

# *El cine como fuente documental para reconstruir la historia urbana de la ciudad*

ISABEL YESTE NAVARRO \*

*«A los ojos de un historiador no hay documento desdeñable».*

René Clair

## Resumen

*El cine se ha utilizado en ocasiones excepcionales como fuente documental para el conocimiento de la historia urbana de la ciudad, no obstante ofrece amplias posibilidades.*

*Ya desde las primeras películas rodadas a fines del siglo pasado, los operadores han recogido con su cámara el transcurrir cotidiano de las ciudades, unas veces haciendo que estos ambientes urbanos sean los protagonistas del filme y otras siendo únicamente el telón de fondo que enmarca una trama argumental.*

*Edificios arruinados por las guerras o demolidos para facilitar el crecimiento de las ciudades, calles estrechas que hoy han sido transformadas en amplias avenidas o pequeñas plazas arboladas que se han vaciado para construir aparcamientos subterráneos vuelven a formar parte de nuestro entorno en algunas viejas películas que conservamos.*

*On a utilisé le cinéma à occasions exceptionnelles comme source documentaire pour la connaissance de l'histoire urbaine d'une ville, nonobstant, offrit amples possibilités.*

*Depuis les premiers pellicules filmés à fin du siècle passé, les opérateurs ont reçu avec sa caméra le cours quotidien du villes, parfois faisant que ces ambiances urbaines soient les protagonistes du film et autres étant uniquement le rideau au fond d'une trame argumentel.*

*Les bâtiments ruinés par les guerres ou démolis pour faciliter le grandissement des villes, rues étroites que aujourd'hui ont été transformés à amples avenues ou petites places ensembles d'arbres qu'on sont vidés pour construire «parkings» souterrains retournent à nous dans quelques vieilles pellicules qu'on conservent.*

\* \* \* \* \*

---

\* Doctora en Historia del Arte y Profesora Asociada del Departamento de la misma especialidad de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre urbanismo contemporáneo en Aragón.

El cinematógrafo tuvo en sus inicios una vocación documental indudable. Ya los Hermanos Lumière comenzaron su andadura filmando la salida de los obreros de su fábrica y muy pronto las evocadoras vistas de los Campos Eliseos de París<sup>1</sup>. Generalmente se ha asociado esta función documental del cinematógrafo a aquellos filmes que se concibieron ya con esta finalidad, sin embargo esto no tiene porque ser así. Este valor documental puede constatarse tanto en reportajes como en las llamadas películas de ficción o de argumento.

En 1907, Georges Dureau creó en Francia el primer noticiario de actualidades, en él se utilizaba ya el término «cine documental», éste quedaba restringido no obstante a aquellos reportajes de viajes que se realizaban para mostrar el carácter exótico de determinados lugares: sus paisajes, su fauna y flora y por supuesto sus asentamientos urbanos y gentes que los habitaban.

Cuando se realiza el rodaje de una película, éste supone en todos los casos un documento de gran valor para el conocimiento de la Historia del Arte en sus múltiples manifestaciones. Si dicha película está rodada en escenarios naturales, se convierte en un documento gráfico que nos muestra de forma inequívoca como era el entorno urbano que acogió el rodaje. Si por el contrario, éste se realiza en escenarios irreales o contruidos a tal efecto, nos aproxima igualmente a una concepción estética que, en numerosas ocasiones, se convierte en fiel reflejo de las vanguardias artísticas de la época<sup>2</sup>.

Magnífico ejemplo de como la cámara puede recrear con maestría los distintos aspectos urbanos de una ciudad lo representa la película de Ruttmann *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*<sup>3</sup>. En ella se plasma el transcurrir diario de una ciudad enlazando personajes y ambientes urbanos en una verdadera «sinfonía» de tramas y situaciones.

Igualmente, debemos considerar dos hechos históricos trascendentales para la historia urbana de nuestro siglo y en especial para la de las ciudades europeas: las Primera y Segunda Guerras Mundiales. Durante ambas contiendas, gran número de reportajes que reflejaban el conflicto bélico en sí o los desfiles patrióticos que con motivo del mismo se celebraban en distintos lugares fueron filmados en

---

<sup>1</sup> *La salida de los obreros de la fábrica Lumière y La Avenida de los Campos Eliseos* (1895) Louis y Auguste Lumière.

