción fílmica y visual de la ciudad. Los planos de la alta sociedad tomando el sol en terrazas exclusivas rodeados de palmeras y cielos abiertos se contraponen con las imágenes de las lavanderas o trabajadores en calles sombrías donde el cielo se observa desde abajo constreñidos entre edificios, creando una metáfora visual poderosa: el sol, símbolo de privilegio, está reservado para la clase social alta, mientras que la clase trabajadora permanece en los barrios marginales, alejados de la luz. Esta dualidad urbana refleja la segregación socioeconómica planteada por el autor, mostrando dos ciudades fílmicas coexistentes, una de opulencia y disfrute, y otra de trabajo y precariedad, exponiendo como

trasfondo de la pieza un discurso político que vislumbra las desigualdades inherentes en la vida urbana de Niza.

5. Conclusiones

Respecto a la representación de la vida urbana, los ciudadanos retratados en las obras están estrechamente vinculados a los espacios que habitan y, en conjunto, crean una iconografía urbana. La ciudad, como espacio de tránsito, trabajo y ocio, se convierte en un lienzo donde las figuras humanas actúan como códigos visuales y simbólicos que representan las dinámicas sociales y culturales propias de cada ciudad filmada. A través de estos códigos, los cineastas exploran y comunican la modernidad urbana de las metrópolis de la década de los 20.

Estas piezas ofrecen un retrato distintivo de la geografía y el estilo de las metrópolis que representan, utilizando el lenguaje cinematográfico para capturar las especificidades de cada entorno. En Cavalcanti (1926) se documenta la complejidad de las calles parisinas y la vida nocturna, revelando un tejido urbano más bohemio y caótico. Por su parte, en Ruttmann (1927) se destaca el ritmo frenético y el crecimiento industrial de la urbe alemana, simbolizando el progreso mecánico y la alienación urbana. En Franken y Ivens (1929), Ámsterdam se retrata a través de sus canales y lluvias constantes, acentuando la interrelación entre la ciudad y su entorno acuático. Finalmente, en Vigo (1930) se explora la dualidad de la ciudad, contrastando la vida cotidiana de la clase trabajadora con la imagen turística de sol y palmeras.

Cada una de estas películas construye una identidad única para su ciudad, utilizando sus características geográficas y sociales para reforzar la singularidad de la vida urbana en Europa durante los años 20. Aunque como indica el propio Cavalcanti (1926) al final de su pieza: «Nosotros podemos fijar un punto en el espacio, congelar un momento en el tiempo, pero el espacio y el tiempo están fuera de nuestro control».

En relación con los elementos específicos de la vida urbana que son destacados y presentados en las sinfonías urbanas. Las obras de Ruttmann (1927), Franken y Ivens (1929) y Vigo (1930), resaltan por su omisión deliberada de monumentos representativos de las ciudades que registran, excepto en la pieza Cavalcanti (1926) que, aunque muestra algunos, no son elementos reiterativos ni principales para la narrativa de la obra, ni se mantiene un tiempo largo de metraje. Este enfoque parece responder a una intención deliberada de evitar la exaltación de símbolos específicos, en favor de una representación más abstracta de la metrópolis moderna europea de la década de los 20.

Las topologías urbanas presentadas en las sinfonías de ciudad están intrínsecamente vinculadas a los espacios representativos de las rutinas cotidianas de una metrópolis europea moderna de esta época, tales como estaciones, trenes, salidas de fábricas y áreas de ocio y descanso. Se omiten lugares emblemáticos como monumentos, museos o iglesias, trazando así una topografía de la ciudad basada en la rutina y el trinomio: espacio habitado, espacio de transporte y espacio de trabajo. Las áreas de ocio, por su parte, se asocian frecuentemente a la noche y, en algunos casos, a connotaciones negativas, como en Cavalcanti (1926). Además, la ciudad, recorrida por vías de tren y el tendido eléctrico, se configura como un espacio urbano moderno y funcional, enfocado en la movilidad y la eficiencia, más que en su dimensión estética.

