

L A REINTERPRETACIÓN DEL SONIDO DE LA METRÓPOLI EN LAS SINFONÍAS URBANAS

ELENA DE ORTUETA HILBERATH¹

Universidad de Extremadura
eortueta@unex.es

Resumen: Las sinfonías urbanas de la vanguardia cinematográfica reflejaron el pensamiento estético y filosófico del momento. La historiografía ha recalado la trascendencia de la imagen, la técnica del montaje y el universo simbólico o el formal, pero ha desatendido, en cierta forma, el alcance de la banda sonora. Las sinfonías y documentales coetáneos inspirados en la ciudad trasladaron el escenario a las calles. Ruttmann durante el rodaje de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) prescindió del estudio y actores profesionales. Meisel compuso la música adaptada a los fotogramas. Pero el director alemán también experimentó con los sonidos y los ruidos en sus filmes ópticos y en su programa de radio. Ello permite constatar la interrelación entre el cine experimental, la necesidad de pintar sonidos y la renovación de los instrumentos. En suma, presentamos una breve reflexión sobre el sonido y su repercusión en el cine mudo.

Palabras clave: Cine y ciudad / bandas sonoras / cine mudo / collage / análisis histórico-social / espectadores.

THE REINTERPRETATION OF THE SOUND OF THE METROPOLIS IN URBAN SYMPHONIES

Abstract: The urban symphonies of the film avant-garde captured the aesthetic and philosophical thinking of the time. Historiography has emphasized the transcendence of the image, the technique of montage, the symbolic or formal universe, but has unattended, in some way, the scope of the soundtrack. Contemporary symphonies and documentaries inspired by the city took the stage to the streets. For the filming of *Berlin, Symphony of a Great City* (1927), Ruttmann dispensed with a studio and professional actors. Meisel composed the music adapted to the frames. But the German director also experimented with sounds and noises in his optical films and radio shows. This confirms the interrelationship between experimental cinema, the need to paint sounds and the renewal of instruments. Overall, we present a short reflection on sound and its impact on silent cinema.

Key words: Cinema and city / soundtracks / silent cinema / collage / social-historical analysis / motion picture audiences.

Vivimos a través del oído en el mundo de los ruidos. El intervalo de dos de esos ruidos privilegiados nos resulta tan nítido como cada uno de ellos. Son los sonidos, y esas unidades sonoras están capacitadas para formar combinaciones claras, implicaciones sucesivas o simultáneas, encadenamientos y crecimientos que podemos llamar inteligibles: es la razón por la que en música existen las posibilidades abstractas.²

En 1939 Paul Valéry (1871-1945) razonó sobre la discrepancia entre el ruido y el sonido. Al igual que

en otros escritos, teorizó a partir de su experiencia personal, o lo que él denominó mi principio individual. El eje vertebrador de su conferencia *Poesía y pensamiento abstracto*, pronunciada en Oxford, versó sobre el ritmo de las palabras y de los sonidos en la poesía. En su ponencia, analizó la relación de un acto –la creación artística– con el mundo de las sensaciones. No se trataba de una aproximación unilateral al ser consciente de que su yo le transportaba hacia distintas facetas, las cuales estaban

* Fecha de recepción: 15 de febrero 2022 / Fecha de aceptación: 8 de noviembre de 2022.

¹ Estudio financiado por la Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital (Junta de Extremadura) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) mediante la ayuda a grupos de investigación catalogados. El presente trabajo ha sido realizado en el marco del grupo de investigación *Arte y Patrimonio moderno y contemporáneo* (HUM012) dirigido por Vicente Méndez Hernán. I-PAT Instituto de Investigación en Patrimonio. Universidad de Extremadura.

² VALÉRY, Paul, [1939] 1990, p. 86-87.

ligadas tanto al mundo exterior como a la satisfacción proporcionada. De ahí que el deleite del individuo estuviera en correlación con el grado de formación específica en la materia.

El poeta francés afirmó que el ruido se presentaba con un carácter incoherente y su interpretación resulta confusa. En cambio, el sonido cuenta con la participación de la capacidad espiritual. La mente nos permite sistematizar el caos y transformar los incidentes mecánicos en valores de referencia, de lo que se desprende que el ruido, al relacionarlo con combinaciones ordenadas y nítidas, se transforma en sonido. De este modo, el planteamiento de Paul Valery retoma, en cierta medida, el debate entre el conocimiento sensitivo y el inteligible. En lo que atañe al método, es preciso señalar que su egotismo fue un recurrente en su conferencia al evocar casos concretos de su experiencia como ejemplos dotados de valor universal.

El espectador recibe las sensaciones a través del oído al ser indisoluble el sonido y el sentido. El ruido despierta un acontecimiento aislado inversamente al sonido que excita las asociaciones. El escuchante transforma el sonido en imágenes, impulsos, reacciones o actos, gracias a la modificación en su interior al recurrir a la memoria y al pensamiento, Paul Valery limita el campo de las sensaciones a un único sentido: el oído. De manera similar, Herder, 150 años antes, consideró el sentido háptico como el más idóneo para conocer la escultura, en detrimento de la vista que resultaba engañosa, dada su rapidez en captar la imagen.

El pensamiento de Paul Valery ha incitado nuestra reflexión sobre la reinterpretación de los sonidos y de los ruidos en las sinfonías urbanas. Nuestra aportación la hemos organizado en tres partes.

En la primera, *La conciencia del espectador*, abordamos la cuestión de los sentidos y el conocimiento de la creación artística, en particular sobre la percepción o el juicio sobre el ruido y el sonido, en pensadores como Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche o Georg Simmel, con el fin de constatar aquellos argumentos que fueron considerados oportunos en las composiciones musicales que buscaban traducir y replicar el ambiente de la gran ciudad.

En el segundo apartado, *La metrópoli, eje vertebrador de la modernidad*, analizamos los planteamientos de Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin o Georg Simmel sobre el movimiento frenético en la gran

ciudad y los estímulos a los que estaba sometido el *ciudadino*. Este aspecto inspiró tanto a los documentales sobre ciudades como a las sinfonías urbanas.

Por último, en los epígrafes tercero y cuarto, *Mi experimento* y *A propósito del ritmo*, respectivamente, abordamos la campaña publicitaria de la película dirigida por Walter Ruttmann, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), el proceso de creación, los medios técnicos y el papel de Edmund Meisel en la banda sonora concebida como obra total, para concluir nuestra aportación con un breve comentario sobre el dinamismo en los filmes ópticos (realizaciones abstractas), las películas sonoras y, por último, la película ciega.

1. La conciencia del espectador

El debate sobre el papel de los sentidos y el conocimiento de la creación artística preocupó a los historiadores del arte y a los filósofos. En 1990 Jonathan Crary analizó la relación de la vista con la comprensión de la obra de arte. Observó cómo la técnica y los métodos de reproducción habían marcado las maneras de inspeccionarlas. Recordemos que varias décadas antes, la teoría dual, o la diferencia entre las percepciones trascendentales y las vinculadas a la inmediatez del cuerpo, fue desarrollada por Arthur Schopenhauer (1788-1860).

El filósofo concedió una posición privilegiada al sentido de la vista seguido del oído y del tacto. Por el contrario, relegó al olfato y al gusto al campo inferior y puntualizó que las percepciones del oído se dan en el tiempo mientras que las supeditadas a la vista se refieren al espacio. Asimismo, asimiló las categorías cartesianas pero, a diferencia de René Descartes, (1596-1650) las emparentó con dos sentidos al vincular el objeto con el sujeto. Además, añadió que la vista es el sentido de la inteligencia, que intuye, frente al oído, que es el sentido de la razón, que piensa y concibe. Se confirma así que la vista es el sentido activo mientras el oído es el sentido pasivo. Por otra parte, la experiencia estética de las artes figurativas las vinculó a la contemplación mientras que la música la supeditó a la manifestación de la voluntad.³ Por consiguiente, el mundo exterior existe gracias a la representación del sujeto que lo percibe como diría el pensador: "el mundo es mi representación".⁴ Sus teorías dualistas de la percepción la reinterpretaron algunos historiadores: Konrad Fiedler (1841-1895), el cual se-

³ PERNIOLA, Mario, [1997] 2001, p. 41.

⁴ SCHOPENHAUER, Arthur, [1819-1844] 1960, tomo I, p. 125-126.

paró la percepción artística libre y la percepción no artística no libre; Alois Riegl (1858-1905), que abordó el sentido háptico y óptico; o bien el filósofo Theodor Lipps (1851-1914), quien habló de empatía positiva y negativa.⁵

Arthur Schopenhauer, como deudor del pensamiento de Immanuel Kant (1724-1804), cuestionó algunos de sus aspectos formulados en la *Crítica de la razón pura* (1787). En particular la no participación del sujeto –voluntad– en el juicio del mundo. En su ensayo *El mundo como voluntad y representación* (1819-1844), incorporó el conocimiento perceptivo, en el cual aunó la subjetividad de la corporalidad fisiológica a la teoría idealista. Esto supuso que el yo está formado por la voluntad –el impulso ciego– y el conocimiento. En palabras de Schopenhauer, “la Idea y la cosa en sí no son lo mismo; antes bien, la idea es para nosotros la objetivación inmediata y adecuada de la cosa en sí, que es la voluntad, pero la voluntad cuando aún no está objetivada en cuando aún no es representación”.⁶

El filósofo observó cómo lo circundante se interpreta a través de los sentidos, los cuales transmiten al cerebro un conocimiento limitado a las sensaciones. La experiencia estética visual faculta al individuo a identificar las formas en las artes plásticas, por lo que es necesario aplicar la ley de la causalidad –el objeto como causa de las sensaciones–; de ello se desprende que el sujeto transforma las sensaciones en representaciones intuitivas.⁷ A diferencia de la música que es una muestra inmediata de la voluntad –metafísica de la música–.