<sup>2</sup> Buena muestra de esta plasmación cinematográfica de las vanguardias artísticas viene representada por algunos filmes del aragonés Luis Buñuel como son *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1925) y *La edad de oro* (*L'Age d'Or*, 1930).

<sup>3</sup> *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlín. Die Symphonie einer Grosstadt*, 1927) Ruttmann.

ambientes urbanos. Estas películas —al igual que aquellas que fueron rodadas con anterioridad a la o las guerras mundiales— se convierten en documentos gráficos de gran valor para reconstruir aquellas ciudades que fueron gravemente dañadas en la contienda.

El cinematógrafo ha cumplido ya cien años, a pesar de ello no se utiliza en todas sus posibilidades como documento histórico. La vinculación del mismo en numerosas ocasiones al tiempo de ocio o divertimento, parece invalidarlo como fuente «de estricto rigor científico» para la reconstrucción de nuestra historia reciente.

La abundancia en ocasiones de numerosas fuentes escritas contemporáneas hace que se desechen otro tipo de fuentes de índole gráfico a las que se habría de recurrir en caso de que éstas no existieran. Este es el caso de algunos cuadros que representan antiguas vistas de ciudades y que han sido utilizados para una reconstrucción lo más fidedigna posible de las mismas en caso de importantes destrucciones ocurridas generalmente debido a un conflicto bélico.

El cine se ha utilizado en escasas ocasiones como fuente documental para la reconstrucción de la historia urbana de una ciudad, es por esto por lo que cabe preguntarnos el porqué. Puede parecer que el cine es algo demasiado moderno para convertirse en fuente de una investigación histórica, esto no tiene por que ser así si contemplamos todas y cada una de sus posibilidades. Parece también que éste no tiene el «valor» del documento escrito, en primer lugar porque generalmente nunca ha sido realizado en época contemporánea al objeto de estudio —lo cual ocurre generalmente con la mayoría de las fuentes escritas utilizadas en la investigación— y en segundo lugar por que permite una mayor subjetividad —tanto por mostrarnos fragmentos parciales y cuidadosamente escogidos de la realidad que se estudia, como por permitir a través de la técnica del trucaje «falsear» esa misma realidad, de lo cual por otra parte no escapan en numerosas ocasiones gran parte de las fuentes escritas que utilizamos—<sup>4</sup>. Por último, quizá el hecho de no utilizarse el cine como fuente documental para el estudio de la historia urbana de una ciudad radique sencillamente en que el paisaje urbano no es ge-

---

<sup>4</sup> El afán de los cineastas por recrear un mundo imaginario que escape a la realidad cotidiana a partir del trucaje tuvo sus inicios en el comienzo de la historia del cinematógrafo, ya que entre aquellos primeros filmes de los Hermanos Lumière existía uno de título *La demolición de un muro*, lo cual no suponía sino un trucaje al ser el mismo proyectado en sentido inverso al que fue filmado. También de estos primeros tiempos del cine es destacable la figura del aragonés Segundo de Chomón, quien teniendo como «maestro» al francés Georges Méliès —el cual rodó ya en 1896 su primera película de trucos— realizó algunas películas en las que a partir del llamado «paso de manivela» nos recrea un mundo fantástico que culmina probablemente en su película *El hotel eléctrico* (1905).

neralmente el protagonista principal del filme sino sencillamente un soporte, un escenario que enmarca la narración.

Aceptando el cine como fuente documental, debemos no obstante analizar aquellos conocimientos que éste nos aporta y realizar una crítica a los mismos ya que, según la visión que se quiera dar de un objeto —en este caso de la ciudad—, bien en la filmación o bien en el montaje, pueden manipularse las imágenes. Dentro de este orden de cosas, podemos establecer una doble crítica: de autenticidad y de identificación.

