

EL TEMA DE *LAS HORAS DEL DÍA* DESDE EL COSTUMBRISMO HASTA EL CINE VANGUARDISTA DE LAS *SINFONÍAS URBANAS*

Dorde Cuvardic García

RESUMEN

Desde hace más de dos siglos, las horas del día desplazan a las estaciones como tema de representación artística y literaria. Es un tema vigente en las escenas urbanas del costumbrismo internacional del siglo XIX, en algunas suites de la pintura impresionista y en las sinfonías urbanas, documentales vanguardistas de la segunda década del siglo XX. Mediante este tema se pretende destacar la fugacidad de la cotidiana temporalidad urbana. En la mayor parte de los casos se plantea que, en el espacio de la calle, cada hora cuenta con sus respectivas actividades y tipos sociales.

Palabras clave: las horas del día, literatura comparada, cine, pintura, música, costumbrismo, sinfonía urbana.

ABSTRACT

For more than two centuries, the hours of the day have displaced the seasons as subject matter of artistic and literary representation. It is a theme in use in the urban scenes of the international costumbrism of the 19th century, in someone suites of impressionist paintings and in the so called urban symphonies, avant garde documentaries of the twenties in the 20th century. This theme emphasizes the fleetingness of the daily urban temporality and, in most cases, it establishes that in the street space every hour counts with their own activities and social types.

Key words: the hours of the day, comparative literature, cinema, picture, music, costumbrism, urban symphony.

1. Introducción

El cambio urbano desde un marco temporal diario, y ya no mensual o anual, tiene en el tema de *las horas del día* una de sus más constantes manifestaciones artísticas, históricamente hablando. La forma expresiva radica en representar uno o varios espacios urbanos a distintas horas

Dr. Dorde Cuvardic García. Profesor de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, Universidad de Costa Rica San Pedro, San José, Costa Rica.

Correo electrónico: dcuvardic@yahoo.es

Recepción: 16- 2- 2009

Aceptación: 19- 3- 2009

del día. Literatura, periodismo, pintura y cine son prácticas que han planteado en los dos últimos siglos esta dimensión de la temporalidad urbana. El objetivo del presente artículo es analizar el discurso costumbrista, el impresionista y el cinematográfico de los documentales vanguardistas de las sinfonías urbanas, tres tipos de discursos donde este tema ha adquirido especial relevancia.

En la historia de la literatura, ciertas horas o momentos del día se han convertido en *tema*¹. Sucede esto último en el caso del *amanecer* (por ejemplo, en el Romanticismo) y del *ocaso* (en el Modernismo). Con el tema descriptivo de *las horas del día* deja de ser una hora o momento específico del día el procedimiento dominante para pasar a ocupar este último lugar una parte importante o la totalidad del día.

A medida que surgen cambios en las representaciones culturales del *tiempo*, motivados porque el ser humano comienza a concebir un aceleramiento de la temporalidad histórica, *las estaciones del año*, íntimamente ligadas en la historia de la literatura y de las artes a la temporalidad cíclica de la naturaleza, quedan sustituidas por *las horas del día*, vinculadas a una temporalidad urbana rígidamente reglamentada.

Con este último tema, el escenario campestre queda sustituido por el urbano. El *cronotopo idílico*, vinculado a las estaciones (Bajtín 1986: 432-3), es reemplazado por el *cronotopo de la calle*, cuya temporalidad será diaria.

En el tema de las *horas del día* no hay protagonista humano individualizado. En cambio, interesa registrar a distintas horas el surgimiento y desaparición de los tipos sociales y de las actividades del espacio público. Un precedente que todavía conserva una estructura alegórica es *Los cuatro momentos del día* (*The four times of the day*), serie de cuatro grabados satíricos de William Hogarth terminados en 1736. Se representan cuatro escenas londinenses en cuatro momentos del día (mañana, mediodía, tarde y noche) en distintos espacios. Cabe resaltar que el grabado correspondiente a la tarde visualiza las afueras de Londres. El propósito es alegorizar satíricamente sobre los vicios de la metrópoli (Epstein Nord 1995: 58). Hogarth no pretende representar la fugacidad de los acontecimientos y de las relaciones humanas en la ciudad. La intencionalidad de estos grabados no es referencial, sino satírica. El propósito no es ocuparse de la diversidad espacio-temporal de la urbe, en constante cambio, sino alegorizar la existencia de los vicios humanos.

***Los cuatro momentos del día* (*The four times of the day*), serie de cuatro grabados satíricos de William Hogarth**



Mañana



Mediodía



Tarde



Noche

2. *Las horas del día* en el costumbrismo europeo

El costumbrismo, a nivel europeo, aprovechó este tema en cuadros urbanos callejeros donde cada hora tiene sus actividades y tipos sociales específicos. El narrador en primera persona que registra la temporalidad de la calle en las diferentes horas del día es el *flâneur*. Es el sujeto de la enunciación encargado de detallar las escenas.

Los inicios del costumbrismo en Francia definieron los procedimientos discursivos típicos del tema para la posteridad. Modelo para los costumbristas del siglo XIX es *Las horas del día* (*Les heures du jour*), Capítulo 330 del *Cuadro de París* (*Tableau de Paris*), Volumen III, de Louis- Sébastien Mercier, obra publicada entre 1782 y 1788. La introducción de este capítulo resume el distinto tempo o velocidad del ritmo urbano, principal centro de interés de este tema: “Las diferentes horas del día ofrecen alternativamente, en medio del torbellino y ruidoso, la tranquilidad y el movimiento. Estas son escenas cambiantes y periódicas, separadas por intervalos casi iguales” (146)². De las dimensiones del ritmo musical, el acento, el compás y el *tempo*, este último permite establecer analogías con la actividad urbana. Hablamos, así, de la temporalidad acelerada o lenta de la ciudad.

Por su importancia, ya que sienta las bases para las posteriores representaciones costumbristas de *las horas del día*, a continuación se ofrecen las secciones más importantes de este capítulo. Desde el inicio del texto, se presenta el diferente ritmo de los espacios públicos de la ciudad, la alternancia de momentos de intensa y de escasa actividad callejera:

A las siete de la mañana, todos los jardineros, con los canastos vacíos, regresan a su barrio, a horcajadas sobre sus jumentos. Apenas se ven rodar carromatos. No se encuentran más que dependientes de oficina [escribanos], ya vestidos y peinados a esta hora del día.