Arthur Schopenhauer diferenció entre el ruido y la música al igual que haría Paul Valéry casi un siglo después. Al ser el oído un sentido pasivo, la recepción de las ondas sonoras se produce por la vibración mecánica del nervio auditivo, el cual se expande de forma instantánea en la mente. El ruido trastorna y perturba la meditación propia de los intelectuales; invade el pensamiento. Así, el grado de ruido que puede soportar un individuo va en detrimento de su facultad intelectual y, con lo que, por ejemplo, un municipio colmado de bullicio –silbidos, martillazos o ladridos de perros– es paradigma de incivilización. De forma semejante, un pueblo

culto destierra del núcleo urbano los oficios ruidosos como ocurre con los habitantes de Siberia.⁸

Para Arthur Schopenhauer la música es fruto de las relaciones numéricas en combinación matemática que provoca evocaciones y exaltaciones del alma. Esta es un arte independiente y sus efectos causan impresiones estéticas sin necesidad de analizar su procedencia. Esto significa que, a diferencia de otras disciplinas artísticas, no convierte el objeto cotidiano en ideas. La música la considera “magnífica” al producir un goce tan íntimo que atrapa al espíritu. En suma, es la forma artística más poderosa,

la música no es como las demás artes, una representación de las ideas o grados de objetivación de la voluntad, sino que representa a la voluntad misma directamente, obra sobre la voluntad al instante; esto es sobre los sentidos, las pasiones y la emoción del auditorio, exaltándolos o modificándolos.⁹

A partir de la tesis de Mario Perniola la recepción de las teorías de Arthur Schopenhauer destacan en el pensamiento de Friedrich Nietzsche (1844-1900) y, sobre todo, en Georg Simmel (1858-1918).¹⁰ Ambos intelectuales valoran la intuición sensible en detrimento del conocimiento nouménico carente de motivaciones y de fines, avalado por Immanuel Kant.

A Nietzsche, en su juventud, le fascinó el ensayo *El mundo como voluntad y representación* (1819-1844). Sin embargo, con el paso de los años radicalizó su pensamiento y superó los postulados del que llamó su maestro. Primero consideró el yo pura ficción y, en su visión decadente y desconfiada del mundo occidental, vació de contenido el concepto de voluntad. Después acuñó un nuevo término, voluntad de poder, cuya característica principal fue su aspecto irracional y alejado del yo. Este nuevo concepto constituye la esencia del individuo y se manifiesta como voluntad dominadora. En definitiva, su nueva concepción intelectual significó que la vida es voluntad de poder.¹¹ En su ensayo *La voluntad de poder* –compendio póstumo– ratificó, una vez más, el engaño que produce la creencia ciega en el yo. El filósofo aseveró que los sentidos engañan mientras que la razón nos acerca al conocimiento verdadero,

⁵ CRARY, Jonathan, [1990] 2008, p. 114-115.

⁶ SCHOPENHAUER, Arthur, [1819-1844] 1960, § 32, p. 190.

⁷ LÓPEZ DE SANTA MARÍA, Pilar, 2015, p. 24.

⁸ SCHOPENHAUER, Arthur, [1819-1844] 1960, tomo I, p. 124-128.

⁹ SCHOPENHAUER, Arthur, [1819-1844] 1960, tomo II, p. 330.

¹⁰ SIMMEL, Georg, [1918] 2000, p. 318-319.

¹¹ NIETZSCHE, Friedrich, 2006, § 252, p. 197. SPIERLING, Volker, 1996, p. 23-25.

por ello, “de los sentidos es de donde vienen la mayor parte de nuestra desgracia: son sobornadores, engañadores, destructores”.¹²

En otro orden de cosas, la música jugó un papel esencial; lo era todo para Friedrich Nietzsche.¹³ El filósofo aseguró a Heinrich Köselitz: “la vida sin la música sería un error, una fatiga, un exilio”.¹⁴ Uno de los prejuicios de la crítica de su obra fue relacionar sus aportaciones en el campo musical de manera unívoca con la figura de Richard Wagner y su complicada amistad. Nietzsche era un melómano mucho antes de conocer al compositor alemán. Además, el filósofo tenía una producción musical de más de setenta partituras. Paulina Rivero constata que el análisis de la trascendencia de sus composiciones es una asignatura pendiente para gran parte de los músicos contemporáneos. La mirada edición de sus apuntes musicales por Curt Paul Janz en 1976 tampoco ha solventado esta carencia. Sin lugar a duda, Nietzsche ha destacado por su contribución en definir la música como una categoría filosófica fundamental; sus observaciones resultan complejas, aunque, en general, siguió las aseveraciones de Arthur Schopenhauer.¹⁵ Así, la música, a diferencia de otras artes, es la representación y la realidad en sí misma, produce una sujeción mental mientras que el tacto y la vista provocan un movimiento mecánico –sentimiento, pensamiento, pasión–.¹⁶ A diferencia de su maestro, no mostró especial preocupación por delimitar el contraste entre ruido y sonido. No obstante, a lo largo de su vida desentrañó las peculiaridades de la música desde su condición estética.

Podemos añadir que Friedrich Nietzsche en sus publicaciones incorporó la figura del espectador desorientado ante la abundancia de impresiones y estímulos dispares que le brindaba la vida moderna. Estas nuevas circunstancias de incertidumbre y decadencia presentes en el día al día impedían, según él, desarrollar una vida contemplativa y en reposo, “El tempo de esta afluencia es un *prestissimo*: las impresiones se borran: se guarda uno, instintiva-

mente, de absorber algo, de impresionarse profundamente, de ‘digerir’ algo: de ello resulta un debilitamiento de la facultad digestiva”.¹⁷ En esta cita, leemos cómo Nietzsche equiparó la modernidad al símil de la nutrición y de la digestión. Esta nueva situación produce al hombre moderno un estado de agotamiento y decaimiento agudo al desmoronarse la organización y los pilares clásicos. Ahora los vicios del hombre moderno son el excesivo trabajo, la curiosidad y la compasión.¹⁸ La confusión antiestética marca el fin de una era y el comienzo de otra. Con el objeto de verificar este fenómeno, Nietzsche describió el nuevo ambiente con términos casi científicos tales como irritabilidad, influjo, adaptación o reacción.¹⁹ De manera análoga, Georg Simmel investigó sobre los problemas de la vida moderna y la figura del espectador. A lo largo de su trayectoria profesional, indagó sobre las aportaciones de Nietzsche.²⁰ Resulta necesario comentar que Simmel contribuyó a la visión del filósofo con nuevas confrontaciones a las cuales se veía sometido el *citadino* en el día a día.²¹

Georg Simmel, a diferencia de Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche, investigó sobre la cultura moderna y la ciudad desde la Sociología. No fue su única línea de investigación, tal y como apreciamos en sus abundantes publicaciones, en las que expuso argumentos bien diferenciados sobre la filosofía del arte, la moda, el dinero o la mujer. Cabe mencionar que un primer escrito de juventud discurrió sobre la música. En este ensayo de 1882, corroboró que la tesis de Darwin, por la cual la música afloró antes que la oratoria, era desacertada. No obstante, esta premisa, según él, no puede comprobarse de forma empírica. No hay evidencias ni en las colecciones etnográficas ni en las crónicas de viaje. A pesar de ello, estas fuentes le sugirieron una nueva hipótesis por la cual la música juega un papel significativo en la comunicación y en las relaciones sociales, en clara consonancia con los valores nacionales o la tradición. En consecuencia, el gusto y las emociones por los distintos géneros musicales fueron el germen para de-

¹² NIETZSCHE, Friedrich, 2006, § 577 A. 399.

¹³ SAFRANSKI, Rüdiger, 2019, p. 17.

¹⁴ MATAMORO, Blas, 2015, p. 7.

¹⁵ RIVERO, Paulina, 2016, p. 143.

¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich, 2006, § 806, p. 538.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich, 2006, § 71, p. 81.

¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich, 2006, § 73, p. 81.

¹⁹ CRARY, Jonathan, [1990] 2008, p. 45.

²⁰ PARTYGA, Dominika, 2016, p. 2-3.

²¹ SIMMEL, Georg, [1903] 2013.

terminar una clasificación de la sociedad; por el contrario, no llegó a formular una metodología sociológica propia para la música.

El sociólogo verificó que la evolución de la música va a la par de la liberación de su carácter natural. En otras palabras, el desarrollo musical da lugar a un acercamiento a su ideal como arte y a un alejamiento del sentimiento. El artista alcanza la ansiada objetividad en el momento que supera la pasión y logra plasmar la imagen, es decir, la música “imita los tonos que emergen del pecho”, idea que argumentó Arthur Schopenhauer al escribir “una creación artística es más grande, cuanto menor es su grandeza material”.²² Análogamente, el cantar es la expresión directa del estado de ánimo mientras que la producción vocal contiene un valor de comunicación. Por otro lado, catalogó los instrumentos musicales a partir de las exigencias técnicas. En consecuencia, a mayor dificultad de interpretación menor es la excitación; por consiguiente, los instrumentos de cuerda acercan al interprete a la objetividad frente a los de aire que lo aproximan a la subjetividad. De manera análoga, habló de instrumentos de ruido –percusión– evocadores de múltiples sugerencias y pasiones; por ello, considera la música militar y la popular o folclórica más natural que la instrumental.²³

Años más tarde, K. Peter Etkorn, sociólogo musical, observó cómo la trascendencia de la psicología del escuchante planteada por Georg Simmel fue practicada por los compositores de las bandas sonoras. Etkorn (1964) constató,

Los compositores de música de cine sacan provecho de este fenómeno cuando acompañan escenas de amor con el sonido de suaves violines. Al emplear clichés musicales escogidos sistemáticamente, los compositores de la música predisponen al espectador ante las imágenes en movimiento para que este espere ciertos acontecimientos en la pantalla o tengan una serie de emociones acordes a esos sucesos.²⁴

A tal efecto, Georg Simmel contempló la repercusión de la psicología del individuo en su comportamiento cotidiano en la ciudad. Partió de la hipótesis de que los problemas de la vida moderna proceden del anhelo del individuo por preservar su autonomía y originalidad. El dinero –economía moneta-

ria– y el intelectualismo han llenado de confort el día a día en la gran ciudad, pero el *citadino* se ve sometido a múltiples incitaciones, que dispersan su espíritu. Por esa razón, “los objetos se le aparecen en una tonalidad uniformemente sosa y gris; ninguno se juzga digno de preferencia”, de manera análoga los “espectáculos impersonales” sofocan la individualidad. En síntesis, se produce “la atrofia de la cultura individual como consecuencia de la hipertrofia de la cultura objetiva”.²⁵

Efectivamente la aniquilación de la forma fue la consecuencia de la eliminación de los elementos particulares y de los cánones preestablecidos. La situación cultural advertida por Georg Simmel parte de la oposición a la forma y de la defensa del principio de la vida. En pocas palabras,

El impulso básico que está a la base de la cultura contemporánea es negativo y esto porque, a diferencia de los hombres del pasado, nosotros hemos estado durante algún tiempo sin ideal compartido, incluso sin ideales de ningún tipo... una carencia de material para un ideal cultural unificador, sino que los ámbitos que debería circunscribirse son muy numerosos y heterogéneos como para permitir semejante unificación intelectual.²⁶

Así, la vida contemporánea carece de un modelo único, razón por la cual la cultura no obedece ni a criterios preestablecidos ni al principio de la forma, sino que es la expresión del artista y la corriente latente de su vida. Tal y como relata Georg Simmel, “el artista expresionista sitúa, en el lugar del ‘modelo’, el ‘motivo’ que lanza su vida, obediente en su contenido solo a sí misma, a un movimiento”. Ahora la obra de arte cobra vida en el arte abstracto que es indiferente a los estándares de belleza y fealdad.²⁷ En términos generales, subrayó el resurgimiento del arte propio de una nueva sociedad.

