

Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 8, año 2022. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-17600-50-1

La identidad europea en las artes audiovisuales (2021)

Javier Figuro Espadas, Roberto Gelado Marcos (editores)

Separata

Capítulo 5

Título del Capítulo

«La metrópolis humanizada: Relaciones estéticas e ideológicas entre *Manhatta* (1921) y las sinfonías urbanas europeas»

Autoría

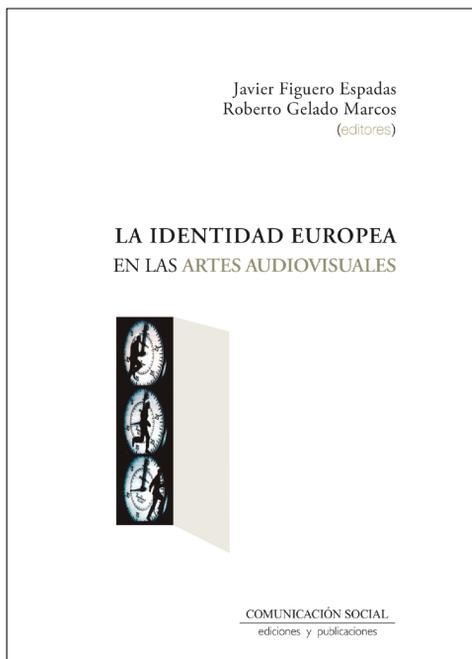
Jorge Latorre Izquierdo
Marcos Jiménez González

Cómo citar este Capítulo

Latorre Izquierdo, J.; Jiménez González, M. (2021): «La metrópolis humanizada: Relaciones estéticas e ideológicas entre *Manhatta* (1921) y las sinfonías urbanas europeas». En Figuro Espadas, J.; Gelado Marcos, R. (eds.), *La identidad europea en las artes audiovisuales*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-17600-50-1

D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c5.emcs.8.c41>



El libro *La identidad europea en las artes audiovisuales* está integrado en la colección «Contextos» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

¿Existe una identidad europea?

¿Qué es lo que caracteriza a esa noción de identidad, si es que la hay? Conscientes de que el audiovisual es un potente constructor de significados, los autores que firman estos ocho ensayos abordan dichas construcciones para acercarnos a esa idea identitaria.

Afirmaba Wendy Everett que «la identidad europea y sus cines es múltiple, inestable, y en constante cambio; hecho que, de por sí, explica la fascinación que provoca y constituye, quizás, su fortaleza final».

Es dicha naturaleza cambiante y fascinadora de la identidad europea la que justifica el regreso a su estudio sin pretender encontrar respuestas definitivas.

Los ensayos que conforman *La identidad europea en las artes audiovisuales* buscan ofrecer una radiografía poliédrica de la identidad europea, profundizando en la creación de los imaginarios colectivos de dicha identidad en manifestaciones artísticas como la fotografía, el cine o las series de televisión. Así, sus autores abordan este empeño desde perspectivas variadas que, en su conjunto, ahondan con eficacia en el núcleo constitutivo de la identidad europea actual.

Consulte el lector el sumario de esta obra y sumérjase en la prosa limpia de unos textos que le abrirán la puerta de un viaje cautivador por las artes del audiovisual europeo.

Sumario

Introducción. Europa ante la encrucijada de su identidad	
<i>por Roberto Gelado Marcos; Javier Figuro Espadas</i>	9
<i>Los autores</i>	16
<i>Bibliografía</i>	22
1. El anhelo de una utopía: El cine postsecular de Robert Guédiguian	
<i>por Pablo Alzola Cerero</i>	25
<i>Robert Guédiguian, un cineasta europeo postsecular</i>	28
<i>Motivos cristianos en los filmes de Guédiguian</i>	31
<i>La necesidad ignorada de Dios</i>	39
<i>Bibliografía</i>	42
2. Um filme falado (Manoel de Oliveira, 2003): una clase de historia sobre la identidad de Europa	
<i>por Agustín Gómez; Nekane Parejo</i>	45
<i>Pasado: Miles de años de civilización</i>	49
<i>Presente: diálogos occidentales</i>	54
<i>Interpretar el futuro: Que Idade Média é agora?</i>	58
<i>Bibliografía</i>	62
3. Visiones románticas tardías de Europa: cruzados, La danza de la muerte y la peste en El séptimo sello (Ingmar Bergman, 1957)	
<i>por Ruth Gutiérrez Delgado</i>	67
<i>Tiempos históricos y tiempo alegórico: la expresión de la causa del fin</i>	71
<i>Revisión del pensamiento religioso, dudas de fe y confesión de los pecados</i>	75

<i>Las pinturas sobre tabla, el ajedrez y la danza macabra</i>	80
<i>Entre predicadores y flagelantes, la quema de la bruja</i>	83
<i>Cruzados, declive de la caballería y pérdida del ideal</i>	86
<i>Bibliografía</i>	90
4. La percepción como identidad	
<i>por Pilar Irala Hortal</i>	95
<i>Cultura, identidad y percepción</i>	96
<i>Acercarse a la imagen compartida</i>	100
<i>Icono y significado</i>	102
<i>El Síndrome de Barthes y análisis de las imágenes</i>	105
<i>Conclusiones</i>	113
<i>Bibliografía</i>	114
5. La metrópolis humanizada: Relaciones estéticas e ideológicas entre <i>Manhatta</i> (1921) y las sinfonías urbanas europeas	
<i>por Jorge Latorre Izquierdo; Marcos Jiménez González</i>	119
<i>La inclusión de lo artificial en el paisaje: reciprocidad e influencia artística entre continentes</i>	119
<i>La ambigüedad europea frente a la visión optimista estadounidense</i>	123
<i>El paradigma americano: en principio fue <i>Manhatta</i> (1921)</i>	124
<i>La visión ambigua europea: diferencia entre estilos e identidad cultural</i>	127
<i>La escisión alemana</i>	129
<i>El optimismo soviético de <i>El hombre de la cámara</i> (1929) en relación con la perspectiva europea y la americana</i>	134
<i>Recapitulación</i>	138
<i>Bibliografía</i>	140
6. Turismo es democracia. Henri Cartier-Bresson y la imagen de Europa en la revista <i>Holiday</i>	
<i>por Javier Ortiz-Echagüe; Araceli Rodríguez Mateos</i>	145
<i>Europa sigue allí</i>	145
<i>Americanos en Europa</i>	148
<i>Viajar a través de la cámara</i>	151
<i>La cuna de la civilización occidental</i>	156
<i>De la revista al libro</i>	161