Respecto al estudio de las técnicas cinematográficas predominantes en las sinfonías de ciudad y su contribución a la construcción visual de la ciudad, el análisis de las piezas revela un predominio de una estructura temporal lineal, abarcando el transcurso de un día completo, con excepción de Vigo (1930), que presenta una estructura anacrónica. Estos filmes construyen por tanto un cronotopo específico al plasmar el tiempo y el espacio de manera que el transcurso de un solo día y sus rutinas, estructuran la narrativa de las piezas. A través de la representación de las dinámicas urbanas durante la mañana, la tarde y la noche, estas obras no solo capturan el ritmo de la ciudad, sino que también crean una relación simbiótica entre el tiempo y el espacio. Este cronotopo enfatiza la naturaleza cíclica y compartida de la vida urbana, mostrando cómo la metrópolis europea de esa década articula sus propias rutinas y comportamientos dentro de marcos temporales definidos, reforzando su carácter moderno y mecanizado.

En cuanto a la duración y frecuencia de las acciones, se observa una tendencia a representarlas a velocidad normal, con escasas manipulaciones temporales. Es recurrente el uso de la singularidad, mostrando las acciones una sola vez, aunque Cavalcanti (1926) y Franken y Ivens (1929) destacan

también por la iteración de ciertos elementos urbanos, como chimeneas y reflejos en charcos, proyección de la mecanización predominante en esa época.

Respecto al tratamiento del espacio, las películas suelen posicionar la cámara a nivel del suelo y cerca de la acción, salvo en Ruttmann (1927) y Franken y Ivens (1929), donde se emplean en ocasiones planos elevados y el punto de vista de la cámara adopta respecto a la ciudad una posición omnisciente. La representación de la movilidad en las imágenes es otra constante, con un enfoque en el movimiento fílmico de personas y referentes más que en el desplazamiento de la cámara, destacando la interacción entre espacio y movimiento. Sin embargo, Franken y Ivens (1929) y Vigo (1930) rompen este patrón al emplear un uso dinámico del movimiento de cámara, integrándolo como un elemento enunciador y descriptivo.

Con relación a las narrativas subyacentes referidas a la ciudad y que se transmiten a través de las imágenes y las estructuras de los documentales de sinfonías de ciudad, en las sinfonías urbanas se opta por mostrar aquellas partes de la ciudad menos turísticas, más comunes o incluso suburbios para apuntalar un discurso político sobre la desigualdad social, a diferencia de la línea *documentaire* de cine y exploración de comienzos de la década de los 20, donde muchos filmes estaban basados en la espectacularidad de mostrar tierras lejanas como modo de evasión y exotismo.

Por último, creemos relevante indicar que las obras audiovisuales analizadas presentan una topología urbana diferenciada según las clases sociales. Mientras que, para la alta sociedad, la ciudad se caracteriza por espacios verdes, abiertos, soleados o de playa, para la clase trabajadora, la representación se centra en entornos industriales. Este enfoque subraya un discurso subyacente que refleja el binomio antagónico naturaleza-industria, un concepto ya abordado previamente por corrientes filosóficas coetáneas, que explica como la modernidad de las metrópolis europeas de la década de 1920 trajo consigo una creciente alienación del ciudadano medio respecto a la naturaleza.

6. Agradecimientos

Financiación: Programa de Excelencia para el profesorado universitario, dentro del Convenio Plurianual entre la Comunidad de Madrid y la Universidad Rey Juan Carlos para la regulación del marco de cooperación en el sistema regional de investigación científica e innovación tecnológica (2019-2024).