En resumen, la cuestión del sentido del oído y el conocimiento de la creación musical interesó a Arthur Schopenhauer, quien consideró la música la forma artística más poderosa al superar el objeto cotidiano y representar la voluntad. La recepción de sus juicios en la obra de Friedrich Nietzsche y Georg Simmel implicó valorar la intuición sensible en detrimento de la inteligible. El primero observó

²² SIMMEL, Georg, 1882, p. 282; 296.

²³ SIMMEL, Georg, 1882, p. 274-279.

²⁴ ETZKORN, K. Peter, 1964, p. 105.

²⁵ SIMMEL, Georg, [1903] 2013, p. 39; 47; 57.

²⁶ SIMMEL, Georg, [1918] 2000, p. 319-320.

²⁷ SIMMEL, Georg, [1918] 2000, p. 321.

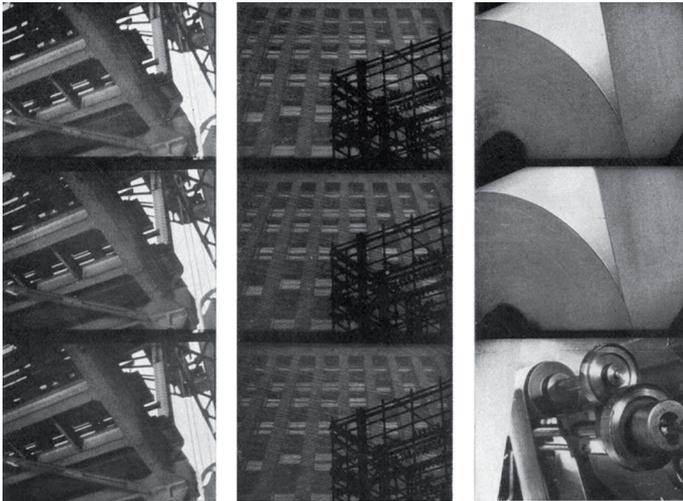


Fig. 1. Montaje de escenas del filme *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, Walter Ruttmann, 1927. Braak, 1931, p. 33.

que la música representa la realidad en sí misma, mientras que el segundo constató que es una herramienta de comunicación. Ambos pensadores advirtieron la trascendencia del espectador, que se encuentra sometido a un sinfín de sensaciones acordes al nuevo ritmo marcado por el proceso de industrialización.

2. La metrópoli, eje vertebrador de la modernidad

Las formas propias de la modernidad alteraron el día a día de los ciudadanos, quienes se vieron sometidos a un ritmo trepidante contrario a la plácida vida rural. Este contexto provocó en la sociedad y, por ende, en las personas, una nueva relación espacio-temporal. El individuo fue partícipe del engranaje de la metrópoli (Fig. 1). A su vez, este entorno impuesto por el crecimiento urbano y el desarrollo tecnológico favoreció la merma de su autonomía. Walter Benjamin (1892-1940) describió el ambiente de la ciudad moderna, "se separa en sus polos dialécticos. Se le abre como paisaje, le rodea como habitación".²⁸ El ensayista contó su experiencia personal al recorrer varias ciudades europeas; en relación con Nápoles, sugirió la interrelación de la alcoba y la vía pública, "así co-

mo las habitaciones de la casa se repiten en la calle, con sillas, cocina y altar, así, solo que, en forma mucho más ruidosa, la calle se adentra en las alcobas".²⁹ Además, aludió a la fascinación que le causaba poder captar los nuevos sonidos de Marsella,

Ruidos. Arriba en las calles desiertas del barrio portuario están juntos y tan sueltos como las mariposas en cantero cálidos... Pero es necesario estar solo y errante en este lugar para poder perseguir estos sonidos con la red de cazar mariposas cuando, tambaleantes, se disuelven revoloteando en silencio. Porque en esos rincones abandonados todos los sonidos y las cosas tienen su silencio propio... Pero la caza es peligrosa y finalmente el perseguidor se desploma.³⁰

Walter Benjamin hablaba de los ruidos de la calle y de la necesidad que siente el sujeto en vislumbrar los sonidos urbanos. La tranquilidad es un requisito para su exploración, pero es un ejercicio agotador dado el ajetreo y la distracción de ruidos penetrantes. En suma, la percepción del ruido y del sonido en la gran ciudad fue examinada en los ensayos filosóficos y sociológicos del momento, tal y como hemos expuesto, pero también fue escudriñada en las creaciones artísticas, en especial en el séptimo arte. En ese sentido, el crítico holandés Menno ter Braak (1902-1940) –fundador de la revista *Filmliga* junto con Joris Iven (1898-1989)– expuso la íntima relación entre el ritmo y la forma al tratarse de una fuente de inspiración inimaginable. En particular, analizó las películas experimentales "absolutas" de Walter Ruttmann, Hans Richter y Viking Eggeling, en las que advirtió que el ritmo acústico –musical– y el ritmo visual –cinematográfico– muestran una correlación material que no significa una equivalencia psicológica (Fig. 3a; Fig. 3b).³¹ Recordemos que, en sus escritos, el intelectual holandés indagó sobre el pensamiento de Nietzsche.

En Alemania, durante la República de Weimar, la industria del cine experimentó una profunda renovación y se convirtió en el exponente de la vanguardia. En esos años, la dinámica ciudad de Berlín se consideró de manera extraoficial, capital europea.³² Se transformó en el paradigma de las artes, la cultura, el ocio e, incluso, para algunos fue su musa. La fundación de la compañía cinematográfica Ufa –Universum Film Aktiengesellschaft– con participación estatal y formada por un con-

²⁸ BENJAMIN, Walter, [1982], 2011, p. 422.

²⁹ BENJAMIN, Walter, 1992, p. 23.

³⁰ BENJAMIN, Walter, 1992, p. 78. HEGARTY, Paul, 2007, p. 23.

³¹ BRAAK, Menno ter, 12.1927, p. 454; 458-459.

³² ELSASSER, Thomas, 1999, p. 9.

glomerado de empresas del sector significó una inyección económica. Esta coyuntura repercutió en inversiones destinadas a innovadores proyectos. Asimismo, a raíz de la Primera Guerra Mundial, el incremento del discurso bélico en las películas americanas motivó que el gobierno alemán, con consejo del mariscal Ludendorff, decidiese reparar la imagen peyorativa de su país mediante filmes que exaltasen los valores de la Alemania imperial. En este sentido, la Ufa nació con fines propagandísticos y con un claro propósito de excluir producciones foráneas, pero también con el designio de incrementar su presencia en mercados extranjeros. A partir de julio de 1918, sobresalieron las realizaciones al servicio de la cultura y de la educación: *Kulturfilm*. El lema "el mundo es bonito, su espejo el Kulturfilm" define la intención de este nuevo género; ahora la cultura es sinónimo de progreso y mundo de ensueño.³³ Las cifras demuestran el éxito del proyecto al rodarse unas 1 500 cintas anuales en época de bonanza. No obstante, su declive se inició en 1928, pero sobre todo en 1930, aunque sobrevivió, paradójicamente, dos años más, gracias al público americano.

En la gran pantalla, se difundió el mensaje pedagógico sobre la necesidad de introducir los beneficios de la arquitectura moderna y de la renovación del planeamiento urbano como herramienta básica para lograr erradicar la discriminación social. Berlín y Fráncfort fueron un referente en los nuevos modelos de construcciones y viviendas higiénicas –ventiladas, iluminadas y soleadas–. Entre 1926 y 1928, la productora Humboldt-Film GmbH (Berlín) financió varias realizaciones, por ejemplo, *El uso de mármol y la piedra en la construcción y en la industria* (Marmor und Werkstein für Bau und Industrie, 1925), o *¿Cómo vivimos sanos y económicamente?* (Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich? 1926-1928) con fotografía de Rolf von Botescu y la participación de Martin Wagner, Walter Gropius y Ernst May. Dos películas sobresalieron: *La nueva vivienda* de Hans Richter (Die neue Wohnung, 1931–Praesens Film AG Zúrich) y *La ciudad del mañana*, que aborda el urbanismo de Maximilian von Goldbeck y Erich Kotzer (*Die Stadt von Morgen*, 1930–Atelier Svend Noldan Berlín). La primera fue encargada a Richter por SWB –Schweizerischer Werkbund– para mostrar las ventajas de la arquitectura moderna en el marco de la ex-

posición de arquitectura y diseño de interiores de Basilea. En cambio, la segunda fue financiada por el Ministerio del Bienestar de Prusia con la aspiración de ilustrar de forma didáctica la utilidad social del crecimiento orgánico de la ciudad. En ambos filmes, el uso de la imagen en movimiento y los rótulos obedecieron a un lenguaje publicitario con el fin de convencer al público de lo conveniente del cambio, pero ambos cineastas prescindieron de un acompañamiento musical que hubiese podido reafirmar su mensaje.³⁴