<i>El brillo de Europa</i>	162
<i>Viajes, libros y revistas</i>	164
<i>Bibliografía</i>	166
7. Pillorying the Pillars: the EU identity crisis through the lens of Italian contemporary film and TV drama	
<i>por Paolo Russo</i>	171
<i>Destination Italy: the victim paradigm and the clash/encounter of cultures</i>	171
<i>In search of an audience</i>	178
<i>The real paradigm shift: serial drama</i>	181
<i>Pillorying the Pillars: what serial dramas tell us about the crisis of the EU identity</i>	188
<i>References</i>	191
8. Dos fábulas europeas de Aki Kaurismäki:	
<i>El Havre (2011) y El otro lado de la esperanza (2017)</i> <i>por Antonio Sánchez-Escalonilla</i>	195
<i>El Havre (2011). Una fábula desde el extremo occidental del continente</i>	196
<i>En el peldaño más bajo de la sociedad</i>	198
<i>El puerto como microcosmos europeo</i>	200
<i>El espíritu de Jacques Tati</i>	203
<i>El otro lado de la esperanza (2017). Una fábula desde el extremo oriental del continente</i>	204
<i>Migrantes sumergidos en agua y carbón</i>	206
<i>Humor en claroscuro y gastronomía multicultural</i>	208
<i>«Hostipitality»: hospitalidad y hostilidad</i>	211
<i>Bibliografía</i>	212
Los autores	215

La metrópolis humanizada: Relaciones estéticas e ideológicas entre *Manhatta* (1921) y las sinfonías urbanas europeas

Jorge Latorre Izquierdo

Universidad Rey Juan Carlos

Marcos Jiménez González

Universidad a Distancia de Madrid

La inclusión de lo artificial en el paisaje: reciprocidad e influencia artística entre continentes

El Romanticismo introdujo en las primeras décadas del siglo XIX una serie de cambios en el arte y en el gusto que alcanzaron su culmen en las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX y que, con algunas modificaciones, perviven en la actualidad. Aquello que hasta un siglo antes se encontraba limitado a la categoría de lo bello, entendido en su sentido tradicional de educar deleitando, se amplió para incluir el sentimiento de lo sublime (del latín *sub limen*, más allá de los límites aceptados), que incorpora con el tiempo también el mundo del subconsciente. En Europa, las teorías de Hegel y Rosenkraz supusieron una revolución cultural, que tuvo como consecuencia la hipótesis del fin del Arte y la consiguiente atracción por el feísmo u otros fenómenos considerados negativos desde el punto de vista de estos autores, que pensaban muy avanzados, pero estaban arraigados todavía en la tradición del arte clásico. Por su parte, Estados Unidos seguía la tradición estética europea —inglesa, sobre todo— pero con una concepción diferente en la aceptación de estas nuevas categorías de lo sublime y lo desagradable. Esta diferencia se debe, en gran medida, a que hablamos de un gran país en plena formación, que puede desprenderse más rá-

vido que Europa del arraigo a las categorías tradicionales para comenzar un nuevo camino artístico.

El romanticismo estadounidense bebe del europeo, pero lo revisa muy pronto para construir su propio ideal romántico, que incluye sin problemas la estética de la máquina y su encarnación en la gran ciudad masificada. Con palabras de Alberto Santamaría parafraseando el libro *The machine in the Garden*, de Leo Marx:

La América del siglo XIX, a diferencia de los modelos culturales metafísicos europeos crea un nuevo modelo de diseño bucólico vinculado a la irrupción de un nuevo paisaje. La máquina y el jardín, lo veremos, formarán parte del mismo paisaje, esto es, de una misma naturaleza; y, por tanto, de una misma reflexión (Santamaría, 2005: 99).

La inclusión de la máquina y de los elementos artificiales en el arte nos servirá para establecer el hilo conductor de un diálogo entre los dos continentes. De ese diálogo surge la formación de una nueva sensibilidad que no solo ubica en el mismo ámbito a la máquina y al jardín, sino que desmitifica lo bello en los términos clásicos heredados del platonismo y del Renacimiento. Resulta imprescindible en este sentido entender el concepto de «transvaloración democrática de la belleza», de Susan Sontag (2008: 36), acuñado a propósito de *Hojas de Hierba* (1855), de Walt Whitman. La autora encuentra en el poeta un punto de inflexión para el cambio del gusto, al pretender elevar a un nivel estético lo más trivial y vulgar. Para Sontag (2008: 35), Whitman trata «de ver más allá de la diferencia entre belleza y fealdad, importancia y trivialidad», y esto supone un giro importante tanto en la poesía como en el arte estadounidense en general. Aquello que antes no se consideraba bello según parámetros artísticos entra ahora con mucha fuerza en la reflexión estética, convirtiéndose en el rasgo esencial de una nueva sensibilidad. Y aunque es cierto que el giro en el gusto se estaba desarrollando conjuntamente en los dos continentes, Estados Unidos avanzó de un modo más di-

recto hacia la inclusión de lo tecnológico, aunando naturaleza y técnica, para conseguir que formasen parte del «mismo ciclo vital» (Santamaría, 2005: 157).

El giro de la sensibilidad sirvió de caldo de cultivo para la aparición de las vanguardias artísticas con su pluralidad de manifestaciones, en las que ya se percibe de una forma clara la democratización de la belleza y la convivencia con lo tecnológico, especialmente en el mundo de la fotografía y el cine. La aparición de estas técnicas de representación de la realidad requiere otro gran ejercicio de aceptación de sus posibilidades artísticas, sobre todo en Europa, donde se reciben con más prejuicios que en Estados Unidos hasta una época avanzada de las vanguardias: lo que en Europa son artes populares sometidas al yugo de la reproductibilidad técnica, en los Estados Unidos se ven como el último grito de la creación en democracia.