A las nueve se ve correr a los peluqueros, empolvados desde los pies hasta la cabeza [...] Los muchachos limoneros, siempre en chaqueta, llevan café y cervezas a las habitaciones amuebladas. Se ven al mismo tiempo aprendices de jinetes, seguidos por un lacayo. [...]

A las diez, una nube negra de agentes del sistema judicial se encamina hacia los palacetes y palacios: no se ven más que alzacuellos, togas, bolsos, y a los abogados que corren detrás.

Al mediodía, todos los agentes de cambio van a la bolsa, mientras que los ociosos se encaminan al Palais-Royal. [...]

A las dos de la tarde, los sirvientes, empolvados, arreglados, caminando sobre la punta de los pies, con terror de ensuciar su ropa interior blanca, llegan a los barrios más alejados. Todos los carruajes ruedan a esta hora; no hay plazas; se los pelean, y ocurre algunas veces que dos personas abren al mismo tiempo la puerta, se montan y se sientan. Es preciso ir hasta el policía para decidir quién permanecerá (146-8).

A diferencia de las posteriores representaciones costumbristas que analizaremos en este artículo, donde se utiliza a un narrador en primera persona que observa la actividad en una calle específica, en el texto de Mercier aparece un narrador omnisciente caracterizado por su ubicuidad. Su intención es generalizadora: pretende destacar que el ritmo urbano descrito sucede ‘idealmente’ en las más típicas calles de la metrópoli.

A las siete de la mañana la actividad es escasa. A las nueve, en cambio, y hasta el mediodía, el espacio público muestra bastante actividad. En la mayor parte de los casos se observan distintos tipos sociales profesionales camino hacia el trabajo. Los ociosos, por su parte, se dirigen al *Palais-Royal*, el principal centro de la sociabilidad pública de la época. En cierto momento de la mañana, el bullicio y la saturación del espacio público llegan al clímax. Este texto, procedente de la penúltima década del siglo XVIII, destaca por su vigencia: la descripción que realiza Mercier de la intensa actividad urbana, llevada al paroxismo, también se encuentra en la mejor literatura urbana del siglo XX.

En el momento del almuerzo aparece la primera hora de *ritmo lento*. A partir de aquí, y hasta el anochecer, se alternarán momentos de intensa actividad y de tranquilidad:

A las tres, se ve poca gente en las calles, ya que todos comen; es tiempo de calma, aunque no debe durar mucho.

A las cinco y cuarto, hay un alboroto horrendo e infernal. Las calles se llenan de obstáculos. Todos los vehículos ruedan en todos los sentidos, vuelan hacia diferentes espectáculos o van a pasear. Los cafés se llenan.

A las siete regresa la calma: profunda y casi total. [...] La ciudad está silenciosa, y pareciera que el tumulto hubiera quedado preso por una mano invisible. Es al mismo tiempo la hora más peligrosa [...] porque la ronda todavía no ha comenzado, y diversos actos violentos se cometen al inicio de la noche.

El día cae; y mientras los decorados de la ópera se ponen en movimiento, la muchedumbre de jornaleros, de carpinteros, de picapedreros regresan en bloques compactos a los barrios donde habitan. [...] Van a ocultarse, mientras las marquesas y las duquesas se ponen su maquillaje (148-149).

La simultaneidad temporal es un procedimiento típico del tema de *las horas del día*: diversos tipos sociales ejecutan distintas actividades en sus respectivos espacios. Tal vez se puede considerar como una descripción orientada hacia la crítica social el hecho de yuxtaponer a los picapedreros y a las aristócratas. Mientras los primeros regresan extenuados a sus casas, las segundas se preparan para asistir a lugares de diversión.

También en el horario nocturno la actividad del espacio público alterna periodos de ritmo rápido con momentos de ritmo lento. El ubicuo narrador muestra al lector la alternancia entre bullicio y silencio. En estas horas nocturnas, Mercier se interesa más por las actividades y menos por los tipos sociales:

A las nueve de la noche, el ruido regresa; es el desfile de los espectáculos. Las casas quedan sacudidas por las ruedas de los vehículos; pero este ruido es pasajero. La gente elegante realiza visitas cortas en espera de la cena.

También es la hora en la que las prostitutas [...] te persiguen por el lodo vestidas de seda y en zapatos planos: su propósito se ve en sus gestos. [...]

A las once, de nuevo el silencio. Es la hora en la que se acaba de cenar. Es también la hora en la que los cafés despiden a los ociosos y a los versificadores de sus buhardillas. [...]

A las doce y cuarto, se escuchan los coches de aquellos que no juegan más y que se retiran. La ciudad, entonces, parece desierta [...]

A la una de la mañana llegan seis mil campesinos, cargando la provisión de legumbres, frutas y flores. Se encaminan hacia el mercado de Halle; sus monturas están cansadas y fatigadas; vienen desde siete a diez leguas (149-152).

Los procedimientos discursivos utilizados en este texto se emplearán durante más de dos siglos. Aparece, por ejemplo, la simultaneidad temporal, con el fin de yuxtaponer los

contrastes sociales existentes en la capital. Destaca la intención del narrador de mostrar aquellas actividades ‘invisibles’ para la ciudadanía, pero imprescindibles para que el ‘organismo urbano’ pueda seguir funcionando: llegan los alimentos en la madrugada, procedentes del campo.

Se desprende del sentido global del texto de Mercier el carácter cíclico de las actividades urbanas. Al día siguiente, los mismos tipos sociales y actividades se repetirán a las mismas horas.

El periodismo costumbrista británico también utilizó el tema de *las horas del día*. Este es el caso de Charles Dickens en dos escenas, *Calles-Mañana (Streets-Morning)* y *Calles-Noche (Streets-Night)*, posteriormente integradas en su compilación *Sketches by Boz*, publicada en 1837³. La acción de *Calles-Mañana* se desarrolla entre las cuatro y media de la madrugada y el mediodía. La impresión que ofrecen las calles de Londres una hora antes de la aurora es de extrañeza. El escenario callejero es muy diferente al ofrecido en horario de máximo tránsito. Este contraste llama la atención al observador:

La apariencia presentada por las calles de Londres una hora antes de la salida del sol, en una mañana de verano, es más impactante incluso para aquellas escasas personas cuya búsqueda desafortunada del placer, o los apenas menos desafortunadas actividades laborales, les hace estar más familiarizados con la escena. Hay un aire de fría y solitaria desolación, bastante impresionante, en unas calles silenciosas que, en otras ocasiones, estamos acostumbrados a ver en otras ocasiones atestadas de una atareada y ávida multitud, y sobre los silenciosos y bien cerrados edificios, que durante el día hierven de vida y bullicio (47)⁴.