Otras películas ensayaron soluciones artísticas basadas en la calle como *La calle* de Karl Grune (Die Straße, 1923–Stern-Film GmbH). El director muestra una ciudad sin ley donde la vía vigila al protagonista mientras pasea por una calzada tortuosa; el enorme anteojo de neón de una óptica parpadea a su paso. Otro referente fue el filme de Fritz Lang *Metrópolis* (1927–Ufa) con guion de Thea von Harbour y música de Gottfried Huppertz, en donde se presenta la distopía urbana futurista dominada por un modelo capitalista, pero que contrasta con el tratamiento ornamental de elementos superficiales –el robot, la máquina, los taxis aéreos o los automóviles–; y, por último, *Asfalto* de Joe May con banda sonora de Willy Schmidt-Gentner (Asphalt, 1929–Ufa), cuyo rodaje se inicia con varias tomas, las cuales muestran la transformación del viario urbano de Berlín –una asfaltadora pavimentando las calles, la circulación de automóviles dirigidos por un agente del tráfico o bien las aceras abarrotadas de peatones, son buena muestra de ello–.³⁵

En esas fechas, el documental sobre ciudades sufrió una profunda renovación al implantarse un nuevo género: las sinfonías urbanas. El estilo cinematográfico inspirado en el cine abstracto junto con un sistema de montaje mejorado favoreció su génesis. La llamada *Neue Sachlichkeit*, es decir, la búsqueda del realismo crítico a la par que el desarrollo tecnológico lo permitió. Entre las producciones sobresale la obra de Walter Ruttmann *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Berlin. Die Sinfonie der Großstadt, 1927–Fox-Europa) considerada la obra cumbre de este formato.³⁶ No solo destacó por su perfección técnica, al igual que harían años antes los americanos Paul Strand y Charles Sheeler en *Manhatta* (1921), sino que fue el paradigma para

³³ DEEKEN, Annette, 1995, p. 531.

³⁴ ZIEGLER, Reiner, 2003, p. 60-69.

³⁵ KRACAUER, Siegfried, [1947] 1985, p. 41; 115-118; 143; 151-152.

³⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, 1990, p. 397-402; 465. WAHBEH, Hossam, 2013, p. 39-69.



Fig. 2. Portada *Film-Kurier*, 1927, 658(9).

futuras realizaciones. Algunos cineastas adaptaron su rodaje a la estructura sinfónica de Ruttmann como Robert Florey en *Una sinfonía de rascacielos* (*Skyscraper Symphony*, 1929), Kenji Mizoguchi en *La marcha de Tokio* (*Tōkyō kōshin-kyoku*, 1929), Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lustig en *São Paulo, sinfonía de una metrópolis* (*São Paulo, a sinfonia da metrópole*, 1929) o por Leo de Laforgue en *Sinfonía de una ciudad cosmopolita; Berlín como era* (*Symphonie einer Weltstadt. Berlin, wie es war*, censurada por el nacionalsocialismo en 1943 y estrenada en 1950).³⁷ En otros casos, el formato del amanecer al anochecer se diversificó, por ejemplo, en *El hombre con la cámara del ruso* Dziga Vertov (*Человек с киноаппаратом*, 1929), *Las brillantes luces de Praga* de Svatopluk Innemann (*Praha v září světla*, 1928), *Lluvia* de Joris Ivens (*Regen*, 1929), *Lisboa, crónica anecdótica* de Leitao de Barros (*Lisboa, Crónica Anedótica*, 1930) o *Niza* de Jean Vigo (1930). Otra película pionera en el género fue *Rien que les heures* (1926) de Alberto Cavalcanti filmada poco antes que la sinfonía berlinesa. En esta cinta vemos todavía escenas protagonizadas por una sub-

clase parisina imaginada –el proxeneta, la prostituta, el marinero, la anciana demacrada y la vendedora de periódicos–. El director brasileño, años más tarde, aseguró que se trató de un documental social torpe. París se presenta de forma rítmica y sus encuadres recuerdan a *Manhatta*.³⁸ Un lustro después, la denuncia social fue el eje vertebrador de *Niza*, película que exhibe el decurso de la vida a modo de espectáculo entre los ricos ociosos frente a los pobres trabajadores en un enclave turístico. Por otro lado, en otras realizaciones se priorizó el retrato del día a día del *citadino* en Lisboa e, incluso, algunos directores primaron lo estético frente a lo social al presentar las calles de Amsterdam en un día lluvioso con acompañamiento musical de Lou Lichtveld.

En *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, Walter Ruttmann recogió en cinco actos la cotidianeidad de la vida berlinesa desde el amanecer al anochecer enmarcados en un orden acompasado. Se trató de una visión transversal del día a día, la cual reemplaza una acción continuada. Así el director alemán muestra el ritmo trepidante de la ciudad a través de la yuxtaposición de tomas. Alcanzó el culmen gracias al acompañamiento musical compuesto por Edmund Meisel (1894-1930) (Fig. 2). El músico escribió una pieza concebida de forma individualizada en clara correlación con el montaje de las escenas. El dinamismo de la película está en sintonía con el momento del día, que se incrementa con el paso de las horas cuya progresión decae al final de la jornada laboral. Se presenta una sinfonía tanto para la vista como para el oído, aspecto que acentúa en el espectador los sentimientos y las evocaciones, tal y como anunció Georg Simmel en sus reflexiones sobre la música.

El filme de Walter Ruttmann introdujo significativas novedades que revolucionaron la industria cinematográfica; entre otras cosas, logró que una película artística fuese comercial.³⁹ Ya en 1926 declaró que una de sus aspiraciones era que su cine fuese rentable y gustase al gran público.⁴⁰ No obstante, su carácter singular, al retroceder la acción detrás de la imagen, no vaticinaba el futuro de la industria filmica en el nuevo panorama internacional del cine sonoro. De ahí que la prensa del momento estimase que era una obra maestra única pero, de continuar con esa moda, se arruinarían las

³⁷ VOGT, Guntram, 2001, p. 27.

³⁸ GRAF, Alexander, 2007, p. 78.

³⁹ RUTTMANN, Walter, 1930, p. 325.

⁴⁰ RUTTMANN, Walter, 9.7.1926.

productoras y salas comerciales.⁴¹ Actitud contraria a los defensores del cine de vanguardia por ser este el eje vertebrador de la renovación del lenguaje cinematográfico al primar lo artístico frente a lo dramático o comercial. Así, el debate se polarizó en lo oportuno de una producción adaptada al gusto de las masas o a la estética vanguardista.⁴²

En suma, el bullicio de la gran ciudad fascinó a pensadores como Walter Benjamin, quien superó, en cierta forma, los planteamientos de Arthur Schopenhauer sobre el ruido y su valor de incultura. No obstante, la confusión producida por la contaminación acústica dificultaba, según Benjamin, la comprensión de las nuevas tonalidades urbanas. Por otra parte, el abandono de los cánones preestablecidos facilitó, según Georg Simmel, las creaciones abstractas acordes a los ideales estéticos del momento. A la par los cineastas buscaron plasmar el ambiente de la ciudad, que se convirtió en el objeto de inspiración junto con los sonidos urbanos, los cuales jugaron paulatinamente un papel más relevante en las bandas sonoras.

3. Mi experimento

Julius Außenberg –director de la sección de Fox-Europa⁴³ con este sugerente título *Mi experimento* anunciaba a la prensa la financiación de la película *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. No fue el único artículo de esta índole que el gabinete de comunicación lanzó en su cuidada campaña publicitaria, iniciada un año antes del estreno (Fig. 3a; Fig. 3b). La finalidad fue generar expectativa. La promoción dio sus frutos, por ejemplo, en el afiche, en el que se avisaba de que se trataba de “una película para usted”, se reprodujeron algunas sentencias que definían el carácter único y extraordinario del filme: en *Neue Berliner 12Uhr Zeitung* “un magnífico retrato de una época... único... un documento contemporáneo”; *Vossische Zeitung* “esta obra extraordinaria permite estar orgulloso, después de mucho tiempo, de un filme alemán”; *Tägliche Rundschau* “el logro más sensacional en el arte cine-

matográfico alemán”; *Berliner Börsen-Courier* “esta magnífica película, una obra maestra representativa”; *Film-Kurier* “el evento cinematográfico más importante desde hace muchos años”; *Lichtbildbühne* “obra maestra del cine”.⁴⁴ Las cuñas recalcan el carácter extraordinario de una película alemana. No fue casual, Fox productora americana debía financiar películas de cuota –*Kontingentfilm*– (Fig. 2).

La abundancia de artículos de promoción, muchos de ellos repetidos, ofrecen las claves de la génesis, el rodaje, el montaje e, incluso, su exhibición, aunque, a veces, dicha información es sesgada dada su intención inicial. El análisis de estas noticias nos ayuda a comprender la recepción de la película. En sucesivas ocasiones, se han tomado las referencias publicadas en el ensayo de Jeanpaul Goergen.⁴⁵ Opinamos que una aportación más concreta la brinda el vaciado de una única revista especializada, *Das Kino-Journal* –digitalizada en el portal ANNO–, la cual recibió regularmente dosieres de prensa.⁴⁶

El 23 de septiembre de 1927 tuvo lugar en Taentzien Palast (Berlín) el estreno. En junio de 1926 *Fox-Presse-Dienst* divulgó la política de la empresa. Julius Außenberg, director de las oficinas en Unter den Linden, informó de que William Fox había dotado a la filial de capital suficiente para realizar seis rodajes independientes de la central de Nueva York. Karl Freund –reconocido cámara de la Ufa– fue el responsable de buscar producciones; su dominio del nuevo cine y de la técnica vaticinaban un futuro prometedor. Otros colaboradores fueron: el guionista austriaco Carl Meyer, el pintor Walter Ruttmann, el director Hans Tintner, el periodista húngaro Szekley, y el actor húngaro Szöke Szakal.⁴⁷ Casi un año después, en mayo de 1927, Fox comunicó el estreno de seis películas “taquilleras”: *El culote de la señorita Annette* (Die Hös’chen des Fräulein Annette); *El mono parlante* (Der sprechende Äffe) –obra teatral René Fauchois–; dos filmes de cowboy *Tom-Mix*, y *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*.⁴⁸ Julius Außenberg continuó con la dirección de la sucursal hasta el verano de 1930.⁴⁹ El gerente

⁴¹ ANÓN., 23.5.1931, p. 3.