En cuanto a la crítica de autenticidad, debemos diferenciar entre las películas documentales y las de ficción —también llamadas de argumento o de tema—. Los filmes realizados para ser incluidos en los noticiarios están rodados generalmente con una única cámara, esto obliga a que exista «un único punto de vista» y así éste viene condicionado por la amplitud de campo que ésta nos permita —campo y contracampo—. En las películas de ficción las posibilidades son mucho más amplias. Cuando se rueda en un entorno histórico, la existencia de un elemento extraño o ajeno al ambiente que se pretende recrear puede eliminarse con relativa facilidad según el ángulo de toma empleado, así es como el visionado de estos filmes puede inducirnos a error, ya que podemos pensar que una ciudad en un determinado momento conservaba perfectamente su unidad ambiental del pasado sin que esto sea estrictamente cierto. En cualquier caso, el uso de otras fuentes documentales nos permite establecer una crítica de autenticidad y valorar en su justa medida los elementos de investigación que una determinada película pueda aportarnos.

Realizar la crítica de identificación de una película nos obliga a analizar el origen de la misma y en consecuencia a estudiar una serie de cuestiones: fecha del rodaje, identificación de lugares, interpretación de contenidos... El contexto, el vestuario, la aparición de unos determinados actores cuando los hay... nos permite dar una datación aproximada del filme, no obstante y antes de fijar la información que este documento nos aporta debemos tener en cuenta que en películas de argumento es habitual que se de lo que podemos llamar un doble tiempo: la época en que transcurre la trama de la película y la que corresponde al momento del rodaje, el conocimiento de ambas dataciones nos permitirá establecer con mayor rigor la autenticidad de las imágenes.

Hasta ahora hemos contemplado algunas de las posibilidades que el cine nos ofrece como documento gráfico para la historia urbana de la ciudad, sin embargo debemos apuntar igualmente la posi-

bilidad de contemplar el cine como documento social —entendiendo así la historia social de una ciudad como parte de su historia urbana— y ver como a lo largo del tiempo se modifica la distribución de la población sobre el plano. Aquellos escenarios urbanos habitados por la clase media norteamericana que acogían la comedia musical de los años cuarenta y los cuales pueden quedar perfectamente reflejados en películas como *Un día en Nueva York* de Stanley Donen y Gene Kelly<sup>5</sup> comienzan a diluirse en filmes como *West Side Story* de Jerome Robbins y Robert Wise<sup>6</sup> en el que una historia de amor protagonizada por modernos «Capuletos y Montescos» sirve de vehículo para reflejar las luchas existentes entre dos bandas rivales —de origen portorriqueño la una y norteamericano la otra— por la supremacía en el barrio. Este mismo escenario pasa en los años ochenta y noventa a constituirse en el marco ideal por el que transitan los sectores de población más marginados.

Es fácil entender el valor documental de aquellas películas rodadas con esta finalidad, es decir, realizadas para exhibirse dentro de los noticiarios y que pretenden estrictamente mostrar un aspecto concreto de la realidad, sin embargo no podemos olvidar que numerosos filmes de ficción recrean amplios espacios urbanos y se convierten así en fuente documental para el estudio de la ciudad.

Quizá uno de los mejores ejemplos de como una película con una excelente trama argumental se convierte igualmente en un documento gráfico de carácter histórico para el conocimiento de la historia urbana de una ciudad sea *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rossellini<sup>7</sup>. Esta película fue rodada en 1945 en escenarios naturales y con un tratamiento formal cercano al reportaje cinematográfico. En ella, al documento social —refleja perfectamente la situación del pueblo italiano ante el conflicto bélico— se une el documento histórico y muestra la vasta desolación de una ciudad arrasada por la guerra. Las más humildes construcciones se unen a magníficos ejemplos de la arquitectura universal en una ruina de magnas proporciones. *Roma, ciudad abierta* se convierte en la llave que nos muestra el paso a la reconstrucción de posguerra, casi un certificado de autenticidad de una ciudad que supo renacer de sus cenizas.

De este mismo año de 1945 data la película de Henry Hathaway *La casa de la calle 92*<sup>8</sup>, realizada con afán documental fue rodada en

---

<sup>5</sup> *Un día en Nueva York* (*On the town*, 1949) Stanley Donen y Gene Kelly.

<sup>6</sup> *West Side Story* (*West Side Story*, 1961) Jerome Robbins y Robert Wise.

