

## Pensar la Ciudad Moderna

Otoño / Invierno 2025

---

### **La ciudad en el cine**

ANTHONY SUTCLIFFE

*"Vende tu granja... ven conmigo a la ciudad"*

*Sunrise, 1927*

Peter Keating advirtió que durante el período transcurrido entre las dos guerras mundiales, el cine sustituyó a la novela como la forma artística más importante de reflejar la gran ciudad y su vida. A principios de la primera década de este siglo H.G. Wells conmovió al mundo con su visión futurista de las ciudades de alta tecnología en *The Shape of Things to Come* y otras novelas. Tres décadas después, fue el mismo H.G.Wells el que se entusiasmó con la asombrosa interpretación de sus ciudades verticales, primero en *Metropolis* (1927) y luego en otras películas, entre las que cabe destacar *Things to Come* (1936). El cine, como la más completa experiencia artística inventada hasta entonces, llegó a superar el poder persuasivo de la novela y el de las demás manifestaciones del arte. El cine fue una clara creación del período 1890-1940. La producción de películas para su difusión comercial comenzó en 1895, pero la adición del sonido a finales de los años veinte de este siglo, supuso la coronación de una técnica que ya había alcanzado un alto grado de madurez visual y preparó el terreno al gran público aficionado al cine al final de los años treinta, cuando, por ejemplo, en Gran Bretaña, la asistencia semanal era igual a la mitad de la población total del país. El sonido fue un gran estímulo para el movimiento documentalista que ayudó a que el cine desarrollara al máximo su poder de convicción durante la Segunda Guerra Mundial. La masiva asistencia a los cines subsistió hasta los últimos años cuarenta, pero a partir de entonces, la televisión, una experiencia artística menor, pero más asequible, le empezó a quitar adeptos. Mientras tanto, se incorporaron algunas técnicas novedosas en relación al estándar anterior a 1940. El Cinemascope y el relieve vinieron y se fueron; pero la

industria cinematográfica se fortaleció en la posguerra con la gran pantalla y con el registro sonoro del rodaje en exteriores.

Por otra parte, el cine tuvo grandes debilidades como medio interpretativo de la vida contemporánea de la gran ciudad. Antes de 1914, su público estaba constituido principalmente por la clase obrera, pero los documentales en tiempo de guerra ayudaron a captar audiencia entre la clase media. Hacia 1918, existía un enorme mercado potencial y durante el esplendor consumista de 1912-20, la industria cinematográfica consiguió una sólida financiación. A finales de los años veinte, la costosa introducción del sonido en el cine vinculó aún más estrechamente a éste con el capital financiero. A medida que aumentaba la audiencia, se construían cines más grandes y vistosos, reflejo de la intensidad de la competencia entre las salas de propiedad individual y las grandes cadenas. Hacia los años treinta se hizo imposible el rodaje de películas, excepto algunos documentales de bajo costo que sólo eran capaces de satisfacer gustos minoritarios. Con Hollywood a la cabeza, la mayoría de los largometrajes tenían el propósito de interesar a un público masivo integrado, en general, por las clases media y trabajadora. Pero casi todas las producciones aburrían a los espectadores, en vez de estimularlos; los esfuerzos que se hicieron para educar y motivar a la gente fueron, en general, impopulares. Sin embargo, las películas que permitían escapar de la rutina cotidiana tuvieron un gran éxito comercial. Desde esta perspectiva sería posible concluir que el cine no fue capaz de formar e incluso reflejar la actitud popular respecto de la ciudad. Sin embargo, esta cuestión no puede ni mucho menos darse por zanjada. Se puede argumentar, desde el punto de vista psicoanalítico, que las películas reflejan, y hasta cierto punto estimulan, el inconsciente de los individuos e incluso de las sociedades. Es decir, los productos de Hollywood y otras "fábricas de sueños" son susceptibles de ser interpretados freudianamente. Además, existen suficientes indicios para pensar que una parte del público del período de entreguerras, reflexionaba en profundidad sobre las películas que veía, las relacionaban con sus propios mundos y les impresionaban hasta el punto de quedar influidos por ellas. Los recuerdos de ávidos amantes del cine de esa época, recogidos por J.P.Mayer, nos evidencian estos procesos.

Una segunda debilidad del cine deriva de los problemas técnicos que surgen al intentar representar la realidad de la ciudad. El cine, como la novela de Peter Keating y el teatro, es en esencia una representación de relaciones personales, de las cuales, la ciudad sólo puede ser su escenario o telón de fondo. A finales de los años veinte, surgió una moda

que se ocupó directamente de las ciudades: las "city symphonies", y el movimiento documentalista, por su lado, realizó varios cortos sobre los problemas urbanos, a finales de la siguiente década, que culminaron en dos películas con el mismo título: *The City*, en 1939. El resto de las miles de películas que se produjeron entre 1918 y 1940 sólo se referían a la gran ciudad indirectamente o, con más frecuencia, la ignoraban totalmente.