⁴² ANÓN., 1929, p. 11.

⁴³ Fox adquirió la productora alemana Deutsche Vereins-Film AG (Leipzig-1921).

⁴⁴ Cartel *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* imp. Krüger (Berlín-1927). ÖNB-PLA16300461. <http://data.onb.ac.at/rec/baa15811814>.

⁴⁵ GOERGEN, Jeanpaul, 1989, p. 174-175.

⁴⁶ ANÓN., 22.11.1927, p. 12. Las noticias repetían las publicadas en *Film-Kurier* –a excepción del estreno en Salzburgo– (D. G. 14.1.1928, p. 11). Descartamos su vaciado al no estar disponible virtualmente.

⁴⁷ ANÓN., 19.6.1926, p. 8; ANÓN., 3.7.1926, p. 21.

⁴⁸ ANÓN., 14.5.1927, 32.

⁴⁹ ANÓN., 2.8.1930, 11.

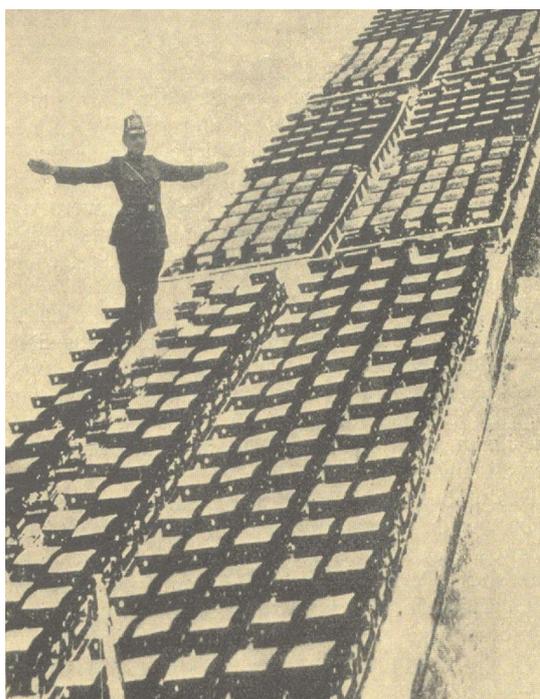


Fig. 3a. Caricatura de Ruttmann, 1927. *Seidels Reklame*. Monatschrift für das gesamte Ankündigungs- und Empfehlungswesen. Nachweis zweckdienlicher Verbindungen für Reklame jeder Art, 1927, 12, p. 558.

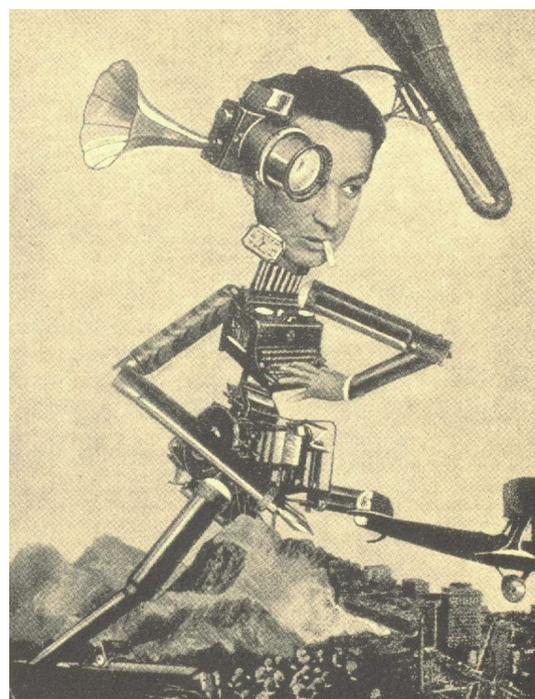


Fig. 3b. Fotograma Berlín Sinfonía de una gran ciudad, 1927 (Propaganda de la película de Ruttmann, 1927. *Seidels Reklame*. Monatschrift für das gesamte Ankündigungs- und Empfehlungswesen. Nachweis zweckdienlicher Verbindungen für Reklame jeder Art, 1927, 12, p. 558.

americano en *Mi Experimento* recalcó lo novedoso del guion y la trascendencia del dinamismo de la cámara junto con su ritmo, aspecto que le fascinó junto con las imágenes y los juegos ópticos que mostraban una visión fehaciente de la realidad social de la metrópoli.⁵⁰ No obstante, algunos discreparon. Siegfried Kracauer escribió una crítica mordaz: el filme era un auténtico fraude al primar lo fantástico sobre lo real, "¿Es Berlín? No, es una impresión abominable producida con una contenida intelectualidad, más que bochornosa" (Fig. 3a).⁵¹ Esta visión peyorativa no siempre triunfó; por ejemplo, en el simposio *Berlín Trabaja*, organizado por la federación de empresarios de Berlín junto con la asociación alemana de artistas, fue aclamado el tratamiento artístico de la máquina y de los operarios,⁵² o bien Rudolf Arnheim valoró el interesante uso de la iluminación.⁵³

En un comunicado de prensa Fox indicó que la idea original fue de Carl Meyer, tal y como se anunció en los créditos pero, en la actualidad, se ha determinado que su participación fue insignificante.⁵⁴ En cambio, el manuscrito no literario se indicó que fue redactado conjuntamente por Walter Ruttmann y Karl Freund, aunque más tarde se declaró que el único creador fue Ruttmann⁵⁵ (Fig. 4). Este trasladó las peculiaridades de una partitura al libreto con el objetivo de plasmar la velocidad, la dirección del movimiento y el carácter óptico. Durante el montaje del celuloide revisó una y otra vez su composición,

Después de cada intento de edición, veía lo que todavía me faltaba, allí una imagen para un delicado Crescendo, aquí un Andante, un sonido metálico o un tono de flauta, y después siempre decidía de nuevo qué grabar y qué motivos buscar-reconfiguraba mi manuscrito durante el trabajo.⁵⁶

⁵⁰ AUBENBERG, Julius, 11.6.1927, p. 11, 17.

⁵¹ KRACAUER, Siegfried, 13.11.1927; 12.10.1928.

⁵² ANÓN., 13.2.1930, 9.

⁵³ ARNHEIM, Rudolf, [1957], 1990, p. 56-57.

⁵⁴ GOERGEN, Jeanpaul, 1989, p. 25.

⁵⁵ ANÓN., 4.6.1927, p. 28.

⁵⁶ RUTTMANN, Walter, 8.10.1927.

Para ello, organizó una cartoteca con información de miles de recortes. En las cartulinas anotaba ideas u ocurrencias, describía las escenas con sus tomas e indicaba su duración. Karl Freund en su columna *Lo que quiero* no menciona su colaboración en el guion, pero resaltó su admiración por el “experimento artístico”, en el cual Walter Ruttmann es un recolector de historias que logra sorprender y entretener al público. En calidad de productor precisó su política de financiar proyectos innovadores con bajo presupuesto como en *El hijo de Hagar* (*Der Sohn der Hagar*, 1927, Fox-Europa, adaptación de la novela de Paul Kellers), o en las futuras imágenes sinfónicas de Berlín y Sport –está última no se rodó–. No fue partidario de importar modelos americanos, “considero que cualquier adaptación al gusto extranjero es deplorable y ridículo”; afirmación que respondía a la imagen comercial de Fox-Europa.⁵⁷ Dicho sea de paso, su dominio de los efectos lumínicos fue valorado por el director.⁵⁸

Walter Ruttmann en una entrevista reveló lo novedoso de transformar Berlín en estrella de cine, “por primera vez se ha intentado que una gran ciudad sea la protagonista de la película... era la más joven de las metrópolis del mundo... no se encontraba asfixiada detrás de las fachadas, ni por su propia monumentalidad”⁵⁹ (Fig. 2). Prescindió de actores, de niños “más cinematográficos que los adultos” y, también, de animales. Igualmente descartó el relato clásico al buscar un nuevo código estético alejado del teatro o de la literatura e, incluso, de la palabra. De modo que remplazó el estudio por el escenario de la gran ciudad con sus calles y sus gentes. A cambio, la nueva fuente de inspiración fue la fábrica, la máquina, el tráfico, los medios de locomoción, el movimiento de personas, la construcción de paseos y viviendas... Afirmó que su película muestra la realidad de la capital desde un punto de vista documental. Fritz Rosenfeld reseñó el primer pase en el Zentralkino (Viena), en su columna se hizo eco del pensamiento del director:

La película de Walter Ruttmann es una sinfonía de imágenes, una serie interminable de pequeñas imágenes de la realidad encadenadas según un plan muy específico con una sensibilidad musical-fílmica.... No

es una película berlinesa en sentido estricto; Berlín es sólo un modelo de una gran ciudad; sólo se muestra de Berlín lo que es típico de toda gran ciudad. Aquí no se encuentran las imágenes de postal de edificios famosos que, por otra parte, son muy populares en las películas... La película retrata el movimiento de la gran ciudad: el ajetreo de la gente, los trenes, los coches... la vida misma...⁶⁰

Pocas semanas antes, el crítico de cine austriaco escribía *Película, imagen y ritmo*; en esta ocasión, no menciona la obra de Ruttmann, la cual todavía no había visionado, pero Fritz Rosenfeld sabía de la importancia del cámara para captar la cadencia del movimiento. Alabó las tomas de Karl Freund para la película de Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) *Tartuffe* (1925–Ufa, adaptación de la comedia de Molière *Le Tartuffe ou l'imposteur*), pero cuestionó el tratamiento visual del filme *Metrópolis* de Fritz Lang. El ritmo era la esencia del cine,

Los gestos y las expresiones faciales, todo el movimiento de los cuerpos vivos y muertos, la marcha y el desplazamiento, todos los procesos por excelencia se hilan en este ritmo, que sólo tiene un efecto agradable y excitable cuando se experimenta artísticamente, cuando es uniforme. El ritmo es el elemento placentero de todo arte, incluido el arte cinematográfico. Encontrar el ritmo específico de la imagen cinematográfica significa encontrar el efecto artístico específico de la película y, por tanto, el arte cinematográfico específico, el cual llevamos décadas buscando.⁶¹

El logro de Karl Freund fue romper con esquemas tradicionales al colocar la cámara casi en la superficie del suelo y captar desde otro ángulo el movimiento de los actores para lograr fundir en una única imagen cinematográfica el ritmo del espacio y del movimiento. No obstante, Wilhelm Murnau conservó formas deudoras del género teatral, contrató actores profesionales y escenógrafos. Obviamente, Walter Ruttmann revolucionó el lenguaje cinematográfico e introdujo el ritmo con una sensibilidad musical-fílmica.