Transcurre una hora, “y las calles, en grados casi imperceptibles, comienzan a reasumir su bullicio y animación” (48). Poco antes del amanecer hombres y mujeres, sobre todo las últimas, transportan los víveres a los mercados de la ciudad, como se describe también en el texto de Mercier. Luego, transitan obreros y escolares. Posteriormente, las tiendas ya se encuentran completamente abiertas. El mismo orden cronológico de aparición de tipos sociales aparece en el documental *Berlín, la sinfonía de la gran ciudad*, del que nos ocuparemos más adelante: la cámara muestra a obreros que se dirigen a las fábricas y a escolares que se encaminan al colegio... Esta dinámica temporal callejera aparece en las metrópolis de la modernidad de los últimos dos siglos.

Las horas permiten organizar las escenas protagonizadas por los distintos tipos sociales: “Otra hora pasa” (49); “Media hora más, y el sol arroja sus brillantes rayos tiernamente sobre las quietas calles medio vacías, y brilla con suficiente fuerza como para despertar la triste ociosidad del aprendiz” (50); “Once de la mañana y nuevos grupos de personas llenan las calles” (51). La escena termina al mediodía: “Las calles están atestadas de un gran concurrencia de gente, elegante y andrajosa, rica y pobre, ociosa y trabajadora; y así hemos llegado al calor, bullicio y actividad del mediodía” (52).

Las calles-Noche, por su parte, es un texto que describe estas horas en el invierno. Se trata de una noche ‘gris’ que presta una apariencia sucia a las calles. Los vendedores ambulantes se resisten a abandonar su trabajo callejero y en vano intentan atraer compradores. A las once cae una molesta lluvia fina. Una mendiga con un niño en sus brazos recibe una carcajada brutal como ‘recompensa’ por su canto. A la una de la madrugada, los espectadores que regresan de los teatros transitan por las calles. Seguidamente, el narrador describe la sociabilidad de una taberna, cuya rutina se prolonga hasta las tres o cuatro de la mañana (53-58).

El narrador, a las once de la noche, centra su reflexión en el cambio de ritmo que se ha producido frente a las horas previas, una transformación que toda representación cultural de las *horas del día* termina por destacar: “Las multitudes que han estado pasando por aquí y allá durante todo el día, rápidamente han disminuido” (55).

Ambas escenas, una vez comparadas, desarrollan contrastes: la primera se ubica en un día que por todos los indicadores es veraniego; la segunda, en una noche invernal. *Las horas del día y las estaciones* quedan integradas en la construcción de las coordenadas temporales de ambas escenas.

También en Inglaterra, en un costumbrismo más tardío, George Sala, con *Dos vueltas al reloj; o las horas del día y de la noche en Londres* (1859), presenta 24 escenas londinenses. Cada una corresponde a una hora diferente. Mientras que en las dos escenas de Dickens se representan las distintas horas del día en un mismo espacio, con sus distintas actividades y tipos sociales, en el caso de Sala se describen distintos espacios en los diferentes momentos del día, precisamente cuando el reloj marca cada hora.

En la literatura alemana también se utilizó el motivo de *las horas del día*, sobre todo en Julius Rodenberg. Escribió *Las veinticuatro horas de París (Vierundzwanzig Stunden von Paris)*, *Día y noche en Londres. Un libro de esbozos de la exposición universal (Tag und Nacht in London. Ein Skizzenbuch zur Weltausstellung. Ein Skizzenbuch zur Weltausstellung)*, de 1862, y *París bajo la luz del sol y la luz de los faroles. Un libro de esbozos de la exposición universal (Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht. Ein Skizzenbuch zur Weltausstellung)*, de 1867.

La representación de las *horas del día* en el cuento *El hombre de la multitud*, de Edgar Allan Poe, se encuentra al servicio del reconocimiento de los tipos sociales. A medida que transcurren las horas de la tarde y anochece los transeúntes, cuya fisiología identifica el narrador, van descendiendo en la escala social. Su lectura de la multitud, en todo caso, finalmente se revelará inútil. Llegado cierto momento, el narrador decide seguir en su labor detectivesca a un individuo que no puede tipificar. Después de toda una noche y una madrugada de prolongada persecución, regresan al mismo bulevar del que partieron. Al final, el narrador decide etiquetarlo como el *hombre de la multitud*. ¿Qué significa esta etiqueta? Implica que, por más que intentemos imponer orden en la multitud y pretendamos clasificar sus diferentes tipos sociales, siempre quedarán sectores que se resistirán al control social de las etiquetas sociológicas. En este cuento entra en crisis el *flâneur* costumbrista, con el ejemplo de un escritor que describe en primera persona, imponiendo orden y coherencia, a los transeúntes que circulan por una calle londinense.

3. *Las horas del día en el costumbrismo español*

Las horas del día es un tema que también fue utilizado por el costumbrismo español, sobre todo por Mesonero Romanos. Su artículo *La procesión del Corpus*, publicado en junio de 1835 en *Diario de Madrid*, lo incorpora en la sección titulada *1835*. En el momento de la salida del sol, cuando ‘apunta la aurora’, se inicia la actividad en la calle:

empiezan a circular las bombas que riegan la carrera; apodéranse en seguida de ella los vendedores de flores, que la llenan de un agradable perfume; los vecinos, madrugadores aquel día, disponen y cuelgan las fachadas de sus casas, y desde aquel tiempo empieza la concurrencia, que, como debe suponerse, se compone al principio de las sirvientas y mancebos (1967: 306)⁵.

A continuación llegan diversos *tipos* en progresión social ascendente: la desenvuelta manola, el honrado artesano, el mancebo de comercio, la alegre modista, el mercader, el antiguo abogado, el veterano procurador, el ‘pimpollo’ femenino de quince a dieciséis años, los almibarados y flexibles mozalbetes, las desdeñosas elegantes y, por último, la Marquesa (306-7).