De este modo, si en el siglo XIX Estados Unidos había bebido de la sensibilidad europea para generar su propia cultura e identidad artística, en el periodo de entreguerras el viaje es a la inversa. Y lo es, especialmente, por el impacto que supusieron en el arte de vanguardia los nuevos lenguajes de representación de la realidad: la fotografía y el cine. Es mucho lo que se ha escrito al respecto, y no podemos detenernos ahora en analizar sus precedentes, como hace por ejemplo el libro de Rosalind Krauss, *Lo fotográfico, por una teoría de dos desplazamientos* (2002). Sirva como ejemplo del periodo que nos ocupa la Nueva Objetividad alemana, cuyas intenciones temáticas y estilísticas no se alejan demasiado de las que había desarrollado años antes la fotografía directa estadounidense.¹

¹ La Nueva Objetividad alemana tuvo importantes representantes en la pintura, pero sobre todo fotógrafos que, siguiendo las pautas de la fotografía directa americana, impulsaron enormemente la fotografía de arquitectura y urbana en general. Por ejemplo, en 1928 se publica el libro *Die Welt ist schön* (El mundo es hermoso) de Albert Renger-Patzsch, con la famosa fotografía de los altos hornos del complejo industrial del Ruhr, que recuerda mucho a las fotografías de la Ford de Sheeler.

Pero, sin duda, una de las mayores influencias del arte estadounidense en el europeo se observa en las denominadas sinfonías urbanas que, consolidándose en Europa, de la mano de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927) o *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vértov, 1929) tienen su origen en la película estadounidense *Manhatta* (Charles Sheeler y Paul Strand,² 1921). El objetivo principal del capítulo es analizar estas obras cinematográficas en su contexto para llegar a conocer mejor el alcance del diálogo artístico que se establece entre los dos continentes y dar cuenta de que el giro del gusto en la percepción de la ciudad moderna llegó a su máxima expresión en estos años del periodo de entreguerras. Son décadas que convirtieron en objeto artístico aquello que un siglo antes no se concebía como tal, como es el caso del funcionamiento cotidiano de la vida urbana o la exposición de lo tecnológico o industrial.

Asimismo, en este estudio se analizarán los distintos enfoques desde los que se aborda esta nueva sensibilidad de lo urbano y tecnológico, para mostrar que en Europa su irrupción supone un verdadero conflicto cultural, pues en las décadas anteriores a los años veinte, las representaciones de la ciudad y de la vida moderna no eran esperanzadoras, tal y como ya sucedía en el continente americano. Europa había sido pionera de la revolución industrial, y el terrible impacto que estos cambios tuvieron en la naturaleza y la vida social tradicional

² Paul Strand conforma un puente estilístico con la pintura precisionista americana, cuyos temas son muy similares a los del futurismo, aunque sin el carácter revolucionario anarquista que movía a los pintores italianos, inspirados por las ideas de D'Annunzio. En América, la mirada a la ciudad es algo natural, no ideológico, como puede verse en la obra pictórica de Charles Sheeler, uno de los representantes del precisionismo, que hacía además fotografía y cine junto con Paul Strand, quien más adelante se vinculó con las ideas socialistas, y de alguna manera con los planteamientos constructivistas soviéticos que están detrás de la película de Dziga Vertov. Ortiz-Echagüe (2010: 76) se refiere también a las relaciones posteriores que se dan entre Strand y el realismo socialista de la Unión soviética.

provocó en muchos artistas e intelectuales prejuicios contra todo lo industrial o artificial. Unos prejuicios que no solo encontraban en la teoría estética tradicional argumentos sólidos para la resistencia durante todo el siglo XIX, sino que también se manifestaron en el arte de Vanguardia más vinculado con la tradición simbolista y expresionista, que tuvo profundo arraigo en Europa hasta la Segunda Guerra Mundial.

La ambigüedad europea frente a la visión optimista estadounidense

Charles Baudelaire supone un punto de inflexión en Europa, al traducir *El hombre de la multitud*, de Edgar Allan Poe, y definir al pintor de la vida moderna como un artista inseparable de la estética urbana, al ritmo de los coches de caballos salpicando el barro de las calles (Baudelaire, 1995: 15). Pero al mismo tiempo, Baudelaire sentía la nostalgia por los barrios del viejo París que el plan Haussmann estaba destruyendo, y ese «spleen», o melancolía del desubicado, se transmitirá a los pintores influidos por sus escritos en el último tercio del siglo XIX (desde Manet hasta los postimpresionistas). También en las primeras décadas del siglo XX predominó en Europa una reivindicación ambigua de la belleza de la gran urbe que se hace notar incluso en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), heredera del primer gran documental sobre la ciudad moderna, *Manhatta* (1921). La visión europea contrasta con la americana debido a que todo aquello que en Estados Unidos se recibió con entusiasmo, lo relacionado con el progreso industrial y urbano, en Europa llegó plagado de negatividad, y condujo a un sentimiento de desarraigo y melancolía. Así, donde Whitman encuentra un camino por hacer y un proyecto optimista de futuro, los poetas europeos, como Baudelaire, observan un paraíso perdido, que daba paso a un futuro incierto, e incluso desesperanzador, plagado de alienación, según los expresionistas. El cine alemán de los años veinte es un buen ejemplo para analizar este fenómeno, ya que algunos

directores, como Walter Ruttmann o Fritz Lang, se fijaron en Estados Unidos para representar la gran ciudad en sus películas y, sin embargo, también fueron los que más se alejaron de la concepción whitmaniana de la misma. Es importante señalar este calificativo, porque subraya la principal diferencia entre la imagen proyectada de la urbe en ambos continentes.

El paradigma americano: en principio fue Manhatta (1921)

En el corto titulado *Manhatta* (1921),³ la ciudad de Nueva York se muestra bajo los parámetros de una sensibilidad en la que el paisaje natural y el tecnológico están unidos, y donde la belleza ya está totalmente democratizada, en el sentido que señalaba Sontag. A ello contribuyen dos factores esenciales: la visión de los directores y la presencia indispensable de la poesía de Walt Whitman en la película.

Tanto Paul Strand como Charles Sheeler procedían del ámbito fotográfico en el que ambos habían marcado un punto de inflexión histórico, de la mano de la corriente conocida como la Fotografía Directa (*Straight Photography*). De hecho, Strand es, junto a Alfred Stieglitz, una de las figuras más importantes de la *Photo-Secession*, el grupo fotográfico que fue la cuna de este estilo. La innovación del movimiento se basa en la ruptura con la fotografía que se había hecho hasta entonces —pictorialista—, apartándose de la imitación de la pintura impresionista, y del desenfoque voluntario, para dotar al medio fotográfico de autonomía artística. El camino elegido para ello fue, no solo reivindicar el detalle y la reproducción seriada como esencialmente fotográficos, sino también normalizar la representación de lo trivial, convirtiendo a «los objetos cotidianos más insignificantes en motivo de contemplación estética» (Ortiz-Echagüe, 2010: 56). Entre estos objetos cotidianos estaban los producidos por la industrialización y la vida urbana.