El rodaje de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* se realizó en el marco de la nueva objetividad y con un tratamiento artístico. El espectador experimenta el inconsciente óptico.⁶² En este sentido, la urbe es un organismo en el cual participan: el hombre y la máquina; la vivienda y la calle; o el tráfico y el

⁵⁷ FREUND, Karl, 24.7.1926, p. 3.

⁵⁸ ANÓN., 8.11.1927, p. 20; VOGT, Guntram, 2001, p. 171-172.

⁵⁹ ANÓN., 2.7.1927, p. 15.

⁶⁰ ROSENFELD, Fritz, 2.6.1928, p. 7. MAYR, Brigitte; OMASTA, Michael (Ed.), 2007.

⁶¹ ROSENFELD, Fritz, 4.1928, p. 231.

⁶² BENJAMIN, Walter, [1936] 1973, p. 45-46.



Fig. 4. Braak Cinema Walter Ruttmann y su material cinematográfico “absoluto”, 1929 Braak. 1929, p. 108.

consumo (Fig. 1).⁶³ Precisamente, Ángel Sancho, en su tesis doctoral, recalca la ausencia en los primeros minutos de la película de elementos emblemáticos de la ciudad, a excepción de la catedral de Berlín, por ello es una alegoría –topoi–.⁶⁴ Asimismo, la nueva mirada tecnológica produce una musicalidad al transformar los motivos en un medio para generar ritmo.⁶⁵ Menno ter Braak alabó el ritmo visual que supo ver Fritz Rosenfeld en su crítica.

A propósito de las entrevistas se imprimieron otros dos, *Como trabaja Walther*⁶⁶ *Ruttmann* y *La película del mañana*, donde el creador visual recalcó su sistema de montaje y composición.

El trabajo en esta película es un tremendo mosaico. Miles de pequeños momentos pictóricos tienen que ser captados. Nada debe parecer intencionado o establecido, todo debe responder al estímulo de la observación inconsciente, de lo casual y, sin embargo, ser típico.⁶⁷

Ni libreto, ni programación; todo debía ser espontáneo, pero característico. Walter Ruttmann buscaba alcanzar la emancipación del cine con las otras artes, en concreto del teatro. Para ello capta lo cotidiano y la realidad social con suma paciencia gracias a una cámara de mano ligera de 35 mm –Dektiv-Kamera– sin trípode, pero equipada con un carrete de 30 metros. Ideal para no ser visto. Durante meses, el coche de Ruttmann circuló por las calles de Berlín a la caza de las escenas más representativas. Otras veces, asistió a distintos eventos como el desfile del diseñador Drécoll (París) en el Hotel Esplanade –las maniqués marchaban a ritmo de blues con música en vivo interpretada por la orquesta Jazz-Liebling– o bien en la recepción ofrecida “a la elite berlinesa” por el embajador turco.⁶⁸

En la segunda fase o producción introdujo la velocidad y el ritmo para lograr el carácter sinfónico gracias al collage de los fotogramas –cortar y pegar– (Fig. 4). Plasmó el movimiento desenfrenado acorde a los postulados de Friedrich Nietzsche o Georg Simmel. Sostuvo que su trabajo es individual, pero que otras propuestas de la Bauhaus –Moholy-Nagy– o de la vanguardia francesa –Fernand Léger, Francis Picabia y René Clair– han permitido renovar la industria cinematográfica. En suma, aseguró al reportero Clarus que no podía predecir el futuro, no era algo que le preocupase, pero lo lógico, según él, sería una continuidad entre el presente y el pasado.⁶⁹

La productora comunicó la contratación de los cámaras: Reimar Kuntze –patentó una película hipersensible–, Robert Baberske, y Laszlo Schäffer, además del compositor Edmund Meisel.⁷⁰ A diferencia de las imágenes, el acompañamiento musical, dado su carácter intangible, fue único en cada representación. Hoy en día, cada una de las grabaciones de

⁶³ VOGT, Guntram, 2001, p. 170.

⁶⁴ SANCHO RODRÍGUEZ, Ángel, 2017, p. 120.

⁶⁵ COMBE, André, 1991, p. 10.

⁶⁶ A partir de 1929 firmará como Walter.

⁶⁷ ANÓN., 25.09.1926, p. 8.

⁶⁸ ANÓN., 25.12.1926, p. 18.

⁶⁹ La entrevista la realizó Clarus para *Film-Kurier*, 16.12.1926, 294. Vid. En GOERGEN, Jeanpaul, 1989, p. 79. ANÓN., 30.4.1927, p. 59-60.

⁷⁰ ANÓN., 14.5.1927, p. 32.

la banda sonora son reinterpretaciones del original al no conservarse la totalidad de la obra musical.⁷¹

Das Kino-Journal informó sobre el carácter rompedor de la partitura de Edmund Meisel concebida para una orquesta de 75 músicos y con un acompañamiento sonoro de motos, sirenas, barras metálicas, chapas de acero, yunques y una selección de bocinas de automóviles. En otros medios, especificaron también que en la orquesta había un jazz-combo, un banjo, una celesta y un teclado de cuarto de tono. El experimento musical consistía en repartir estratégicamente la orquesta entre el público por familias de instrumentos para lograr un sonido envolvente y una simbiosis entre filme y música (Fig. 3b). La reseña se refería a la partitura del estreno, pero Meisel ya había realizado algunos arreglos para reducir la orquesta, “ya que esta sinfonía debería poder tocarse no solo en los grandes estrenos, sino en todas partes y una y otra vez”. Detalló que la incorporación de nuevos instrumentos fue “no por efecto, sino para adaptar los timbres de mi composición a la realidad”, aunque lo hizo de forma limitada al evitar innovaciones violentas que desdibujasen una obra total al primar los sonidos sobre las imágenes. Actitud que abogará, asimismo, Walter Benjamin al considerar que la maraña de ruidos va en detrimento de la experiencia estética. Sin embargo, no todos los críticos estuvieron de acuerdo. Paul Friedländer juzgó la música de ruido ensordecedor, o lo que Schopenhauer hubiese catalogado en otros tiempos de incivilizado.⁷² El empeño de Edmund Meisel fue “producir un avance musical que llegue naturalmente al oído, sin esfuerzo; mi esperanza es que el oyente lo sienta incluso tan familiar, como la música de su entorno cotidiano”.⁷³ En otras palabras, música moderna para las masas. En definitiva,

He intentado escribir, con la mayor objetividad posible, el ritmo y la melodía de cada secuencia de esta película, que ya está construida musicalmente en sí misma. Esta objetividad sólo se interrumpe con una

concesión: la consideración de la psique del berlinés cosmopolita y de clase trabajadora. El habitante de la metrópoli de nuestra época y su entorno cotidiano son mi programa. Al igual que este filme, mi trabajo es un himno al hombre contemporáneo en el contexto de los tiempos actuales, pero un himno sencillo y sobrio. No es una glorificación, sino un retrato. Mi ferviente esperanza es que su sencillez y su verdad lleguen al público.⁷⁴

Presenta el concepto de banda sonora como un género musical propio. Los críticos coetáneos constataron que había logrado una forma musical autónoma alejada de la composición dramática, tal y como demuestra Fiona Ford en su tesis doctoral.⁷⁵ El éxito fue tal que “Max v. Schillings define la música de Meisel como una convulsión en el campo de las bandas sonoras, una convulsión que recuerda a la revolución musical provocada por las obras del joven Richard Strauß”.⁷⁶

Edmund Meisel combinó la música popular con la nueva música al introducir el conglomerado de ruidos de la metrópoli.⁷⁷ Registró y cazó melodías urbanas aspecto que nos recuerda al pensamiento de Walter Benjamin, pero, en ese himno sobrio, no distingue ruidos y sonidos al igual que Friedrich Nietzsche. Ahora el escuchante, su psicología y el género musical son problemas que hay que resolver; tal y como vaticinó Georg Simmel. Los pioneros en la recreación de los ruidos fueron los futuristas. Luigi Russolo diseñó los *intonarumiori*, artefacto que emitía los sonidos de las muchedumbres y de las máquinas.⁷⁸ Desde la publicación de su manifiesto (1913) actuó por toda Europa; en 1921 lo hizo el Théâtre des Camps-Élysées (París) asombrando a Piet Mondrian y a László Moholy-Nagy.⁷⁹ En ese sentido, Edmund Meisel inventó la máquina de ruidos –*Geräuschmaschine*– mientras trabajaba en el teatro obrero de Erwin Piscator (Fig. 5). Le interesaba la acústica escénica, en particular reproducir música y crear efectos sonoros a través de la máquina *Polifar* (Deutsche-Grammophon-AG) conectada a un altavoz.⁸⁰ Sin embargo, prescindió de la *Geräusch-*

⁷¹ En el *Deutsches Filminstitut* se custodia una partitura para piano dividida en cinco actos con entradas adicionales y anotaciones referentes a la orquesta. CARRASCO, Claudiney Rodrigues; CHAVES, Renan Paiva, 2012, p. 35.

⁷² FRIEDLÄNDER, Paul, 25.9.1927. WAHBEH, Hossam, 2013, p. 79-89.

⁷³ ANÓN., 28.5.1927, p. 20.

⁷⁴ MEISEL, Edmund, 20.9.1927.

⁷⁵ FORD, Fiona, 2011, p. 146-151; 173-175.

⁷⁶ ANÓN., 8.11.1927, p. 20.

⁷⁷ MEISEL, Edmund, 4.6.1927, p. 2.

⁷⁸ MANCEBO ROCA, Juan Agustín, 2021, p. 132-134. HEGARTY, Paul, 2007, p. 12-16.

⁷⁹ PATTESON, Thomas, 2016, p. 85-88.

⁸⁰ MEISEL, Edmund, 1.10.1927.