Referencias

- Albera, F. (2009). *La vanguardia en el cine*. Ediciones Manantial SRL
- Bordwell, D., Thompson, K. y Smith, J. (2020). *Film art. An introduction*. McGraw-Hill
- Burch, N. (2004). *Praxis del cine*. Editorial Fundamentos
- Carrera, P. y Talens, J. (2018). *El relato documental*. Editorial Catedra
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2017). *Cómo analizar un film*. Espasa Libro S.L.U.
- Cavalcanti, A. (Director). (1926). *Rien que les heures* [Solo las horas] [Filme]. Neo Films
- Clair, R. (Director). (1923). *Paris qui dort* [París dormido] [Filme] Films Diamant
- Cuvardic García, D. (2012). El tema de las horas del día desde el costumbrismo hasta el cine vanguardista de las sinfonías urbanas. *Revista De Filología Y Lingüística De La Universidad De Costa Rica*, 2, 33-49. <https://doi.org/10.15517/rfl.v34i2.1277>
- Deleuze, G. (2018). *Los signos del movimiento y el tiempo*. Editorial Cactus
- De Oliveira, M. (Director). (1930). *Duoro, faina fluvial* [Duero, trabajo fluvial] [Filme]
- Flaherty, R. J. (Director). (1927). *Twenty-Four Dollar Island* [Isla de los veinticuatro dólares] [Filme]
- Franken, M. y Ivens, J. (Directores). (1928). *De Brug* [El puente] [Filme]. Capi-Holland
- Franken, M. y Ivens, J. (Directores). (1929). *Regen* [Lluvia] [Filme]. Capi-Holland
- Gómez, C. y Urbizu, E. (2021). *La caja de madera. Estudios sobre puesta en escena cinematográfica*. Colección Imprenta Dinámica
- Herman G. y Weinberg, H. G. (Directores). (1929). *Autumn Fire* [Fuego de otoño] [Filme]
- Kracauer, S. (2019). *Teoría del cine*. Editorial Planeta, S.A.
- Léger, F. (Director). (1925). *Ballet mécanique* [Ballet mecánico] [Filme]. Synchro-Ciné
- Leyda, J. (Director). (1931). *A Bronx Morning* [Una mañana en el Bronx] [Filme]
- Lorente Bilbao, J. I. (2003). Miradas sobre la ciudad. La sinfonía como representación de la urbe. *Zainak*, 23, 55-69.
- Lus Arana, L.M. (2020). Mass media and the postmodern urban experience. From Metropolis to Blade Runner; from cinema to virtual reality. *Culture & History Digital Journal*, 9(1). <https://doi.org/10.3989/chdj.2020.002>
- Manuel, C., Gámir Orueta, A. y Aertsen, V. (2022). City and audiovisual fiction: approaches for a geographic analysis. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 95. <https://doi.org/10.21138/bage.3328>
- Martínez Puche, S., y Castro, D. (2022). Urban space and its narrative influence on fictional cinema: an applied methodological proposal. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 95. <https://doi.org/10.21138/bage.3301>
- Ray, M. (Director). (1927). *Emak Bakia* [Filme]
- Ruttman, W. (Director). (1927). *Berlin: die Sinfonie der Grosstadt* [Berlín, sinfonía de una ciudad] [Filme]. Deutsche Vereins-Film
- Sánchez Biosca, V. (2007). Fantasías urbanas en el cine de los años veinte. *Lars*, 7, 23-25.
- Sánchez Vidal, A. (1997). *Historia del cine*. Historia 16, Información e Historia S.L.
- Sancho Rodríguez, A. (2012). La representación de la ciudad: Berlín, sinfonía de una gran ciudad (W. Ruttman, 1927). *Arte y Ciudad – Revista de Investigación*, 2, 99-112.
- Steiner, R. (Director). (1929). *H2O* [Filme]
- Strand, P. y Sheeler, Ch. (Directores). (1921). *Manhattan* [Filme]. Kino Video
- Tejeda, C. (2008). *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Ediciones Catedra
- Vertov, D. (Director). (1929). *Cheloveks Kinoapparatom* [El hombre de la cámara] [Filme]. VUFKU
- Vigo, J. (Director). (1930). *À Propos de Nice* [A propósito de Niza] [Filme]