³ La película completa puede encontrarse en https://www.youtube.com/watch?v=qduvk4zu_hs

De acuerdo con esto, no es extraño que Paul Strand realizara la primera sinfonía urbana de la historia del cine, pues años antes ya se había encargado de fotografiar situaciones cotidianas de la vida neoyorkina según esa misma estética directa y a la vez poética.⁴ La influencia que supone la *Straight Photography*, sumada a la fuerte tradición estadounidense en la que se enmarca la película, hacen de ella un documento en el que la ciudad se muestra como un paisaje bello, y donde lo urbano e industrial se concibe como natural. Con palabras de Sánchez-Biosca (2006: 55), es una «acogida de ecos lejanos de una tradición americanista que funde naturaleza y ciudad en una síntesis que no considera contradictoria». El resultado fue tan magistral, que no es extraño que esta visión pionera de la deslumbrante ciudad de Nueva York sirviera de referencia para las sinfonías urbanas posteriores, tanto estadounidenses⁵ como europeas.

Manhatta (1921) supone además un reflejo perfecto de la vida moderna estadounidense: está exenta de la ambigüedad que caracteriza a la representación de la ciudad en Europa, y ello se debe en gran medida a la omnipresencia de Whitman en ella. Además de representar los edificios, los barcos, los trenes y todo aquello relativo al funcionamiento de la ciudad, el hilo conductor de *Manhatta* (1921) son fragmentos de poemas extraídos de *Hojas de Hierba* (1855), entre los que destaca el texto homónimo, que es una especie de canto a la ciudad.⁶

⁴ Destaca la serie «Retratos cándidos», publicada en el último número de *Camera Work*, en 1917, en la que Strand fotografió a gente anónima que habitaba las calles de Nueva York.

⁵ *Twenty-Four Dollar Island* (1927), de Robert J. Flaherty, es un buen ejemplo de sinfonía urbana que conserva el espíritu estrictamente americano de *Manhatta* (1921). Narra el origen y la construcción de la ciudad de Nueva York, desde sus comienzos hasta la actualidad. En el metraje se observa el desarrollo de la ciudad, que culmina con la presencia de los grandes rascacielos y bellos edificios que la componen. Todo ello mostrado en un tono de admiración y contemplación positiva de los elementos artificiales de la gran urbe.

⁶ Darío Villanueva (2015: 33) define a la película como una «paráfrasis visual» de la famosa obra del poeta.



Imagen 1. *Manhatta* (Charles Sheeler y Paul Strand, 1921). Film Arts Guild.

Ejemplo de la fusión entre naturaleza y ciudad, donde se refleja a la perfección la inclusión de lo artificial en el paisaje. En este fotograma los elementos naturales confluyen

con aquellos propios de la sociedad moderna e industrializada, sin que ello suponga un conflicto estético o conceptual.

Esta concepción de la ciudad como un lugar bello en sí mismo, que inauguró Whitman y plasmaron visualmente Sheeler y Strand, contrasta con la interpretación que se hace de la vida urbana en las principales sinfonías urbanas europeas. Películas como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) o *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927) parten de un mismo interés por lo urbano, pero no participan del mismo entusiasmo, sino que muestran, más bien, una fascinación contradictoria. Esta contradicción, además de europea, es profundamente alemana, pues está vinculada con las corrientes pictóricas del expresionismo y la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*).

La visión ambigua europea: diferencia entre estilos e identidad cultural

En el paradigma europeo se da una gran variedad de interpretaciones al representar el modo de vida urbano moderno. La visión del futurismo italiano es la que más se relaciona con el optimismo americano. Sin embargo, es solo una de las múltiples perspectivas desde las que se abordó el tema de la industrialización y el desarrollo tecnológico, y no tuvo consecuencias cinematográficas, debido al estallido de la I Guerra Mundial y la sustitución del futurismo por otros movimientos menos optimistas con el progreso, como la Pintura Metafísica italiana. La visión utópica italiana tendrá su secuela en el constructivismo ruso de la revolución soviética, como veremos enseguida. Las diferencias entre los artistas franceses y alemanes de las vanguardias, que sí se plasmaron en el cine, son por un lado la de la tradición impresionista, que muestra situaciones cotidianas y ambientes serenos y despejados, y, por otro lado, la tradición expresionista germánica, que transmite inquietud y desasosiego sobre estos mismos aspectos sociales urbanos. Como su nombre indica, la expresión subjetiva prima sobre la observación externa, y esa mirada personal a la ciudad y el progreso es finalmente negativa.⁷

Esta distancia entre las diferentes visiones que se dan sobre la ciudad en los artistas de las primeras décadas de la Vanguardia histórica se puede comprobar al comparar la película de pro-

⁷ Aun tratándose de géneros nuevos, el cine de la década de los años veinte estuvo en Europa muy influido por las corrientes pictóricas propias de los respectivos países, lo que desembocó en la consideración del cine francés como impresionista y del alemán como expresionista, aunque a veces las técnicas utilizadas por ambos fueran similares. La superposición de imágenes para generar ambientes fantásticos, por ejemplo, se utilizó del mismo modo en los dos tipos de cine (lo que se denominó «cine subjetivo»). La diferencia puede estar, tal y como pasaba con la pintura, en las sensaciones transmitidas. En el cine francés las superposiciones se usaban para inspirar sensación de ilusión y de fantasía, mientras que en el alemán se aplicaban para potenciar las sensaciones de alucinación y de pesadilla.

ducción francesa *Solo las horas* (*Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti, 1926) con *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), de producción alemana. Aunque en ambas se nos presenta como protagonista la ciudad, observaremos en la película francesa el mismo fenómeno que se daba en la pintura impresionista: el predominio de una mirada objetiva y sensual al paisaje urbano.⁸ Más adelante hablaremos del carácter estilísticamente híbrido de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927). Centrémonos ahora en remarcar que, a pesar del optimismo desbordante, *Solo las horas* no deja de ser la expresión de la nostalgia que sentía Baudelaire. Con palabras de Villanueva (2015: 65):

Si *Manhatta* representa la visualización del optimismo unanímista y democrático de Walt Whitman [...], una de las películas más celebradas en los círculos intelectuales europeos de ese decenio [*Solo las horas*] se corresponde en alto grado [...] con el pesimismo ante la evolución de la nueva sociedad capitalista y con la nostalgia del desclasado que caracteriza a Baudelaire.