Se celebra la procesión con un público ‘multitudinario’. El público llena la calle. Una vez terminada, la mayor parte del público desaparece:

No bien ha pasado la guardia de la procesión, los balcones quedan despoblados; la gente del pueblo abandona la fiesta para volver a sus casas; pero la concurrencia elegante prolonga aún el paseo durante una hora, en que, con más desahogo, puede lucir las gracias de su persona o la riqueza de su vestido (308-9).

Con este paseo posterior a la procesión, orientado hacia la exhibición del burgués y del pequeño burgués,

va disminuyendo la concurrencia hasta las tres de la tarde, en que cesa del todo. Una hora después, los toldos han venido al suelo, las colgaduras han desaparecido, y cuando más tarde atraviese la misma concurrencia aquellas calles para dirigirse al Prado, ya no encuentra en ellas la más mínima señal de la festividad de la mañana (309).

A medida que avanza se van alternando las diversas actividades; el momento de máxima concentración ciudadana ocurre durante el acto religioso y, una vez concluido, desciende el número de personas presentes en la calle.

En ocasiones, el escritor solo se detiene en ciertas horas específicas, sin ocuparse de la totalidad del día. Así ocurre en *Paseo por las calles*, publicado en el *Diario de Madrid* en julio de 1835. *El Curioso Parlante* declara que su propósito no es seguir metódicamente las distintas fases del teatro social en las diferentes fases del día o de las estaciones. Escoge, en cambio, momentos previos y posteriores a las seis de la tarde, los mejores para que el periodista *flâneur* emprenda sus observaciones callejeras, ya que las calles presentan una gran actividad:

Escogeremos cualquier día del año: por ejemplo, el día en que nos hallamos; procederemos libremente y como al acaso, dejaremos vagar a nuestro discurso, y pues que el moderno romanticismo nos autoriza, renunciaremos a todas las unidades conocidas; y tanto más románticos seremos, cuanto menos pensemos en lo que vamos a escribir (312-313).

La representación discursiva de la escena o cuadro urbano es como el callejeo del *flâneur* periodista: es diletante, no se encuentra planificada, se interesa por recoger distintas acciones callejeras. Desaparece la unidad de acción, de ahí que *El Curioso Parlante* se declare ‘romántico’. Destaca el valor de la diversidad, típico de la estética pintoresca.

Las horas que prefiere *El curioso Parlante* para pasear son las vespertinas, cercanas al anochecer, cuando es mayor la afluencia de los transeúntes, después del trabajo y antes del descanso en el hogar. Son las mismas horas que utilizó el escritor narrador del cuento *El hombre de la multitud*, de Poe, para perfilar sus tipos sociales. En *Paseo por las calles*, además, el día de verano incita a la ciudadanía al paseo vespertino, cuando desciende la temperatura:

Ningún momento del día nos parece más oportuno para sorprender a los madrileños en el espectáculo de su vida exterior, que aquellas apacibles horas que aproximando el día a la noche, libertan del trabajo para acercarnos al descanso y al placer; aquellas horas que en la estación ardorosa en que nos hallamos, vienen a mitigar los rigores de nuestro sol meridional, y en que la población, ansiosa de disfrutar la apetecida brisa de la noche, abandona el interior de las casas, y se muestra generalmente en las calles y plazas, en las puertas y balcones. [...] pues que todo el pueblo se halla en la calle, bueno será mezclarnos y confundirnos con todo el pueblo (313).

La ciudadanía aprovecha el tiempo benigno para disfrutar momentos de ocio en el espacio público callejero. El *flâneur*, instancia enunciativa de la escena, representa estilísticamente el aumento del ritmo urbano mediante el procedimiento de la *enumeración caótica*, eficaz a la hora de representar los *shocks* visuales y auditivos percibidos en la calle:

Crece la animación por instantes; el rápido movimiento se comunica de calle en calle; las puertas vomitan gentes; los balcones se coronan de lindas muchachas, cruzan las elegantes carretelas, los ligeros tilburís, las damas y galanes a caballo; grupos interesantes, numerosos, variados, se dirigen a los paseos ostentando sus adornos y atractivos; otros *medio hombres* y *medio esquinas* ocupan las encrucijadas de las calles, y presencian el paso de la concurrencia (en cursiva en el original) (314).

Es posible que los individuos *medio hombres* y *medio esquinas* sean mirones desempleados que matan el tiempo mediante la observación callejera. No realizan una lectura intelectual del espacio público, como es el caso del *flâneur*⁶.

Paseo por las calles finaliza con la llegada del anochecer, momento final en la representación de las horas vespertinas del día veraniego: “...y las tinieblas de la noche van, en fin, oscureciendo aquel animado teatro. Este espectáculo nocturno merece otro cuadro aparte, y tal vez algún día lo emprenderé; el que intentaba dibujar por hoy, concluye aquí” (317). Esta promesa, escribir un cuadro o escena dedicado a las horas de la noche, la cumplirá Mesonero Romanos dos años después, en noviembre de 1837, en uno de sus más famosos artículos, *Madrid a la luna*.

Otra *escena* del mismo autor tematiza las horas de la mañana, esta vez en la plazuela de San Miguel. El narrador identifica multitud de tipos sociales en un único espacio, donde se desarrolla un mercado callejero. Nos referimos a *Las visitas del día*, publicado en marzo de 1832 en *Cartas Españolas*. El transcurso de las horas, con sus respectivos tipos sociales, se ofrece de forma más concisa que en el caso de Mercier:

Amanece el día feliz, y desde muy de mañana los mercados presentan el más lisonjero aspecto; [...] Qué día para los mayordomos! Ni la Bolsa de Londres ofrece más animación, más combinaciones que las que presenta a primera hora de tales días la plazuela de San Miguel. Los compradores de las fondas y casas grandes dan el precio de los víveres y los hacen pasar a los oficiales; siguen su movimiento los criados asturianos y demás especuladores subalternos, y las criadas vizcaínas y alcarreñas acuden después a espigar el resto; todos se retiran cargados, y, en menos de dos horas desaparecen de aquel recinto algunos quintales de peso. Empieza después el movimiento rápido de los barberos, que aquel día tienen que asistir a todos sus parroquianos a la misma hora; luego, los peluqueros de antaño y los de hogaño, los sastres de allende y de aquende y las modistas se cruzan con los mozos de las confiterías, que sostienen en sus manos fuentes con castillos de dulce... (55-56).