<sup>7</sup> *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945) Roberto Rossellini.

<sup>8</sup> *La casa de la calle 92* (*The House of the 92nd street*, 1945) Henry Hathaway.

exteriores urbanos situando la cámara en el interior de una furgoneta de espejos transparentes. Esta fórmula de rodaje permitía captar los ambientes urbanos de la forma más fidedigna posible, reflejando no sólo los edificios y elementos de mobiliario que los perfilan sino también el transcurrir cotidiano a lo largo de las distintas horas del día.

También el cine español nos muestra magníficos ejemplos en los que poder ver reflejada la evolución urbana de nuestras ciudades.

El primer espectáculo cinematográfico celebrado en Madrid tuvo lugar en mayo de 1896. Los Hermanos Lumière nombraron a A. Promio delegado para España y éste, conocedor de la técnica del nuevo aparato, se dispuso a rodar varias cintas de carácter documental. En ellas, edificios hoy desaparecidos como el Cuartel de la Montaña, lugar en el que se alojaba el Regimiento de Ingenieros, se nos muestran formando parte de un documento gráfico de gran valor.

También de estos primeros años del cine podemos constatar la existencia de varios filmes documentales que reflejan distintas vistas urbanas correspondientes a ciudades españolas. Entre sus realizadores, destacar a Fructuoso Gelabert Badiella, con documentales como *Gerona Monumental*, *Puerto de Barcelona*, *Tarragona monumental*, *Barcelona bajo la nieve*, *Zaragoza y sus monumentos*, *Panorama de Barcelona: monumentos y fiestas*, etc.; también Ricardo de Baños con *Barcelona en tranvía*, *La Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1907*, *Los parques de Barcelona*, *Vistas de Barcelona y su puerto tomadas a vista de pájaro*, *Vistas de Palma de Mallorca...*<sup>9</sup>

El carácter eminentemente documental de las primeras películas españolas fue dando paso a otras con argumentos ficticios en principio de gran sencillez. No obstante en estas últimas era habitual introducir determinadas vistas de la ciudad. Este es el caso de la película de Gelabert *Los guapos de la Vaquería del Parque*<sup>10</sup>, en la que, junto a la plasmación de un asunto «de palpitante interés» en la época<sup>11</sup>, se intercalan algunas vistas de los jardines y edificios del Parque de la Ciudadela magníficamente fotografiados.

<sup>9</sup> Fructuoso Gelabert: *Panorama de Barcelona: monumentos y fiestas* (1900), *Puerto de Barcelona* (1903), *Gerona Monumental* (1908), *Tarragona monumental* (1911), *Zaragoza y sus monumentos* (1913) y *Barcelona bajo la nieve* (1922).

Ricardo de Baños: *La exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1907* (con Alberto Marro), *Los parques de Barcelona* (1907, con Alberto Marro), *Barcelona en tranvía* (1908), *Barcelona y su puerto a vista de pájaro* (1909), *Vistas de Palma de Mallorca* (1910).

<sup>10</sup> *Los guapos de la Vaquería del Parque* (1905) Fructuoso Gelabert.

<sup>11</sup> Por medio de un anuncio en un periódico una señorita joven y con una dote de un millón de pesetas desea contraer matrimonio con un joven «guapo y elegante». Fija el lugar de la cita en un local llamado la Vaquería del Parque al que acuden numerosos jóvenes. Finalmente

Esta línea documental tiene en España una excelente continuidad en los distintos filmes realizados para el NODO (Noticiero Documental). En ellos y generalmente con motivo de distintos actos patrióticos o religiosos —desfiles militares, procesiones de Semana Santa, celebración de Congresos religiosos con masivas concentraciones de fieles...— la cámara recrea distintos escenarios urbanos. Quizá señalar no obstante que estas vistas ciudadanas se restringen en la mayoría de las ocasiones a lugares céntricos de las poblaciones que se repiten una y otra vez.

La inclusión de escenarios urbanos en películas de argumento es constante a lo largo de la historia, existe no obstante un período cronológico correspondiente a los años cincuenta y sesenta en el que el cine español recrea con enorme profusión distintos espacios urbanos, eso sí, en muchas ocasiones correspondientes a la ciudad de Madrid.