⁸ Inspirados por Baudelaire, los pintores impresionistas de finales del siglo XIX y principios del XX mostraron la gran ciudad francesa como protagonista de pinturas como *Boulevard de la Ópera* (1898) de Camille Pissarro o *Mujeres en un café* (1887) de Degas, y también pueden ser consideradas urbanas las vistas de estaciones de ferrocarril que dejó Claude Monet (*La estación de Saint Lazare*, 1877), entre otros. Una tradición que seguirían después, entre 1905 y 1914, los pintores del Fauvismo y del Orfismo (las famosas vistas de la Torre Eiffel de Robert Delaunay). En ellas, a pesar de mostrarse las características innovadoras de la revolución industrial, se percibe una diferencia abismal respecto a las connotaciones que los pintores alemanes le otorgarán por esos mismos años. Dicha distancia radica en el estilo más que en el contenido, pues la pintura francesa era de corte impresionista, fotográfica, y la alemana, con sus precedentes en artistas como Munch y Nolde, está unida ya al expresionismo desde los mismos comienzos de la Vanguardia. El grupo «El Puente» (que dio como resultado las pioneras vistas urbanas de Kirschner, por ejemplo), surgió a la vez que el Fauvismo, y no tienen nada que ver en la mirada optimista y pesimista, respectivamente, a la ciudad. Incluso la estética dominante en el periodo de entreguerras, en convivencia con la Nueva Objetividad, tiende al expresionismo en Alemania, también en el tipo de cine que se ocupa de la gran ciudad.

La brecha en el modo de representación de la gran ciudad se hace visible entre Estados Unidos y Francia mediante la concepción del progreso industrial y del capitalismo, que en el primer caso es algo positivo, por la posibilidad de labrar un futuro mejor, mientras en el segundo caso puede ser también negativo, debido a las connotaciones alienantes de las nuevas formas de vida y del sistema de trabajo que implica. Lo que en el cine francés solo es una sombra de melancolía se hace mucho más explícito en el cine alemán, y no solo en el expresionista. La crítica implícita a la vida moderna está también presente en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), que se mueve ya según la nueva corriente alemana heredera de América, conocida como Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*).

La escisión alemana

Antes de que estallara la Gran Guerra, el artista alemán Ludwig Meidner escribió *Instrucciones para pintar la gran ciudad* (1914), donde enumeraba una serie de normas para representar el nuevo modo de vida urbano, influido en gran medida por la perspectiva poética que Whitman inauguró en su poema *Manhattan*. Si atendemos a su manifiesto veremos que las pretensiones (al menos teóricas) que tenía el escrito era representar la urbe moderna, incluyéndola dentro del paisaje, del modo en el que ya lo estaban haciendo los fotógrafos y pintores estadounidenses:

¡Pintemos lo que está cerca de nosotros, nuestro mundo urbano..., las calles tumultuosas, la elegancia de los puentes colgantes de hierro, los gasómetros, que cuelgan entre blancas montañas de nubes, el colorido excitante de los autobuses y de las locomotoras de trenes rápidos, los hilos ondeantes de los teléfonos (¿no son como un canto?), las arlequinadas de las columnas publicitarias y por último la noche..., la noche de la gran ciudad...! (Meidner, citado en González García; Calvo Serraller; Marchán Fiz, 2009: 118).

Pero como vemos ya en la obra de George Grosz, especialmente en su emblemático cuadro *Metrópolis*, de 1916-1917, la ciudad se interpreta en la pintura alemana como un lugar ambiguo, lleno de luces y de sombras, de prisas, de ajeteo y, sobre todo, como un lugar industrializado en el que lo tecnológico despersonaliza y masifica la vida cotidiana. Berlín es retratada por Grosz en la noche de la gran ciudad, en un tono rojo dominante, como si se tratara del mismo infierno, aunque sea un infierno engalanado con luces de neón y anuncios de marcas para el consumo. La escena está construida haciendo uso de los recursos del cubismo y futurismo para acentuar, por medio de una perspectiva muy forzada y la superposición de las figuras, la aceleración de la vida urbana. Contra la visión triunfalista de los futuristas italianos, apologistas de las máquinas de guerra, Grosz, marcado por sus propias experiencias en el frente, da a su obra un aire apocalíptico que pone en evidencia la alienación del hombre y su camino de autodestrucción.

Esta visión contrasta con las palabras halagadoras del texto de Meidner escritas justo antes del comienzo de la Gran Guerra. Pero tanto Meidner como George Grosz manifiestan la visión negativa de la ciudad que aparecerá después en el cine expresionista y que pervive todavía en *Metrópolis* (1927). Fritz Lang escribió que su famoso viaje a Estados Unidos, en 1924, así como la contemplación de la ciudad de Nueva York, fueron los factores que le condujeron a filmar la película (McGilligan, 2013: 104). Se trata por tanto de un artista europeo que se nutre de la cosmovisión americana para la representación de la gran ciudad, cuestión que hemos estudiado en un reciente artículo (Jiménez y Latorre, 2020). Pero esta democratización de la belleza mencionada al principio se desarrolla en *Metrópolis* de Lang bajo las contradicciones de la visión expresionista.

El ejemplo de Meidner es interesante en este sentido porque también se encargó de los decorados de la película *La calle* (*Die Straße*, Karl Grüne, 1923), en la que la connotación que se le otorga a la ciudad es fascinante a la par que negativa, ajustán-



Imagen 2. *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927). Universum Film (UFA).

Ejemplo de ciudad industrializada con connotaciones ambiguas; algo opuesto, por tanto, a la fusión entre naturaleza y ciudad americana. Al igual que en la pintura de Grosz, en este fotograma la ciudad refleja un ambiente intranquilo, lleno de luces y de sombras, de prisas y de ajetreo; en definitiva, un lugar plenamente mecánico y alienante.

dose a la perfección al paradigma europeo. Sánchez-Biosca ya dio cuenta de esta contradicción, sosteniendo que Meidner cae en una trampa básica de la visión europea de la urbe moderna: es fascinante, sí, pero la lectura que se hace de ella es dualista y se contrapone siempre a un lugar idílico y tranquilo que, en este caso, está representado en el hogar:

Pese al entusiasmo que estallaba en el anterior manifiesto, e incluso a pesar de que el cine era a todas luces un medio más idóneo para la representación de lo moderno [...], Meidner

será presa en sus diseños para la pantalla de una imaginiería mucho más arcaizante de lo que hacían presagiar sus anteriores declaraciones (Sánchez-Biosca, 2007: 25).