La estética pintoresca se interesa por el esbozo rápido de los tipos populares, como se ofrece en este cuadro urbano de un mercado callejero, espacio muy apreciado por el costumbrismo internacional. La evolución temporal, por su parte, está ofrecida sobre todo por los verbos: ‘siguen su movimiento...’, ‘todos se retiran’, ‘empieza después’, ‘luego’...

Las horas de la noche aparecen descritas en *Madrid a la luna*, de Mesonero Romanos, publicado en noviembre de 1837 en el *Semanario Pintoresco Español*. Minutos antes de las doce no solo se cierran las tiendas y los cafés, sino que también se apagan los ‘reverberos’ o faroles:

Hacía ya larga media hora que todos los relojes de la capital sonaban sucesivamente las once de la noche. [...] Los encargados subalternos de esta artificial iluminación, recogían ya sus escalas y antorchas propagadoras; las tiendas y cafés, entornando sus puertas, despedían políticamente a sus eternos abonados; y los criados de las casas, cerrando también sus entradas, dirigían una táctica reconvencción a los vecinos perezosos o distraídos (317).

En un excelente ejemplo de temporalidad simultánea (que en el siglo XX utilizará con éxito el discurso cinematográfico), *El Curioso Parlante* describe las acciones de los ciudadanos despiertos a esta hora de la noche: los amantes terminan su encuentro; el teatro cierra; el artesano descansa; velan el magnate, el avaro, el malvado, el enfermo, el jugador, el poeta y el centinela...

A partir de la una menos cuarto de la madrugada, *El Curioso Parlante* acompaña a un sereno y se disfraza con la vestimenta de este tipo social, con el fin de pasar desapercibido. Debe ser apreciado por los noctámbulos como sereno que cumple con su oficio, no como un observador que analiza científicamente el espacio público. Bajo este disfraz termina su callejeo a las cinco de la mañana. En distintos espacios, entre otros acontecimientos, observan un baile que se desarrolla en una vivienda, proyectado en la pared del edificio de enfrente como un espectáculo de linterna mágica, presencian la captura de unos ladrones y, por último, un incendio que finalmente queda controlado...

Las calles en *las horas de la noche* también es un tema del costumbrismo latinoamericano. Aparece en *El Eclipse*, escena del escritor guatemalteco José Milla, donde se muestran los problemas que enfrentan los transeúntes durante un apagón del sistema público de iluminación en ciudad de Guatemala.

Otras escenas de Mesonero Romanos, sin mostrarnos un marco temporal extenso, nos ofrecen por lo menos los contrastes de algunos espacios sociales. A cierta hora están llenos de gente y poco después se encuentran vacíos. Así sucede con *El patio de Correos*, publicado en julio de 1835 en *Cartas Españolas*: “las dos han dado y empieza a quedar desierto y sin movimiento alguno” (323).

La Bolsa, de Mesonero Romanos, publicado en noviembre de 1837 en el *Semanario Pintoresco Español*, representa en su parte tercera una típica escena de las transacciones financieras que cotidianamente tienen lugar en la Bolsa de Madrid. El observador describe una hora de actividad bursátil, específicamente la que transcurre desde las 12 del mediodía hasta la 1 de la tarde, marco temporal en el que se acuerdan los negocios. Se emplean procedimientos estilísticos propios de las escenas costumbristas como son el uso del presente histórico o la incorporación del *narratario*: “Ved al magnífico comerciante [...]; Observad el prosaico mercader [...]; Dejad paso al birlocho del agente de cambios” (483). Como sucede en las escenas callejeras, *El Curioso Parlante* se asombra del *tempo* acelerado de las transacciones financieras, a medida que se acerca la hora de cierre: “Qué agitación, que movimiento en todas las avenidas del templo de la fortuna!” (483), “Esta agitación va creciendo sucesivamente por minutos a medida que va acercándose la hora de conclusión, y ya en los últimos momentos es inexplicable el movimiento, la indecisión, el estado febril de la mayor parte de los concurrentes” (485-6). También se usa el procedimiento de la *enumeración caótica* para representar el conjunto ilimitado de acciones vertiginosas que el ojo del observador atrapa con dificultad durante el momento de actividad acelerada: “Y vuelve inmediatamente el murmullo, y el removerse en distintas direcciones, y el correr unos tras otros y el hablarse al oído, y el hacerse señas de inteligencia y el rascarse la frente, y el ahuecarse el corbatín, y el abrir y cerrar carteras...” (484).

La Bolsa, artículo de Mesonero Romanos, se estructura a partir de escenas cronológicamente dispuestas. No es un espacio callejero, sino interior, pero está sujeto a su misma temporalidad rítmica: los momentos de gran actividad bursátil se alternan con momentos de distensión y tranquilidad.

En la literatura latinoamericana, Julián del Casal, por su parte, tiene una crónica en la que presta atención al ocaso en el espacio público de la calle. Se trata de “Tercera crónica semanal”, fechada el 2 de noviembre de 1890:

De todas las ventajas que el frío nos proporciona, la más agradable, después de la falta de calor, es la del silencio que reina en las calles especialmente a la hora en que empieza a oscurecer. Bajo el ala sonora del

viento se extingue todo ruido comercial. Al ocultarse el sol, ya no se oye más que el rodar de los coches y los últimos sonos del Angelus. Los transeúntes se hacen cada vez más raros. Los pocos que transitan, envueltos en gabanes oscuros o metidas las manos en los bolsillos, lo hacen de prisa, como si temieran llegar tarde a la cita de una mujer impaciente que, irritada por la tardanza, deshojará las flores de su corpiño o quebrará las varillas de su abanico (1964, III: 21).

La perspectiva enunciativa presta atención a dos referentes que siempre han sido importantes en la descripción del flaneur: la actividad comercial (en este caso su desaparición, con el cierre de comercios) y la inferencia que realiza sobre la vida de los transeúntes cuya apariencia observa.

Por otra parte, Julián del Casal también estructura su crónica sobre la Semana Santa de La Habana desde la convención descriptiva de las horas del día: el apartado Los oficios describe las nueve de la mañana; Las estaciones las tres de la tarde, y La retreta las ocho de la noche.”