Los desencantos artísticos se acrecentaron con las limitaciones técnicas. En efecto, la filmación de la ciudad en exteriores era muy difícil en los tiempos del cine mudo, debido a los problemas de iluminación y al volumen de los equipos. Los directores de la *Keystone Cops* los realizaban en los suburbios soleados y semidesérticos de la conurbación de Los Ángeles, pero, en otros lugares, y con temas más serios, era poco frecuente intentarlo. Luego, durante las dos primeras décadas de existencia del cine sonoro, se hizo aún más difícil la filmación en espacios urbanos porque los micrófonos recogían, distorsionados, la totalidad de los ruidos de la ciudad, ahogando las voces de los actores. Mientras, los cambios operados en los rodajes en el interior de los estudios, condujeron al reemplazo de la película ortocromática por la pancromática tras la adopción de esta última por Hollywood en 1927. La película pancromática, sensible a todos los colores del espectro, tuvo gran aceptación aun a costa de la profundidad del campo.

Pero lo que no planteaba problemas en los estudios de grabación, perjudicaba al rodaje exterior, sobre todo en las ciudades. La introducción de la proyección de fondo en 1932, una invención de Hollywood para las películas de monstruos, permitía simular tomas exteriores recurriendo a documentales, pero el efecto nunca fue satisfactorio y se limitó al rodaje de escenas de calle tomadas a través de las ventanillas de coches "en movimiento". Por tanto, durante los años treinta, el rodaje de exteriores requería la construcción de dispositivos especiales que exigían gastos considerables.

Paradójicamente, los cambios técnicos posteriores a 1940, junto a la grabación en exteriores y la pantalla grande, permitieron afianzar la producción de películas sobre ciudades. La primera película de cine negro (*The Naked City*, 1948), y el primer musical (*On the Town*, 1949) rodados en exteriores, hicieron un uso dinámico y muy directo de los ambientes urbanos de Nueva York y fueron inmediatamente consideradas como revolucionarias. Las cámaras portátiles, el respeto creciente a los métodos del *cinéma-vérité*, la reutilización de objetivos con profundidad de campo a finales de los años cincuenta, cuando se amplió la pantalla, *Shadows*, la *nouvelle vague*..., contribuyeron al

desarrollo de las películas sobre ciudades, hasta tal punto que en 1979 Woody Allen pudo rodar *Manhattan*, un intento explícito de relatar una historia sobre las relaciones humanas en un contexto urbano característico. Así, mientras Win Wenders rodaba *Hammett* en Los Ángeles, afirmaba a un periodista:

"La ciudad está presente en cada una de mis películas porque es el único contexto que conozco. Moldea al individuo, le imprime carácter, lo configura –y lo descompone-, a su imagen y semejanza. Las gentes son diferentes de una ciudad a otra –alguien procedente de Nueva York, por ejemplo- Ud. puede distinguirlo inmediatamente. Es algo que tiene que ver con su manera de hablar, de gesticular, con su acento y tal vez su actitud. Sí, Ud. podría decir que la ciudad es uno de los personajes de mis películas."

Antes de 1940, estos sentimientos eran muy poco corrientes. Aunque las limitaciones eran indudablemente desalentadoras, hubo cierta compensación debida a la presencia implícita de ciudades colosales en las películas anteriores a 1940. El cine ha sido siempre un fenómeno sobre todo de las principales ciudades de cada nación, excepto en EEUU donde el predominio de Nueva York fue atenuado por la presencia de otras ciudades importantes del mismo continente. Cuando Hollywood se convirtió en el centro de la industria cinematográfica norteamericana, después de la Primera Guerra Mundial, lo hizo desde un lugar aislado y polvoriento de Los Ángeles donde la abundante luz solar, el bajo coste del suelo y la mano de obra barata constituyeron, en un primer momento, los atractivos principales. Fuera de Norteamérica, sin embargo, la industria cinematográfica se trasladó, desde principios de siglo, a las grandes ciudades o a sus periferias, permaneciendo estable desde entonces.

La potencia de la demanda real de cine en las grandes capitales significaba que las películas se proyectaban primero en ellas, de forma que el gusto de las gentes de la metrópoli ejercía una importante influencia tanto en la selección como en la adaptación de los temas, dando lugar a un grado de sofisticación tal que reforzaba la diferencia en provincias hacia las producciones que procedían de la capital. Durante los primeros años de este siglo, el gusto empezó a evolucionar desde las escenas documentales sobre la vida cotidiana (de las cuales las tomas callejeras figuraban entre las más populares) hacia películas de ficción, que tenían que filmarse en estudios especialmente contruidos para ellas por técnicos especializados y con actores más o menos competentes. El personal requerido, y los diferentes servicios de apoyo se obtenían más

fácilmente en las grandes ciudades, donde la oferta de puestos de trabajo en el teatro y otros medios alternativos mitigaban las inquietudes de quienes se sentían cautivados por la industria cinematográfica, aunque tuvieran dudas sobre la seguridad de las carreras profesionales que ofrecía dicha industria.