Si en *La calle* (1923) se contraponen la vida urbana frente a la vida hogareña, en *Metrópolis* (1927) ocurrirá algo muy similar, al oponerse la vida idílica y sosegada de «los jardines eternos» —representantes de la naturaleza— al funcionamiento crudo y demolidor del mundo subterráneo y de la propia ciudad de *Metrópolis* —representantes del nuevo mundo industrializado. Se produce, por tanto, el rechazo a lo maquínico típicamente expresionista, dándose un distanciamiento entre la interpretación de la gran ciudad expuesta en *Metrópolis* (1927) y la que aparece en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927). En ambas la premisa es la fascinación, filmándose imágenes muy similares, pero existe una brecha en cuanto a su lectura y connotación.⁹

Metrópolis (1927) y *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) se estrenaron el mismo año en estilos muy distintos. Mientras que la primera se suele asociar con el cine expresionista y con una concepción escindida de la ciudad, la segunda imitaba la obra *Manhatta*, y se inclina, por tanto, hacia los códigos de la Nueva Objetividad y del cine puro de vanguardias, heredero también de la *Straight Photography* americana.

Aparte de las diferencias estilísticas, encontraremos visiones opuestas en cuanto a la concepción del progreso industrial y tecnológico que, en términos generales, se corresponden con las distintas posiciones entre las dos corrientes dominantes en la Alemania del momento. Así las explica Andreas Huyssen en su libro *Después de La Gran División: modernismo y cultura de masas*:

⁹ Muchos fotogramas del primer acto de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) se asemejan en su composición y estructura a los de la primera escena de *Metrópolis* (1927); sin embargo, durante el desarrollo de los filmes observamos que la interpretación de lo maquínico y de lo artificial es distinta, debido sobre todo a las diferencias esenciales del expresionismo y de la Nueva Objetividad.

La concepción expresionista destaca enfáticamente el potencial destructivo y opresivo de la tecnología [...]. Durante los años veinte, [...] esta concepción expresionista fue ligeramente eclipsada y remplazada por el culto a la tecnología de la *Neue Sachlichkeit* y su desenfadada confianza en el progreso tecnológico y la ingeniería social (Huysen, 2006: 127).

Sin embargo, el culto a la tecnología al que se refiere Huysen puede observarse solo parcialmente en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), que no refleja una especial exaltación por el progreso tecnológico, al estilo del futurismo italiano, ni tampoco su inclusión en el paisaje, como hacen Charles Sheeler y Paul Strand. La película de Ruttmann narra el funcionamiento cotidiano de la capital alemana, entremezclando varias sensaciones diferentes, que muestran el ocio de los berlineses, pero también su modo de trabajo alienante. Y es en este punto donde la concepción del progreso tecnológico y de lo maquínico varía considerablemente de la lectura whitmaniana presente en *Manhatta*.

Es cierto que Villanueva (2015: 82) menciona que Ruttmann puede considerarse como «un digno sucesor» de Whitman, al predominar en su película la exposición de lo industrial de varias formas: desde el funcionamiento mecánico de las fábricas, pasando por la omnipresencia del ferrocarril, hasta la observación del desarrollo de la ciudad. No obstante, Ruttmann arrastra consigo, por lo menos en el año 1927, la herencia cultural europea que le lleva a representar la ciudad moderna de un modo dualista.¹⁰

¹⁰ Posteriormente, Ruttmann dirigió *Metall des Himmels* (1935) y *Dutsche Panzer* (1940), filmes en los que se exaltaba todo lo relativo al desarrollo industrial y que comparten planos e iconografía con *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) e incluso con *Metrópolis* (1927). No obstante, su pretensión era dar una muestra casi propagandística del poder de la temprana Alemania de Hitler, por lo que no se puede hablar de ellos en los términos artísticos en los que estamos tratando a las películas de la era de Weimar. Hay que destacar, eso sí, la semejanza en lo relativo a las imágenes de la maquinaria en funcionamiento, cosa que Marcos Jiménez González (2019) hizo en su tesis, pero es necesario subrayar, además, la diferencia en cuanto

En *Manhatta* (1921) los elementos modernos de la ciudad y todo lo relativo al avance de la técnica está englobado en un mismo paisaje, sin contradicciones ni ambigüedades, y eso no ocurre en la película de Ruttman. En ella observamos, más bien, una dicotomía de los ritmos y de la vida en la ciudad, donde los momentos de calma preceden a los de agitación, cosa que no se refleja como algo positivo en un sentido pleno, sino bajo el halo de la resignación que supuso el periodo de estabilidad de la República de Weimar (1924-1929) y que es característico del arte de la Nueva Objetividad (Kracauer, 1985: 157). Es decir, el desarrollo tecnológico y el funcionamiento estrictamente mecánico de la maquinaria forma parte del paradigma de aceptación de las nuevas formas de vida, pero no suponen una mirada optimista hacia el futuro del modo en el que lo hicieron Sheeler y Strand; se trata de un reflejo de la sociedad expuesto mediante un espíritu en el que se asimilan las circunstancias. Por eso no podemos asegurar que Ruttman sea exactamente un «digno sucesor» de Whitman: el germen de la representación de las ciudades está en él, por supuesto, pero el desarrollo y la sensación que se transmite de ellas en su película no tiene las mismas lecturas.

*El optimismo soviético de El hombre de la cámara (1929)
en relación con la perspectiva europea y la americana*

La tercera de las grandes sinfonías urbanas de los años 20 es *El hombre de la cámara* (1929),¹¹ en la que se establece un diálogo no solo con el resto de las sinfonías americanas y alemanas, sino con el arte del constructivismo soviético y el defendido por artistas y profesores de la Bauhaus.¹² Se trata de un

a la intención y a la lectura que cada filme otorga al desarrollo industrial, cuestión fundamental del presente escrito.