4. *Las horas del día en el Impresionismo y en el cine vanguardista de las Sinfonías Urbanas*

El tema de las *horas del día* en la pintura, a partir del impresionismo, constituye una muestra de la incorporación de las *secuencias temporales* en esta práctica significativa. Por medio del procedimiento de la *serialidad*, supone una manifestación más del desarrollo de la temporalidad en un arte típicamente espacial. En la llamada *suite impresionista*, el interés se centra en representar los cambios de luz que se suceden en un paisaje, urbano o natural, a diferentes horas del día (Rewald 1981; Vila-Velda 2004: 162-166). Claude Monet, el mayor representante de la *suite impresionista*, cuenta con las series de los *Pajares*, de los *Álamos* y de los *Nenúfares*, en el ámbito de la representación de la naturaleza, y las series *El parlamento de Londres* (19 cuadros pintados entre 1899 y 1904 desde el balcón del hospital St. Thomas) y de la *Catedral de Ruán* (31 cuadros pintados entre 1892 y 1894, centrados en el reflejo de la luz sobre la fachada de esta iglesia), en el ámbito de la ciudad. En estos últimos casos, la representación de las actividades de los tipos sociales queda eliminada a favor del cambio cromático en las fachadas de los edificios (*Catedral de Ruán* y *Parlamento de Londres*).

Por su parte, las llamadas *sinfonías urbanas*, género del documental cinematográfico de los años veinte, encuentran su principio organizador descriptivo, temático y rítmico en la representación de las *horas del día*. En el marco de la *cultura visual*, han sido considerados como textos cinematográficos de estética impresionista. Como el movimiento pictórico mencionado, las *sinfonías urbanas* captan retazos fragmentarios de la vida urbana. Pero también incorporan muchos procedimientos de las vanguardias: elogio y crítica de la vida mecánica e industrial, yuxtaposición de imágenes, predominio temporal de las formas puras, frente al signo figurativo.

El transcurso de las horas diurnas y nocturnas se convierte en el principio sintagmático dominante en *Nada más que las horas*, más conocido por su título en francés *Rien que les heures* (1926), del brasileño Alberto Cavalcanti, en *Berlín, la sinfonía de la gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann, y en *El hombre de la cámara* (1928), de Dziga Vertov.

La existencia del llamado *ritmo urbano* y del *ritmo musical* ha permitido el empleo metafórico del género musical de la *sinfonía* en la teoría de los géneros cinematográficos. Recuérdese, en este sentido, que la película de Ruttmann incorpora ya desde el título

esta denominación genérica musical. De la misma manera que en la *sinfonía*, se alternan movimientos ‘rápidos’ con movimientos ‘lentos’, en el transcurso de la vida cotidiana de una gran metrópoli, en feliz analogía, también tiene lugar esta transformación.

No debe olvidarse, en todo caso, que el *ritmo* y la *sinfonía*, como metáforas, forman parte de la *cultura visual* en la Alemania de los años veinte. Podemos referirnos a *Opus I-IV* (1919-1923), cortometrajes animados de Walter Ruttmann sobre formas abstractas en movimiento, así como diversas obras de Hans Richter, como es el caso de *Rythmus 21* (1921), *Rythmus 23* (1923), o *Renn-symphonie* (1928-29).

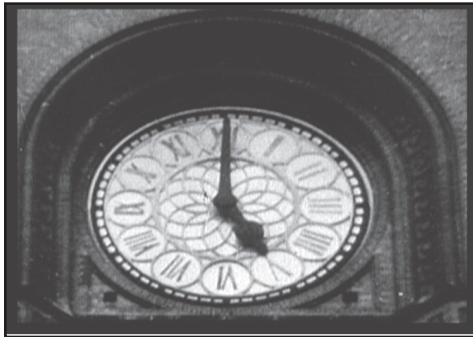
Aunque el brasileño Alberto Calvacanti comenzó el proyecto de *Nada más que las horas* (*Rien que les heures*) después del documental de Ruttmann, fue estrenada antes. Las escenas se inician momentos antes del amanecer y terminan en plena noche. Sobre su condición de *sinfonía urbana* que presenta el tema de *las horas del día* se detiene Weishmann (1997: 20):

Cavalcanti divide su relato en la clásica estructura del prólogo, el tema principal y las variaciones y, finalmente, el epílogo. [...] El fluctuante y repetitivo patrón de su estructura sirve como telón de fondo para reflexionar sobre el tiempo, ya que su película trata principalmente del paso del tiempo en diversos espacios. Muestra esto último explícitamente al visualizar la aguja de un reloj que gira al comienzo y al final de la película.

Por su parte, en Berlín, la *sinfonía de la gran ciudad* (*Berlin, Die Symphonie der Großstadt*), de Walter Ruttmann, se representa un día en la vida de los berlineses. Predominan las escenas callejeras, frente a los espacios interiores de las fábricas y las oficinas. Las cinco grandes secuencias de la película, llamadas actos en el documental, son madrugada, amanecer (un inserto de un reloj que indica las 5 inicia este sintagma), mañana (un reloj indica las 8), mediodía (un reloj indica las 12) y la tarde/noche. Se pueden establecer equivalencias entre el ritmo de la ciudad, el ritmo de la *sinfonía* y el ritmo del montaje del documental. Korte (2002: 99), por una parte, destaca que ya en la época de su estreno la crítica periodística había establecido homologías entre el ritmo de la película y los movimientos de una *sinfonía* (allegro, andante, minueto, y de nuevo allegro) y añade, además, el allegro vivace del tren; encuentra, en todo caso, más clara la organización temática, al considerar que el ritmo del montaje del documental supone una transposición analógica del ritmo de un día urbano. En las escenas callejeras, el protagonista es la multitud, aunque la cámara también se detiene ocasionalmente en tipos sociales específicos como el hombre-cartel (sandwichman), el limpiabotas, el trapero, la mendiga o la prostituta.

En los siguientes fotogramas se visualizan algunos momentos de un día en la vida de los berlineses. Son las cinco de la madrugada en el reloj del ayuntamiento (Fotograma 1). Las calles están desiertas a esta hora (Fotograma 2). Pocos minutos después, los obreros salen a trabajar (Fotograma 3). Son las ocho de la mañana (Fotograma 4). A esta hora, mientras los niños entran al colegio, los empleados ingresan a sus oficinas (Fotograma 5). A las doce del mediodía, las fábricas y las oficinas se detienen momentáneamente para que los obreros y los empleados puedan almorzar (Fotograma 6). En horas de la tarde, surgen acontecimientos que rompen con la calma de las calles. Se desata una discusión entre dos transeúntes, presenciada por mirones –*badauds*– (Fotograma 7) y una suicida se lanza al río (Fotograma 8)⁷. Antes del anochecer, los obreros salen de las fábricas (Fotograma 9). Seguidamente, las primeras horas de la noche están dedicadas a los espectáculos de la cultura de masas (Fotograma 10).