Entre este gran número de filmes que plasman distintas vistas urbanas debemos destacar la labor del realizador José Antonio Nieves Conde, el cual, a través de obras como *Surcos* o *El inquilino*, nos muestra de forma excepcional el transcurrir ciudadano. En *Surcos*<sup>12</sup> se plantea un tema «prohibido» en el cine de la época: el éxodo masivo de la población rural hacia las ciudades. La política del franquismo pretendía la «ruralización del proletariado» y así se mostraba como idílica la vida del campesinado español. La visión de una familia de agricultores abandonando su pueblo y marchando hacia la ciudad en busca de mayores posibilidades, no había de tener justificación posible que no pasara por la vuelta al lugar de origen tras el desengaño que la ciudad provoca en estas pobres gentes. El argumento<sup>13</sup>, en el que se narran las distintas vicisitudes que el grupo de pueblerinos sufre en la ciudad, permite la proyección de imágenes inéditas en otro tipo de filmes: el Madrid de los suburbios y construcciones de pésima calidad en los que se hacían en condiciones lamentables un gran número de gentes sin futuro.

En *El inquilino*<sup>14</sup>, Nieves Conde plantea de nuevo el problema de la vivienda y las malas condiciones de las clases menos favorecidas en las ciudades, este planteamiento provoca situaciones extremas de gran dureza. La película se rodó en 1957 y en ella su protagonista

---

se descubre que todo había sido una treta del dueño del local para aumentar la escasa clientela.

<sup>12</sup> *Surcos* (1951) José Antonio Nieves Conde.

<sup>13</sup> El argumento original de Eugenio Montes fue transformado en guión por Natividad Zaro y Gonzalo Torrente Ballester.

<sup>14</sup> *El inquilino* (1957) José Antonio Nieves Conde.

—interpretado por Fernando Fernán Gómez— acababa en la calle abandonado por todos y rodeado por sus escasas pertenencias, se denunciaba de esta forma la falta de viviendas y la masiva especulación del suelo en el interior de las ciudades que se habían convertido en foco de atracción del éxodo rural e incluso de otras ciudades de menor entidad poblacional. Tras un primer pase de carácter privado la película fue prohibida por el Ministerio de la Vivienda —con Arrese al frente— y ésta no pudo ser estrenada hasta abril de 1964 tras numerosos cortes, cambios de montaje y un nuevo final en el que de forma casi «milagrosa», la mujer ha encontrado una casa donde vivir en Barrio «La Esperanza» —no podía llamarse de otra forma—, un idílico paraíso situado —según se desprende de la vista panorámica de la ciudad con la que concluye el filme— a las afueras de Madrid. De nuevo una película de argumento se convierte en un interesante documento gráfico para la comprensión de la evolución urbana de la ciudad.

Estos ejemplos comentados tuvieron desde un principio una clara finalidad «de denuncia» y por añadidura también documental, no obstante existen otros en los que, a pesar de la intrascendencia del filme y de su argumento, nos muestran interesantes vistas ciudadanas. Un ejemplo ilustrativo de esto puede ser *La verbena de la Paloma*<sup>15</sup> de José Luis Sáenz de Heredia. La película comienza mostrándonos distintas vistas del Madrid de 1963, con sus grandes arterias y «modernísimos» edificios, y posteriormente, con una voz «en off» que enlaza el presente con el pasado, se superponen a estas panorámicas actuales antiguas fotografías de estos mismos lugares. Se pretende con ello reencontrar el espíritu del Madrid tradicional en el presente, el resultado de ello es un documento gráfico curioso e interesante.

El panorama existente en Zaragoza no difiere esencialmente del ya mencionado para el resto del país, sin embargo y quizá por ser aquí en donde podemos decir tuvo su comienzo el cine español —hecho en España por españoles— en 1896, destacaremos algunas películas de interés.