¹¹ La película completa puede encontrarse en https://www.youtube.com/watch?v=VzUXJLSD_vI

¹² Los artistas que apoyaban la revolución socialista buscaban, como El Lissitzky, considerarse «constructores», desvaneciendo así la frontera entre la construcción arquitectónica y la construcción visual, y dejando en evi-

documento sumamente innovador, en el que se experimenta tanto con efectos de cámara como con el modo de narrar. Su carácter vanguardista le costó varias críticas e incluso el rechazo por parte de la productora con la que habitualmente había trabajado el director (Sovkino), al considerar el trabajo ininteligible para las masas. Si bien este rechazo coincide con un momento de avance hacia el realismo socialista, lo cierto es que también fue criticada por su falta de contenido, ya que no presentaba un tema estrictamente político en la línea del resto de sus anteriores producciones soviéticas. La situación y el ambiente político ruso están presentes en todo el filme, pero no hay un contenido que lo refleje de forma explícita, salvo en algunas excepciones, como las escenas que transcurren en el Club Uliánov de los trabajadores del ferrocarril de Odessa.¹³

En general, parece que el tema principal de la película es la cuestión formal, la experimentación técnica y el reflejo del funcionamiento de una ciudad y la vida urbana.

En este sentido, es muy similar a *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), ya que la estructura y la narrativa se presentan del mismo modo, así como la imagen que se transmite de la máquina y la vida en la ciudad. La mayor diferencia la encon-

dencia al mismo tiempo la importancia del acto creativo, en cuanto que constructivo. Ejemplos como éste demuestran que el constructivismo ruso (con fotógrafos como Rodchenko, cuyas vistas urbanas, llenas de basculaciones y contrapicados, son muy innovadoras) o Lázsló Moholy Nagy y su Nueva Visión influyeron enormemente en la escuela de arquitectura por excelencia, la Bauhaus de Dachau. Su modulador de luz y sonido recuerda a los intentos cinematográficos más formalistas, en los que hay que englobar sin duda *El hombre de la Cámara* de Vertov (*cf.* Latorre; Alcolea, 2008).

¹³ Aunque está rodada en tres ciudades distintas (Moscú, Odessa y Kiev), el hilo conductor del filme es el funcionamiento de la urbe soviética, sin clases y donde el socialismo se ha llevado a la práctica. A pesar de reivindicarse como cine ojo, hay un claro relato de liberación de la clase trabajadora de viejas supersticiones, como señala el retrato de Lenin sustituyendo al icono de la Virgen en una iglesia de Odessa convertida en el Club Uliánov de los trabajadores del ferrocarril, que juegan plácidamente a las damas en lo que era un lugar de culto antes (*cf.* Latorre, 2017).



Imagen 3. *El hombre de la Cámara* (Dziga Vertov, 1929). Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU). Monasterio de Svyato Ilinsk en Odesa.

Fotograma de la película donde puede observarse de forma explícita el contenido político de la película. En el fotograma se observa un retrato de Lenin donde antes había un icono

religioso, para indicar que los lugares sagrados ya son «útiles» para el proletariado, que juega a las damas en este nuevo Club de empleados del ferrocarril.

traremos en que mientras *El hombre de la cámara* (1929) está impregnada de un espíritu revolucionario esperanzador, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) refleja la situación alemana descrita anteriormente de aceptación y resignación del periodo de estabilidad de la república. La confluencia formal es notable e incluso Kracauer (1985: 174) estableció una relación entre ambos directores, sosteniendo que Ruttman parecía estar influido por el cine-ojo soviético. Y esto no es del todo descabellado porque si atendemos a los principios básicos de la

corriente encabezada por Vertov, veremos que no se distancia mucho del cine puro o absoluto con el que empezó Ruttman en la saga de carácter experimental *Opus* (Walter Ruttman, 1921-1925). Sin embargo, en estas dos sinfonías urbanas solo quedan algunos restos de estos movimientos, que se reducen a la experimentación en algunos planos que, aunque son una parte del filme, suponen un fragmento muy escaso del mismo. Tal y como afirmaba de modo pionero Miquel Porter i Moix (1968) *El hombre de la cámara* (1929) conlleva un alejamiento del cine-ojo que proponía Vertov, para adentrarse en la narrativa y el estilo de las sinfonías urbanas. Y con *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) sucede lo mismo, aunque adaptado a la corriente del cine absoluto.

La principal diferencia entre estas obras radica, tal y como venimos observando durante todo el capítulo, en la concepción que se trasmite de la ciudad moderna. Si Ruttman y Vertov comparten aquello relativo al montaje y al estilo, lo cierto es que existe una gran diferencia en cuanto a las pretensiones ideológicas de sus trabajos. Contrastan la resignación alemana de Ruttman con el espíritu esperanzador de mostrar el día a día de una ciudad en la que la revolución socialista parecía hacerse realidad, propio de la utopía vertoviana. Así lo sostiene, también, Kracauer (1985: 176):

Solamente aquí se puede comprender la diferencia entre Ruttman y Vertov: es una diferencia de actitud. El continuo análisis de la obra de Vertov descansa en su incondicional aceptación de la realidad soviética. Él mismo es parte de un proceso revolucionario que provoca pasiones y esperanzas. En su entusiasmo lírico, Vertov acentúa el ritmo formal, pero sin parecer nunca indiferente al contenido.

El espíritu esperanzador de la principal Sinfonía urbana soviética se opone a la imagen alienante o decadente que transmitirían tanto *Solo las horas* (1926) como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927). De hecho, la película soviética parece estar más relacionada con la visión utópica que imprimieron Sheeler

y Strand en *Manhatta* (1921). Esto es, aunque sí es comparable en las formas a la principal sinfonía urbana alemana, en sus pretensiones sobrevuela un optimismo impropio del resto de películas europeas de esta índole. No podemos considerar que lo maquinico esté incluido en el paisaje, como sucedía en la perspectiva americana, pero sí aparece la realización de un sueño utópico, en el que se describe un modelo idealizado de sociedad sin clases, al ritmo de la vida urbana. De este modo, aunque en *El hombre de la cámara* (1929) los elementos tecnológicos a veces tengan connotaciones negativas (como en el caso de la primera escena de irrupción del tren, que simboliza el progreso arrollador), la lectura que se hace de ellos es que están ubicados en una sociedad que los regula y no al revés, como sí sucedía en la aceptación resignada de la modernidad técnica alemana. Existen, por tanto, conexiones entre la película de Sheeler-Strand y la de Vertov, en el sentido de representar el funcionamiento de una ciudad o sociedad perfecta, donde se contempla un futuro optimista. Esta lectura contrasta con las visiones francesa y alemana estudiadas, que no participan de ese tipo de ideologías utópicas que proliferaron en el periodo de entreguerras a un lado y otro del océano Atlántico (Jiménez; Latorre, 2020).