Fig. 5. Teatro Piskator, 1929. *Das neue Frankfurt: internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung*, 2.1928, portada.



Fig. 6. Germaine Krull, *Las manos de Ruttman*, 1931. Braak 1931, p. 6.

maschine en la película de Walter Ruttmann, quizás para no violentar al espectador.⁸¹

En el aspecto técnico, la complejidad de sincronizar los fotogramas con la orquesta requería del uso del cronómetro; Edmund Meisel optó por el patentado por Carl Robert Blum, “cada secuencia rítmica de movimiento ya fuese cinematográfica, tonal o lingüística, podía ser analizada de forma precisa... no hay que olvidar la posibilidad del doblaje radioeléctrico de cine y música”.⁸² El invento no funcionó adecuadamente.

Un año después, compuso la banda sonora para la película de Walter Ruttmann *Deutscher Rundfunk* (1928–Tri-Ergon Musik AG) rodada por Reimar Kuntze, Béla Balázs y Paul Holzki, y estrenada en la Exposición de Radio Berlín (Fig. 6). Una vez más, fotogramas y música formaban un contrapunto óptico-acústico. Durante la muestra, a los productores les interesaron las posibilidades de reproducir el ambiente urbano, ruido y sonidos, como soldados en marcha, martillos, barcos de vapor o animales del zoológico. La incursión en el cine sonoro y el desarrollo de la grabación fotoeléctrica marcarán los últimos años de su truncada carrera profesional.

El último desafío para el músico fue “perfeccionar su conocimiento de la tecnología acústica, del micrófono, de las cámaras de sonido de reciente aparición, de las distintas grabaciones de sonido y de los procesos de impresión”⁸³ (Fig. 4). En suma, logró que su música llena de ruido y ritmo fuese popular y nada elitista, pero Edmund Meisel fue menospreciado en algunos círculos de la vanguardia musical.

En definitiva, el experimento de Julius Außenberg junto su campaña publicitaria funcionaron al lograr una película taquillera y crear un referente en el género de las sinfonías urbanas. La ciudad fue el polo de inspiración en el cine de los años veinte y Walter Ruttmann, a través del desarrollo del lenguaje visual y la innovación técnica, plasmó la psicología del *ciudadino* descrita por Georg Simmel y el desconcierto causado por el exceso de impresiones analizado por Friedrich Nietzsche. No obstante, en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* también fue significativa la participación de Edmund Meisel, quien introdujo la acústica de la ciudad en la banda sonora y logró que la orquesta envolviese con sus sonidos y ruidos al espectador. Ambos creadores lograron una perfecta simbiosis entre los fotogramas y el acompañamiento musical.

⁸¹ RÜCKERT, Björn & BULLERJAHN, Claudia, 2010, p. 33-36.

⁸² ANÓN., 4.6.1927, 26.

⁸³ MEISEL, Edmund, 7.1930, p. 313. ANÓN., 4.6.1927, p. 27.

4. A propósito del ritmo

Walter Ruttmann, en sus filmes ópticos, buscó la sinestesia como Oskar Fischinger y Rudolf Pfeininger. Max Butting compuso la sonata para *Lichtspiel Opus I* (1921–Ruttmann-Film GmbH), aunque estimó su aportación banal; el artista visual había logrado representar el movimiento en sus películas pintadas a través de la armonía de colores y formas de los objetos abstractos.⁸⁴ Asimismo, Edmund Meisel opinó que la sinfonía de Berlín “está construida musicalmente en sí misma”. El cineasta no piensa en ruidos; su preocupación es la representación del movimiento o lo que llamó Menno ter Braak el ritmo visual. No obstante, el rodar la velocidad de Berlín significó la superación de las películas pintadas, ahora los objetos son reales y, a través del collage, logra representar el movimiento; es decir, que “hable la imagen, la imagen absoluta vista y desarrollada de forma abstracta fuera de lo cinematográfico”.⁸⁵ En cierta forma, hizo realidad la representación de la dinámica de la gran ciudad –Tempo– ideada por Moholy-Nagy (1921) a través de la *typofoto* pero, en este caso, el pintor húngaro no tuvo tanta fortuna al ser desestimado su proyecto por la Ufa.⁸⁶ Walter Ruttmann, en su artículo *Película es movimiento*, reafirmaba el deber de un director de dominar el movimiento de las formas con el fin de lograr que la película fuese cada vez más película (Fig. 1).⁸⁷

Al poco tiempo, el cineasta planteó un nuevo reto técnico, las películas sonoras rodadas mediante el sistema patentado por Tri-Ergon. En su artículo, publicado en la *Filmliga*, insiste en que las soluciones artísticas del cine sonoro deben alcanzar una forma de arte autónoma. Así,

Este sincronismo de sonido e imagen sería insostenible, y podría conseguir lo contrario de lo que se pretende: ningún aumento de la ilusión, sino un debilitamiento de la impresión. Para la película sonora, no existen ni las leyes del cine mudo ni las leyes de la escena sonora. La película sonora tiene sus pro-

pias condiciones técnicas y artísticas, cuyas posibilidades son en gran medida inimaginables.⁸⁸

Su preocupación por alcanzar un lenguaje fílmico alejado de la producción anterior le lleva a superar las formas preestablecidas, aspecto que consiguió en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. En su artículo, omite los logros de la banda sonora de Edmund Meisel; le interesa mostrar las posibilidades de creación detrás de la cámara. Quizá esta desatención junto con el extravío de buena parte de la partitura original ha motivado un cierto descuido a la hora de valorar las aportaciones del compositor austriaco en la realización de una obra total. Meisel revolucionó el panorama de las bandas sonoras en el cine alemán y fue un pionero en el cine sonoro tal y como constató Werner Sudendorf en 1984.⁸⁹

En 1930, Walter Ruttmann junto a otros artistas fundó *Deutsche Liga für unabhängigen Film* con el propósito de reivindicar el filme artístico independiente. Una vez más, la preocupación del artista visual por los nuevos métodos de reproducción permitió un viraje en su carrera al experimentar con los ruidos a través de la grabación sin imágenes o “película ciega”. Su collage de sonidos de *Weekend* emitido *Schlesischen Funkstunde* el 13 de junio de 1930 recreaba el típico fin de semana de una familia berlinesa.⁹⁰

En suma, la experimentación del movimiento y del ritmo de la metrópoli junto con el deseo de captar el ambiente urbano, sonidos y ruidos, ha interesado a creadores y pensadores. Además, la introducción de nuevas tecnologías significó una revolución en la estética del lenguaje visual y musical. Ya, en 1928, Paul Valery anunció que la técnica proporcionaría los medios necesarios para lograr la transformación del concepto de lo Bello.

Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo actúen sobre el propio proceso de la invención, llegando quizás a modificar prodigiosamente la idea misma de arte.⁹¹

⁸⁴ GOERGEN, Jeanpaul, 1989, p. 23; DIEBOLD, 16.5.1925, p. 4.

⁸⁵ RUTTMANN, Walter, 3.11.1928, p. 319.

⁸⁶ MOHOLY-NAGY, László, 1927, p. 120.

⁸⁷ RUTTMANN, Walter, 29.10.1927, p. 6.

⁸⁸ RUTTMANN, Walter, 3.11.1928, p. 319.

⁸⁹ SUDENDORF, Werner (ed.), 1984.

⁹⁰ La duración fue de 11' 10".

⁹¹ VALERY, Paul, [1928] 1999, p. 131. Cita publicada por Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (primera edición 1935).