Un día en la vida de una metrópoli: *Berlín, la sinfonía de la gran ciudad*



Fotograma 1. Cinco de la madrugada



Fotograma 2. El amanecer urbano



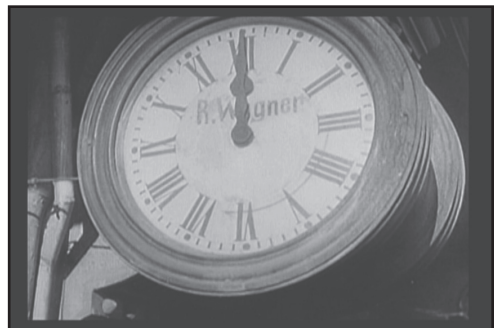
Fotograma 3. Obreros salen a trabajar



Fotograma 4. Ocho de la mañana



Fotograma 5. Entrada al trabajo de los empleados



Fotograma 6. Doce del mediodía



Fotograma 7. Discusión callejera



Fotograma 8. Escena de un suicidio



Fotograma 9. Salida de obreros de una fábrica



Fotograma 10. Montaje de anuncios

Con motivo del 75 aniversario del documental de Ruttmann, se rodó un documental homenaje con un título muy semejante, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin, Sinfonie einer Gro stad*), dirigida por Thomas Schadt (2002), que también se estructura cronológicamente desde *las horas del día*, desde el amanecer hasta las últimas horas de la noche.

Por su parte, el famoso documental *El hombre de la cámara* (1928), de Dziga Vertov, más allá de su estética metalingüística, ofrece también una compleja dimensión referencial. Imágenes de trabajo, ocio y otras prácticas de la cotidianidad (tránsito urbano, nacimientos, defunciones) ofrecen lo más representativo de la vida soviética a partir de tomas procedentes de Leningrado, Moscú y Odessa. Se inicia en las primeras horas de la mañana y termina en horas de la tarde, después de la jornada laboral. A partir de tomas procedentes de distintos días, e incluso de distintas estaciones, se reconstruye tanto en el documental de Ruttmann como en el de Vertov un día ‘típico’ en la vida de una metrópoli.

No podemos dejar de señalar *São Paulo, la sinfonía de la metrópoli* (*São Paulo, A Sinfonia da Metrópole*), de 1929, dirigida por Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lustig, que sigue el mismo patrón temporal de las películas mencionadas.

Lluvia (*Regen*), del holandés Joris Ivens, también visualiza *las horas del día* en un marco temporal corto. Ofrece la evolución de la caída de la lluvia en las calles de Amsterdam. Menos conocidas, ofrecen la evolución de la temporalidad callejera películas como *Berlín desde abajo* (*Berlin von unten* 1928), de Alex Strasser, con ángulos bajos del tránsito metropolitano, o *Mercado en Wittenbergplatz* (*Mark am Wittenbergplatz*), 1929, de Wilfried Basse.

En algunas de estas *sinfonías urbanas* no solo el tránsito, el trabajo o la multitud adquieren importancia, sino también la presencia, que la cámara encuadra, de diversos tipos sociales en diferentes horas del día. En este punto, las *sinfonías urbanas* no se relacionan únicamente con las escenas costumbristas del siglo XIX al representar la temporalidad diaria de la ciudad, sino también al otorgar protagonismo a los distintos tipos sociales que aparecen en cada corte temporal. Así, tanto en el documental de Ruttmann como en el de Vertov, los obreros caminan o toman el transporte para ir a las fábricas en las primeras horas de la mañana; asimismo, en ambos documentales, las últimas horas de la tarde se dedican al ocio del pueblo.

5. Conclusiones

En algunas ocasiones, el tema de *las horas del día* describe las acciones y los tipos sociales que van alternativamente apareciendo y desapareciendo en un mismo espacio urbano (costumbrismo). En otras oportunidades, se ‘registran’ las acciones y los tipos sociales en distintos espacios de la metrópoli (costumbrismo; documentales vanguardistas de las *sinfonías urbanas*).

Por lo general, en las escenas costumbristas un narrador en primera persona describe la temporalidad de un mismo espacio. Cuando se describe la temporalidad de diferentes espacios, se utiliza un narrador omnisciente que, recordemos, tiene la capacidad de la ubicuidad espacial. Este narrador omnisciente ‘objetivo’ también se utiliza en el discurso cinematográfico de las *sinfonías urbanas*.

Un mismo procedimiento es compartido por las representaciones de *las horas del día* en la literatura y el cine: el constante cambio de la multitud y de los tipos sociales en el espacio público urbano. En los cuadros costumbristas, la descripción se detiene en tipos sociales específicos. En cambio, en las *sinfonías urbanas* de los documentales vanguardistas predomina el *plano general* de la multitud (transeúntes, empleados y obreros que toman el ómnibus o el tren) frente al *plano americano* de los tipos sociales singularizados. Por su parte, en la pintura el interés es registrar el cambio en las condiciones perceptivas de la arquitectura representada.

Las analogías musicales son comunes en la representación de *las horas del día*, sobre todo por la conciencia que tienen los artistas de la existencia de un *ritmo* urbano. Cuando es rápido, las personas caminan rápidamente y multitud de automóviles transitan a gran velocidad. Pero también el movimiento del ritmo metropolitano puede ser lento: las personas se detienen a comer o a descansar en los parques. Las variaciones en el movimiento del ritmo urbano encuentran su homología en el ritmo del montaje cinematográfico: sustitución rápida de planos en las escenas de intensa actividad callejera frente al aumento de la duración promedio del plano, en las escenas de menor actividad.

En este artículo he pretendido demostrar que el discurso costumbrista es precedente temático y estilístico de las *sinfonías urbanas*, vínculo que hasta ahora no ha sido propuesto. Diversas investigaciones han intentado determinar la primera *sinfonía urbana* que utiliza el procedimiento formal de las horas del día.

Pero si bien es útil emprender este tipo de indagación, para determinar la génesis de una forma cinematográfica estéticamente muy compleja, también quisiera destacar que la temporalidad ofrecida por las *sinfonías urbanas* no surgió con la aparición de este género documental, sino que se fue estructurando previamente a lo largo de dos siglos de representación del espacio urbano, en cuyo marco temporal la estética costumbrista ocupa un lugar muy importante.