Una de las primeras salas de exhibición cinematográfica de cierta entidad en Zaragoza fue el Cine Coyne, situado en la calle San Miguel. Su promotor, el fotógrafo Ignacio Coyne, se dedicó desde muy pronto a investigar con la cámara sacándola a la calle tomando distintas vistas de Zaragoza en filmes como *Coso y paseo*, *Santa Engracia*, *Torrero y la ribera* o *Plaza de la Magdalena*. Películas todas ellas

---

<sup>15</sup> *La verbena de la Paloma* (1963) José Luis Sáenz de Heredia.



con un estilo cercano al periodístico y similar al ya mencionado de Fructuoso Gelabert o Ricardo Baños.

Existen sin embargo algunas cintas rodadas en Zaragoza en las que desde puntos de vista bien distintos se muestran algunos escenarios urbanos de la ciudad. Este es el caso de la película *Culpable para un delito*<sup>16</sup> producida por Moncayo Films en 1965, en la que sobre reconocibles calles zaragozanas —a las que se añade la existencia de un puerto y Metro— se desarrolla un «thriller» al estilo norteamericano.

Ya en plena transición democrática, el afán reivindicativo de algunas manifestaciones culturales llevó a la realización del filme *Salvad el mercado* de los Hermanos Alberto y Julio Sánchez Millán; fue entendido con finalidad documental y con la pretensión de concienciar a los zaragozanos de la importancia de conservar el pasado de la ciudad a través de sus construcciones más representativas.

En esta misma línea documental, pero tratándose ahora de un encargo realizado por el Ayuntamiento de Zaragoza a Alejo Lorén, se filmó en soporte video en 1981 *Zaragoza/Casco Viejo*. En esta película se recorría el casco antiguo de la ciudad con un cierto aire evocador y planteando igualmente dudas y propuestas sobre el futuro del mismo.

Finalmente destacar el cortometraje de Pedro Aguaviva de 1989 *Zaragoza Modernista*<sup>17</sup>, el cual, basándose en las investigaciones de Federico Torralba, Pilar Poblador y Jesús Martínez Verón, realiza una descripción a distintos niveles de la Zaragoza modernista haciendo hincapié en el patrimonio ya perdido y reivindicando la conservación de aquellos restos modernistas que aún perduran.

Hemos visto a partir de un puñado de ejemplos como el cine puede servirnos como fuente documental para el estudio de la historia urbana de las ciudades. Su aportación puede resultar en ocasiones limitada, pero en cualquier caso no carece en ningún momento de interés. Queremos ahora mostrar el futuro, o mejor dicho, participar de las visiones de futuro de algunos cineastas.

Fritz Lang, arquitecto y realizador austriaco, artífice del expresionismo alemán, concibió en *Metrópolis*<sup>18</sup> la ciudad del futuro, una ciudad de rascacielos, puentes, pasos elevados, etc. que habría de ser

---

<sup>16</sup> *Culpable para un delito* (1965) José Antonio Duce (Moncayo Films).

<sup>17</sup> *Zaragoza modernista* (1989) Pedro Aguaviva. Cortometraje de 33 minutos de duración rodado en Super-8.

<sup>18</sup> *Metrópolis* (*Metropolis*, 1926) Fritz Lang.

superada por la Nueva York que él mismo pudo contemplar en 1934<sup>19</sup>.

En *Blade Runner*<sup>20</sup> de Ridley Scott, quizá no contemplemos la ciudad del futuro y sí el futuro de las ciudades. Ese futuro que, situado aquí en Los Angeles del año 2019, está plagado de rascacielos que lanzan sus guiños de luz al cielo y en el que parece que los hombres vaguen por oscuros subterráneos. Es muy probable que este futuro catastrofista, reflejo de una sociedad decadente, no llegue siquiera a parecerse al que realmente nos espera, de ser así quizá no hablemos del valor histórico de *Blade Runner* pero nadie podrá quitarle su excepcional valor artístico.

---

<sup>19</sup> «Cuando fui por primera vez a Estados Unidos me impresionó Nueva York. No había visto antes rascacielos. Luego, cuando volví en el 34, pude observar que había mucho más de lo que ya había imaginado en Metrópolis».

<sup>20</sup> *Blade Runner* (*Blade Runner*, 1987 existe otra versión de 1993) Ridley Scott. Basada en la novela de Philip K. Dick *Do androids dream of electric sheep*.