Una vez que se establecen en estas áreas, la relación de las industrias con la gran ciudad se ve reforzada con el transcurso del tiempo. En la gran ciudad, los directores, actores y escritores podían encontrar la peculiar vida social que habían soñado y que, además, podían permitirse por sus crecientes ganancias. También la publicidad de las películas se controlaba con mayor facilidad desde la capital. Los principales creadores – directores, escritores y compositores- se inspiraban en ella, en un torbellino cultural que ni el más vivo de los centros provinciales era capaz de emular. Mientras tanto, las capitales constituían la principal fuente de financiación para los productores. Por eso, en Gran Bretaña, Brighton permaneció pocos años como la meca de la industria cinematográfica británica. En Francia y Alemania los desplazamientos de los estudios buscando el sol y dirigidos hacia la costa mediterránea y Baviera, durante los años veinte, se redujeron. En Japón, país más atrasado, el rodaje en la capital era más ineludible aún; los estudios se construían cerca de las vías férreas electrificadas de cercanías ya que sólo las empresas ferroviarias podían suministrar electricidad en abundancia a un precio razonable.

Con todo, hay que reconocer que los elevados alquileres desanimaban a los estudios establecidos en el centro de la ciudad. Por ello, se prefirieron los suburbios y, luego, cada vez más, los pueblos y aldeas situados en la periferia, donde el terreno era gratuito para la filmación de exteriores. La catastrófica película de Hitchcock, *The Lodger* (1926), fue filmada en los estudios de Gainsborough, Islington, aunque, hacia los años treinta, muchas películas británicas se rodaron en otros estudios, como los de Elstree y Pinewood, situados dentro de un radio cuya longitud oscilaba entre las diez y veinte millas desde Londres. Los estudios de Berlín en Tempelhof y Neubabelsberg, contruidos inmediatamente antes de la Primera Guerra Mundial, permanecieron abiertos desde entonces. En París, algunos de los estudios más importantes se situaron en los suburbios más tristes, como el de Joinville y Billancourt, un marco especial que...pudo haber ejercido cierta influencia sobre el producto cinematográfico a finales de los años treinta.

El emplazamiento metropolitano de los estudios facilitó que muchas historias de la vida contemporánea, como las relativas a la clase obrera o las comedias de salón, y las películas de aventuras, amor y crimen estuvieran implícita o explícitamente ambientadas en las grandes ciudades. De hecho, muchas películas de Hollywood se referían a Nueva York. No obstante, la estructura del sistema urbano norteamericano se refleja tal vez en el hecho de que Chicago, Nueva Orleans y San Francisco fuesen con más frecuencia escenario elegido de películas americanas que Colonia, Lyon o Birmingham en el caso de producciones europeas. Esta relación de ciudades se completaba con un tipo de gran ciudad americana, anónimo, próximo al de algunas ciudades industriales sin caracteres distintivos, nominándolas, según los casos, Bigtown, Boom Town, Gulf City, o algo similar. Cualquier escena implícitamente neoyorquina se caracterizaba por la opulencia de los interiores, los atildados actores y la cadencia en el habla, mientras la singularidad de las demás ciudades no era tenida en cuenta. En Europa, por su lado, los escenarios representativos de las ciudades de provincias fueron poco frecuentes, y usualmente se aprovechaba la ocasión para un tratamiento a veces irónico de las peculiaridades regionales. La trilogía de Marcel Pagnol sobre la vida en el puerto de Marsella se recreaba en el colorido local a costa de la historia central que rayaba en lo ridículo. *Love on the Dole*, por su lado, fue una historia poco común que narraba una excursión por el condado industrial de Lancashire en plena Depresión, pero se malogró por la ausencia de tomas exteriores y los exagerados esfuerzos de los actores, pertenecientes a la clase media londinense, por emular los acentos norteños. Las películas sobre mineros eran algo más convincentes, sin duda porque sus dramas lograban una mayor entrega y dedicación, tanto de los actores como de los directores. *The Stars Look Down* fue, quizá, la única película británica, anterior a 1940, que no se decantó a favor de la vida de la clase trabajadora provinciana. También Pabst hizo algo parecido con su *Kameradschaft*. No obstante, las películas de mineros se desarrollaban en pueblos pequeños o medianos, o incluso en áreas semirrurales como las que describió John Ford en *How Green Was My Valley*. Las historias de grandes ciudades, haciendo hincapié en la realidad del momento, fluctuaban entre ambientes extremos —compuestos por gentes ociosas y opulentas (aunque un poco neuróticos) de la clase media-alta (por ejemplo, *42<sup>nd</sup> Street*, 1933) por un lado, y un submundo del tipo descrito por Damon Runyon, por el otro (por ejemplo, *Greek Street*, 1930). Esta polarización ratifica la idea que subyacía en provincias sobre la irreflexividad metropolitana, a la vez que ponía de manifiesto el complejo de inferioridad que tenían

las gentes de provincias. De ser así, es posible que contribuyera a crear una atmósfera política proclive a la restricción o desmantelamiento de las grandes ciudades, idea fácilmente considerada después de 1945.

---

*De la Revista de Historia de las Ideas y de las transformaciones urbanas – Nº 1/1992 / Universidad Politécnica de Valencia*