Recapitulación

Recordemos que en Estados Unidos la inclusión de la máquina en el paisaje se produjo cuando todavía en el continente europeo predominaba un romanticismo que aspiraba a lo natural, propio del «hombre escindido» (Santamaría, 2005: 135). Un romanticismo que tendrá largas ramificaciones europeas en los diferentes movimientos del expresionismo, tanto de las primeras décadas de siglo como del periodo de entreguerras. A pesar de esta resistencia, lo cierto es que a finales del siglo XIX la sensibilidad europea se abrió también hacia la admiración de lo urbano como elemento constitutivo del «hombre de la multitud», título de la obra de Poe traducida

por Baudelaire. Como hemos visto, aunque inspirado en Allan Poe y Whitman, su lectura de *El hombre de la multitud* no facilitó una unión completa y sin melancolía de la máquina y el jardín; más bien, potenció lo contrario: la añoranza de aquello que debido al desarrollo tecnológico se había perdido y que probablemente no se podría recuperar. Esta visión caló en Europa y se vio reflejada en el cine, también en las sinfonías urbanas inspiradas en *Manhatta* (1921), que supone un vínculo indispensable con la tradición literaria que había forjado Whitman años antes.

Aunque de distinta manera y en diferentes momentos, en ambos continentes se tiende a la convivencia entre lo natural y lo artificial, justificada mediante un giro inevitable en el gusto. Esta justificación progresiva, acelerada con las Vanguardias, supone un diálogo continuo entre ambos territorios y da como resultado una forma de expresar lo urbano distinta en la Europa occidental a la visión más optimista y utópica predominante en los Estados Unidos. En estas páginas se han analizado las diferencias existentes entre algunas de las denominadas sinfonías urbanas según la tradición cultural en la que están inmersas cada una de ellas (distintas siempre a la cosmovisión whitmaniana presente en *Manhatta*). Todas ellas arrastran una tradición humanista de unión con la naturaleza que les lleva a ver el proceso como algo fascinante y, al mismo tiempo, aterrador, por inevitable. Es el caso de las películas *La calle* (1923), *Solo las horas* (1926), *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) y, especialmente, la distopía *Metrópolis* (1927).

Además de la influencia expresionista en el caso de las películas alemanas, en todas ellas está presente la interpretación de la vida moderna hecha por Baudelaire, con su dualismo inintencionado. Aunque pretende enaltecer los elementos innovadores, acaba sucumbiendo a la añoranza de la vida anterior. A esto hay que añadir las secuelas de la Gran Guerra y un cierto miedo a que ésta volviera a repetirse, como ocurre de modo explícito en el caso de los pintores (Otto Dix, George Grosz) e incluso en los fotógrafos de la Nueva Objetividad (August Sander, Renger-Patzsch). Por todo esto, aunque cada

cineasta muestra a la ciudad moderna de una manera distinta, en todas las visiones urbanas citadas se esconden dicotomías que impiden la inmersión total de lo artificial en el paisaje del futuro.

Sólo algunos artistas (los del futurismo italiano y el constructivismo soviético especialmente), movidos por la visión dialéctica de la historia, sí veían como algo positivo el desarrollo industrial y el auge del movimiento obrero; y, por ello, la urbe moderna masificada se mostraba como una antesala de la revolución. Esta visión podría estar presente de modo implícito en *Manhatta* (1921), ya que Strand conocía las vanguardias europeas y era un defensor del socialismo; y desde luego, lo está explícitamente en *El hombre de la cámara* (1929), tal como hemos estudiado. Pero, pasados estos años de ideologías utópicas, *Manhatta* (1921) se nos presenta más como un canto a la Metrópoli por excelencia, Nueva York, que como una obra pro-revolucionaria. Y el resto de las sinfonías urbanas analizadas, como ejemplos de las contradicciones estéticas e ideológicas que precedieron a la Segunda Guerra Mundial.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles (1995): *El pintor de la vida moderna* (edición crítica a cargo de Antonio Pizarro y Daniel Aragó), Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores.
- González García, Ángel; Calvo Serraller, Francisco; Marchán Fiz, Simón (2009): *Escritos de arte y de vanguardia 1900-1945*, Madrid: Ediciones Akal.
- Huyssen, Andreas (2006): *Después de La Gran División: modernismo y cultura de masas*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Jiménez González, Marcos (2019): *Complejidad visual y narrativa en el cine de Fritz Lang en relación con el cine oscuro-expresionista alemán* (tesis doctoral), Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Jiménez González, Marcos; Latorre Izquierdo, Jorge (2020): «La crisis constructiva del sueño europeo en *Metrópolis*, de Fritz Lang. Un estudio contextual comparado de los mitos de Prometeo y Atlas», *Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía*, núm. 21, pp. 83-110.
- Kracauer, Siegfried (1985): *De Caligari a Hitler; una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona: Paidós.
- Krauss, Rosalind (2002): *Lo fotográfico, por una teoría de dos desplazamientos*, Barcelona: Gustavo Gili.

- Latorre, Jorge; Alcolea, Rubén (2008): «La alianza entre fotografía y arquitectura moderna: ¿la resurrección del autor?», en *Actas del III Congreso de Historia de la Fotografía de Zarautz*, Photomuseum, Zarautz, pp. 99- 112.
- Latorre, Jorge (2017): «Odessa, Ciudad de Cine», en *Actas del V Congreso Internacional de Historia y Cine. «Escenarios del cine Histórico»*, Universidad Carlos III de Madrid, pp. 983- 1002.
- Marx, Leo (1964): *The machine in the garden*, New York: Oxford University Press.
- Mcgilligan, Patrick (2013): *Fritz Lang: The nature of the beast*, London: University of Minnesota Press.
- Ortiz-Echagüe, Javier (2010): «El humanismo fotográfico según Paul Strand», *Revista de occidente*, núm. 345, pp. 55- 79.
- Porter i Moix, Miquel (1968): *Historia del cine ruso y soviético*, Barcelona: Ediciones de cultura popular.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2010): «Paul Strand y las paradojas de la modernidad americana», *Significação, Revista de cultura audiovisual*, vol. 37, núm. 33, pp. 91- 111.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2007): «Fantasías urbanas en el cine de los años veinte», *Lars: cultura y ciudad*, núm. 7, pp. 23- 27.
- Santamaría, Alberto (2005): *El idilio americano, ensayos sobre la estética de lo sublime*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Sontag, Susan (2008): *Sobre la fotografía*, Barcelona: Debolsillo.
- Villanueva, Darío (2015): *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Madrid: Cátedra.