Referencias bibliográficas

Fuentes originales

- Österreichischen Nationalbibliothek. ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften – <https://anno.onb.ac.at> Fimportal.de – <https://www.fimportal.de/movies>
- ANÓN. F.E.F. "Foxeuropa-Film-Produktions-GmbH". *Das Kino-Journal*, 19.6.1926, 829 (18), p. 8.
- ANÓN. "Fox-Vorspannfilm". *Das Kino-Journal*, 3.7.1926, 831 (18), p. 21.
- ANÓN. "Wie Walther Ruttmann arbeitet". *Das Kino-Journal*, 25.9.1926, 843 (18), p. 8.
- ANÓN. "Drécoll, Etté und die anderer". *Der Filmbote. Zeitschrift für alle Zweige der Kinematographie*, 25.12.1926, 52 (9), p. 18.
- ANÓN. "Der Film von morgen". *Das Kino-Journal*, 30.4.1927, 874 (20), p. 59-60.
- ANÓN. "5 neue Kassenschlager bei der Fox". *Das Kino-Journal*, 14.5.1927, 876 (20), p. 32.
- ANÓN. "Musikalische Neurungen im 'Berlin'-Film der Fox". *Das Kino-Journal*, 28.5.1927, 878 (20), p. 20.
- ANÓN. "Das Filmchronometer". *Das Kino-Journal*, 4.6.1927, 879 (20), p. 27.
- ANÓN. "Berlin im Filmmanuskript". *Das Kino-Journal*, 4.6.1927, 879 (20), p. 28.
- ANÓN. "Berlin als Filmstar". *Das Kino-Journal*, 2.7.1927, 883 (20), p. 15-16.
- ANÓN. "Symphonie der Großstadt. Großer Erfolg der Berlin Uraufführung". *Das Kino-Journal*, 8.11.1927, 897 (20), p. 19-20.
- ANÓN. "Ein durchschlagender Erfolg". *Das Kino-Journal*, 22.11.1927, 899 (20), p. 12.
- ANÓN. "Der Avantgardefilm". *Mein Film*, 1929, 175, p. 11.
- ANÓN. "Sinfonie der Großstadt". *Illustrierte Technik für Jedermann*, 13.2.1930, 7 (8), p. 9-13.
- ANÓN. "Veränderungen bei der Fox-Film in Berlin". *Das Kino-Journal*, 2.8.1930, 1044 (23), p. 11-12.
- ANÓN. "Kommt der 'Internationale' Film?". *Österreichische Film-Zeitung*, 23.5.1931, 21, p. 3.
- ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, [1957] 1990, p. 56-57.
- AUBENBERG, Julius. "Mein Experiment". *Das Kino-Journal*, 11.6.1927, 888 (20), 11, p. 17.
- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, [1936] 1973, p. 17-60.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, [1982] 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Cuadros de un pensamiento* (selección, cronología y postfacio Adriana Mancini y traducción Susana Mayer). Buenos Aires: ediciones Imago Mundi, 1992.
- BRAAK, Menno ter. "De zin van rythme en vorm in de film". *Internationale Revue i 10*, 12.1927, p. 454-459.
- BRAAK, Menno ter. *Cinema militans*. Utrecht: de Gemeenschap, 1929.
- BRAAK, Menno ter. *De absolute film* (Ser. Serie monografieën over filmkunst, no. 8). Rotterdam: W.L. en J. Brusse, 1931.
- CARRASCO, Claudiney Rodrigues; CHAVES, Renan Paiva. "O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann e a música de Berlim: Sinfonia de uma Metrôpole (1927)". *Doc On-Line: revista digital de cinema documentário*, 12, 2012, p. 22-58.
- COMBE, André. "Die sachliche Verzauberung der Großstadt im Film". *Germanica* [online]. 1991, 9, p. 1-17. Publicación digital (17.7.2014). <http://journals.openedition.org/germanica/2397>. doi:10.4000/germanica.2397
- CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, [1990] 2008.
- D. G. "Filmpremière im Salzburger Festspielhaus. Österreichische Uraufführung des Films 'Sinfonie der Großstadt'". *Das Kino-Journal*, 14.1.1928, 911(21), p. 11-12.
- DEEKEN, Annette. "Kulturfilm - ein vergessenes Filmgenre". *Deutscherunterricht*, 1995, 48(11), p. 526-533.
- DIEBOLD, Bernhard. "Der gemalte Film". *Das Kino-Journal*, 16.5.1925, 772 (17), p. 4 –extracto *Der Ostwart*, 6-7; publicado la primera vez 1.2.1922, en *Frankfurter Zeitung*, 86–.
- ELSASSER, Thomas. *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk, 1999.
- ETZKORN, K. Peter. "Georg Simmel and the Sociology of Music". *Social Forces*, 1964, 43 (1), p. 101-107. doi: 10.2307/2575972
- FORD, Fiona. *The Film Music of Edmund Meisel (1894-1930)*. PhD thesis, University of Nottingham, 2011 http://eprints.nottingham.ac.uk/122711/Thesis_FINAL.pdf
- FREUND, Karl. "Was ich will!". *Das Kino-Journal*, 24.7.1926, 834 (18), p. 3.
- FREUND, Karl. "Der absolute Film wird kommen". *Das Kino-Journal*, 29.10.1927, 900 (20), p. 7.
- FRIEDLÄNDER, Paul. "Berlin – Symphonie der Großstadt". *Die Rote Fahne*. 25.9.1927. En Goergen, 1989, p. 118.
- GOERGEN, Jeanpaul; FALKENBERG, Paul. *Walter Ruttmann: eine Dokumentation*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, 1989.
- GRAF, Alexander. "Paris – Berlin – Moscow: On the Montage Aesthetic in the City Symphony Films of the 1920s". En Alexander Graf & Dietrich Scheunemann (ed), *Avant-Garde Film*. Amsterdam; New York: Rodopi. *Avant-Garde Critical Studies*: 23, 2007, p. 77-91.
- HEGARTY, Paul. *Noise/Music. A History*. Nueva York, Continuum International Publishing Group Inc, 2007.
- HERDER, Johann Gottfried. *Escultura: algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalión*. Edición crítica y traducción, Vicente Jarque. Valencia: Universidad, [1778] 2006.
- KRACAUER, Siegfried. "Wir Schaffens". *Frankfurter Zeitung*, 13.11.1927. En Goergen, 1989, p. 118.
- KRACAUER, Siegfried. "Tonbildfilm". *Frankfurter Zeitung*, 12.10.1928. En Goergen, 1989, p. 51 n. 25.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, [1947] 1985.
- LÓPEZ DE SANTA MARÍA, Pilar. "Schopenhauer y el idealismo kantiano". *Enrahonar* 2015, 55, p. 11-29. doi: 10.5565/rev/enrahonar.561
- MANCEBO ROCA, Juan Agustín. "Pasajes sonoros [y ruidistas] de la ciudad futurista". *Aus.Art* 9 (1), 2021, p. 127-142. <https://doi.org/10.1387/ausart.22670>.
- MAYR, Brigitte; OMASTA, Michael (Ed.). *Fritz Rosenfeld, Filmkritiker*. Viena: Verlag Filmarchiv Austria, 2007.
- MATAMORO, Blas. *Nietzsche y la música*. Madrid: Fórcola, 2015.
- MEISEL, Edmund. "Wie schreibt man Filmmusik?" *Das Kino-Orchester*, 4.6.1927, 12, p. 1-2.
- MEISEL, Edmund. "Neue Wege der Bühnen-Musik". *Das Programm der Piscatorbühne* 1.10.1927, 1.11. En Ford, 2011, p. 204-205.
- MEISEL, Edmund. "Edmund Meisel über seine BERLIN-Musik". *Film-Kurier*, 20.9.1927. En Goergen, 1989, p. 116.

- MEISEL, Edmund. "Erfahrungen bei der musikalischen Arbeit am Tonfilm". *Melos. Zeitschrift für Musik*, 7. 1930, 7 (9), p. 312-313.
- MOHOLY-NAGY, László. "Dynamik der Groß-Stadt. Skizze zu einem Film Gleichzeitig Typofoto". En *Malerei, Fotografie, Film* (Bauhaus Bücher, p. 120-121). München: Lange, 1927. <https://doi.org/10.11588/diglit.29205#0126>
- NIETZSCHE, Friedrich. *La voluntad de Poder* (traducción, Aníbal Froufe, prólogo Dolores Castrillo Mirat). Barcelona: Edaf, 2006.
- PATTESON, Thomas. *Instruments for New Music Sound, Technology, and Modernism*. Oakland, California: University of California Press, 2016. <https://www.loc.gov/item/2019667629/>
- PARTYGA, Dominika. "Simmel's reading of Nietzsche: the promise of "philosophical sociology"". *Journal of Classical Sociology*, 2016, 16 (4), p. 414-437. doi: 10.1177/1468795X16656267
- PERNIOLA, Mario. *La estética del siglo veinte*. Madrid: Visor, [1997] 2001.
- ROSENFELD, Fritz. "Film, Bild und Rhythmus". *Filmliga*, 4.1928, 10, p. 230-231.
- ROSENFELD, Fritz. "Symphonie der Großstadt. Zur Wiener Erstaufführung des Films von Walter Ruttmann im Zentralkino". *Arbeiter-Zeitung*, 2.6.1928, 152, p. 7.
- RÜCKERT, Björn; BULLERJAHN, Claudia. "Berlin – die Sinfonie der Großstadt (D 1927, Walter Ruttmann). Zur Originalstummfilmmusik von Edmund Meisel und einem heutigen Rekonstruktionsversuch". *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 2010, 4, p. 30-51. <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege4/KB4-R%C3%BCckertBullerjahn.pdf>
- RIVERO WEBER, Paulina. "Música, religiosidad y filosofía en Friedrich Nietzsche". En *Nietzsche: el desafío del pensamiento* (p. 142-181). México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- RUTTMANN, Walter. "Mein neuer Film". *Film-BZ, Berlin*, 9.7.1926. En Goergen, 1989, p. 78-79.
- RUTTMANN, Walter. "Film ist Bewegung". *Das Kino-Journal*, 29.10.1927, 900 (20), p. 6.
- RUTTMANN, Walter. "Wie ich mein BERLIN-Film drehte". *Licht-Bild-Bühne: die Fachzeitung d. Filmindustrie*, 8. 10.1927. En Goergen, 1989, p. 80.
- RUTTMANN, Walter. "Prinzipielles zum Tonfilm". *Filmliga*, 3.11.1928 (2 volúmenes), p. 319.
- RUTTMANN, Walter. "Technik und Film". En Leo Kestenberg (ed) *Kunst und Technik*, Berlín: Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-verlag, Gmbh, 1930, p. 325-331.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Traducción, Raúl Gabás. Barcelona: Tusquets, 2019.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux, 1990.
- SANCHO RODRÍGUEZ, Ángel. *Las "Sinfonías Urbanas" como imagen de la ciudad de entreguerras ciudad, cine y arte de vanguardia en la obra de Walter Ruttmann y Dziga Vertov*. Madrid: tesis inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II, 2017. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42015/>
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Aguilar, [1819-1844] 1960.
- SIMMEL, Georg. "Psychologische und ethnologische Studien über Musik". *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* 1882, 13(3), p. 261-305.
- SIMMEL, Georg. *Las grandes ciudades y la vida del espíritu. En Roma, Florencia, Venecia* (traducción Héctor Manjarrez, p. 39-58). Madrid: Casimiro, [1903] 2013.
- SIMMEL, Georg. "El conflicto de la cultura moderna". *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 89, [1918] 2000, p. 315-332. Traducción Celso Sánchez Capdequí.
- SPIERLING, Volker. "Nietzsche y Schopenhauer: una comparación". *Enrahonar* 1996, 25, p. 21-39. doi: 10.5565/rev/enrahonar.589.
- SUDENDORF, Werner (ed.). *Der Sturmfilmmusiker Edmund Meisel*. Fráncfort: Deutsches Filmmuseum, 1984.
- VALERY, Paul. *La conquista de la ubicuidad. En Piezas sobre arte* (traducción, José Luis Arántegui, p. 131-133). Madrid: Visor, [1928] 1999.
- VALERY, Paul. "Poesía y pensamiento abstracto". En *Teoría y poética estética*, (traducción, Carmen Santos, p. 71-103). Madrid: Visor, [1939] 1990.
- VOGT, Guntram. *Die Stadt im Kino Deutsche Spielfilme 1900-2000*. Marburgo: Schüren Verlag, 2001.
- WAHBEH, Hossam. *Der Musikfilm als Form des Dokumentarfilms: Eine Untersuchung über die Erzeugung einer realistischen Illusion im Dokumentarfilm anhand einer Analyse des Musikfilms Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*. Weimar: tesis inédita, Bauhaus-Universität Weimar, Facultad de Arte y Diseño, 2013. doi: 10.25643/bauhaus-universitaet.1845
- ZIEGLER, Reiner. *Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919-1945*. Constanza: UVK-Verlagsgesellschaft, 2003.