Debe destacarse la importancia que la *tradición* ha tenido en la aparición y desarrollo de las *vanguardias* y creo que, en este sentido, la descripción urbana costumbrista ha realizado valiosos aportes al discurso cinematográfico de las *sinfonías urbanas*. Ya sabemos que en gran medida la cultura literaria y visual del siglo XIX determinó las formas expresivas del discurso cinematográfico del siglo XX. Las semejanzas formales entre las escenas costumbristas analizadas y las sinfonías urbanas son numerosas: si bien en el primer caso se emplea como mirada enunciativa el narrador en primera persona y en el segundo el ‘ojo objetivo’ de la cámara, en ambos aparece la representación de la actividad callejera (*multitud* y *tipos sociales* específicos) en el transcurso de las horas del día.

Asimismo, la *enumeración caótica* de las acciones del espacio público construido por el costumbrismo tiene su homología retórica, en el discurso cinematográfico, con el montaje rápido de planos de la diversidad urbana. Un análisis más detenido podrá ofrecer mayor cantidad de semejanzas formales.

Notas

1. En este artículo consideramos las horas del día como tema, y no como motivo. El tema es el procedimiento dominante de un texto, ya sea en su totalidad o en gran parte del mismo, mientras que el motivo es el procedimiento dominante de un sintagma muy específico. El procedimiento organizador se puede referir a un personaje o a alguna coordenada espacio-temporal.
2. A partir de este momento, todas las citas de esta obra provienen de la siguiente edición: Louis-Sébastien Mercier. 1979. “Les heures du tour”. En: *Tableau de Paris. Tome III*. Genève: Slatkine Reprints [Reimpresión facsimilar de la edición de Amsterdam, 1782]. He traducido las citas a partir de esta edición.
3. *Boz* es el pseudónimo que utilizó Charles Dickens en su época como periodista.
4. A partir de este momento, toda cita de la obra de Dickens procede de la siguiente edición: Dickens, Charles. 1957. *Sketches by Boz. Illustrative of every-day life and every-day people*. London: Oxford University Press, 53-58.
5. A partir de este momento, toda cita de Mesonero Romanos procede de la siguiente edición: *Escenas matritenses*. Barcelona: Editorial Bruquera, 1967.
6. Por ejemplo, el *Eckensteher* es un tipo social reconocible en el Berlín de la primera mitad del siglo XIX que se apoya en las esquinas a causa de su ebriedad o de su incapacidad física (Rose 2007).
7. Estos últimos son sintagmas ficcionales en un documental donde predominantemente se registran acontecimientos no provocados por el equipo de filmación.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. 1986. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura.
- Casal, Julián del. 1964. “Semana santa”. En: Tomo III. *Prosas* (La Habana: Edición del Centenario. Consejo Nacional de Cultura, 1964).

1964. "Tercera crónica semanal". En: Tomo III. *Prosas* (La Habana: Edición del Centenario. Consejo Nacional de Cultura.
- Dickens, Charles. 1957. *Sketches by Boz. Illustrative of every-day life and every-day people*. London: Oxford University Press.
1957. "Streets-Morning". En: *Sketches by Boz. Illustrative of every-day life and every-day people*. London: Oxford University Press, 47-52.
1957. "Streets-Night". En: *Sketches by Boz. Illustrative of every-day life and every-day people*. London: Oxford University Press, 53-58.
- Epstein Nord, Deborah. 1995. *Walking the Victorian Streets. Women, Representation and the City*. Ithaca: Cornell University Press.
- Keidel, Matthias. 2006. *Die Wiederkehr der Flâneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Korte, Helmut. 2002. "El mundo como corte transversal: Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt [Berlín, sinfonía de una gran ciudad] (1927)". En: Korte, Helmut y Werner Faulstich (comps.). México: Siglo XXI editores, 90-109.
- Korte, Helmut y Werner Faulstich (comps.). 2002. *El cine como fuerza social*. México: Siglo XXI editores.
- Mercier, Louis-Sébastien. 1979. "Les heures du tour". En : *Tableau de Paris. Tome III*. Genève: Slatkine Reprints [Reimpresión facsimilar de la edición de Amsterdam, 1782], 146-159.
- Mesonero Romanos. 1967. *Escenas matritenses*. Barcelona: Editorial Bruguera.
1967. "La procesión del Corpus". En: *Escenas matritenses*. Barcelona: Editorial Bruguera, 301-309.
1967. "Las visitas del día". En: *Escenas matritenses*. Barcelona: Editorial Bruguera, 55-60.
1967. "Paseo por las calles". En: *Escenas matritenses*. Barcelona: Editorial Bruguera, 310-317.
1967. "Madrid a la luna". En: *Escenas matritenses*. Barcelona: Editorial Bruguera, 487-500.
- Milla, José. 2000. "El eclipse". En: Moreiro, Julián (antólogo). Madrid: Editorial EDAF, 273-278.

- Moreiro, Julián (antólogo). 2000. *Costumbristas de Hispanoamérica. Cuadros, leyendas y tradiciones*. Madrid: Editorial EDAF.
- Penz, François y Maureen Thomas (eds.). 1997. *Cinema and architecture*. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia. London: British Film Institute.
- Poe, Edgar Allan. 1969. "El hombre de la multitud". *Cuentos*. Tomo I. San Juan, Puerto Rico: Editorial Universitaria. Universidad de Puerto Rico, 179-188.
- Rewald, John. 1981. *Historia del impresionismo*. Barcelona: Seix- Barral.
- Rose, Margaret A. 2007. "Flâneurs and Idlers: a 'panoramic' overview". En: Rose, Margaret A. (ed.). Bielefeld: Aisthesis.
- Rose, Margaret A. (ed.). 2007. *Louis Huart. Physiologie du flâneur (1841). Albert Smith. The Natural History of the Idler upon Town (1848)*. Bielefeld: Aisthesis.
- Vila-Velda, Reyes. 2004. *Antonio Machado, poeta de lo nimio*. Madrid: Visor libros.
- Weishmann, Helmut. 1997. "The City in Twilight. Charting the Genre of the 'City Film' 1900-1930." En: Penz, François y Maureen Thomas (eds.). London: British Film Institute, 8-27.

Películas

- Ruttman, Walther (dir.). 1927. *Berlin. Symphony of a great City*. B/N

