

La reconstrucción fílmica de la urbe. Cine, memoria y ciudad

(The cinematic reconstruction of the city. Film, memory and the city)

LORENTE BILBAO, José Ignacio
Univ. del País Vasco (UPV/EHU). Fac. de Ciencias Sociales
y de la Comunicación. Dpto. de Comunicación Audiovisual y
Publicidad. Sarriena, s/n. 48940 Leioa
eneko.lorente@ehu.es

La ciudad es un objeto cultural doblemente construido. Como objeto físico, es el resultado de intervenciones urbanísticas y arquitectónicas. Como imaginario, es el objeto producido por una mirada que guarda las huellas del trabajo que lo ha construido. Durante el pasado siglo, el cine ha ejercido una intensa mirada sobre las transformaciones en la vida de las ciudades.

Palabras Clave: Ciudad. Cine. Significación. Memoria. Urbanismo.

Hiria bi aldiz eraikitako objektu kulturala da. Objektu fisiko gisa, hirigintza eta arkitektura mailako esku hartzeen ondorioa da. Imaginario gisa, begirada batek sorturiko objektua da, eraiki duen lanaren aztarnak kontserbatzen dituena. Joan den mendean, zineak begirada bizia jarri du hirietako bizitzaren eraldaketen gainean.

Giltza-Hitzak: Hiria. Zinea. Esanahia. Memoria. Hirigintza.

Resume: La ville est un objet culturel doublement construit. En tant qu'objet physique, c'est le résultat d'interventions urbanistiques et architectoniques. En tant qu'imaginaire, c'est l'objet produit par un regard qui garde les empreintes du travail qui l'a construit. Durant le siècle dernier, le cinéma a exercé un regard centré sur les transformations dans la vie des cités.

Mots Clés: Ville. Cinéma. Signification. Mémoire. Urbanisme.

1. PENSAR LA CIUDAD, PENSAR LO URBANO

La ciudad es un objeto cultural complejo, una construcción en constante transformación, que más allá de su aspecto y estructura concretas, constituye la representación de una forma desde la que los individuos piensan esas configuraciones urbanas, sociales, económicas y culturales que genéricamente denominamos “ciudad”.

A lo largo del pasado siglo, el pensamiento sobre la ciudad hipertrofiada, sobre las megalópolis resultantes de la revolución industrial y tecno-científica, se ha debatido entre la aproximación culturalista de aquellos proyectos urbanos, atentos a la tradición y a la recuperación del sentido histórico de la ciudad, las antropópolis comunitaristas, y las utopías progresistas o tecnoutopías (Choay, 2004:64), más interesadas por la eficacia y la productividad, por la universalidad y la racionalidad de las propuestas aplicables a la creciente complejidad y problemática urbanas. En el último cuarto del pasado siglo, tras la crisis del modelo fordista de producción, las ciudades entraron en un profundo proceso de transformación en el que confluyeron múltiples estrategias, a menudo fragmentarias y contradictorias, fruto de la crisis de confianza postmoderna en los proyectos e interpretaciones omnicomprendivas de la ciudad. Como resultado de esta fractura y del intenso entrecruzamiento de miradas y de lecturas de la urbe, las ciudades contemporáneas se presentan como apilamientos de sentido desde los que se trata de reescribir y dotar de significado a las múltiples realidades que conforman la ciudad.

El cine, a lo largo del pasado siglo, ha ejercido una intensa mirada sobre la ciudad, reconstruyéndola como artefacto narrativo desde el que se gestiona el régimen de visibilidad de la ciudad y también como una estrategia discursiva destinada a indagar el sentido de las tensiones y conflictos que caracterizan los procesos de transformación urbana. La representación cinematográfica de la ciudad, incluso en su vertiente documental, no ha buscado el mero registro de una huella, vestigio o testimonio de un mundo referencial, ya dado *a priori*, sino más bien el registro del encuentro entre un determinado pensamiento fílmico, esto es, entre una forma de escritura y de organización de los materiales expresivos, y una forma de pensar y de dar sentido a la ciudad. Una forma de pensamiento, la fílmica, que interpela otra forma de pensamiento, la urbana, que a su vez involucra una relación y una estrategia comunicativa, la del filme con su espectador.

En este sentido, la imagen de la ciudad no se reduce a lo visible, a lo efectivamente construido, sino que abarca también el horizonte de referencia en el que se dan cita múltiples representaciones y relatos que construyen y reconstruyen, escriben y reescriben la ciudad y sus imaginarios. El espacio urbano actualiza y pone en escena un proyecto, un imaginario a través del cual se establecen las relaciones conceptuales mediante las cuales una sociedad, un colectivo o una comunidad piensa la ciudad y orienta la experiencia de ese espacio y de las relaciones entre quienes la habitan. Este proyecto está necesariamente semantizado pues funciona como un dispositivo que selecciona, organiza y relaciona unidades de sentido y en tal medida, “es susceptible de discurso” (Corboz, 2004:25), entre otros el fílmico.

La ciudad, en la perspectiva del capitalismo urbano industrial es a la vez un modelo de desarrollo económico y una metáfora de la modernidad que, según Iain Chambers constituye “el relato de un espacio en transformación (...), el lugar donde

se entretejen, con las ruinas de los órdenes urbanos previos, la construcción de nuevos horizontes” (1990:55). La ciudad moderna es un ideograma, afirmaba Roland Barthes (2007:36), un modo de escritura del espacio sometido al trabajo de la forma configurante, un tipo de texto complejo y abigarrado en el que se inscriben las transformaciones y reestructuraciones que se han sucedido en las ciudades industriales a lo largo del pasado siglo.

Con el declive del modelo decimonónico del capitalismo industrial, basado en el libre mercado, y su posterior sustitución por un modelo corporativo-monopólico-imperialista de desarrollo económico, basado en las restricciones y el control de la competencia y de las economías locales, la transformación de las metrópolis occidentales de principios de siglo culmina, en los años 20 y 30, con el modelo fordista-keynesiano de producción a gran escala, orientado al consumo de masas y sustentado por procesos de urbanización masiva de la población, característico del periodo de entreguerras. Tras el periodo de reconstrucción urbana posterior a la segunda guerra mundial, con la crisis de los setenta, las ciudades sufren profundos procesos de regeneración, de gentrificación y de reconfiguración socioespacial que desembocan en lo que Edward Soja denomina “postmetrópolis” (2008), el resultado de una dispersión de la producción por todo el mundo acompañada de una concentración de servicios (financieros, mercantiles, informacionales) en pocas ciudades, estableciendo una jerarquía de ciudades que concurren en un mercado globalizado de oportunidades e influencia, caracterizado por flujos de información y de capital.

La crisis estructural que se manifiesta a lo largo de estos años y en la década posterior dio lugar a procesos de reestructuración social, ideológica y cultural que afectaron al espíritu de la modernidad, con consecuencias en todas las escalas de la vida humana. La metrópolis postfordista o postmoderna resultante representa el nuevo modo de vida contemporáneo, pero está marcada al mismo tiempo por continuidades profundas con el pasado y por una profunda reorganización, parcial y selectiva de la metrópolis moderna. La crisis generó la demanda de modernismos alternativos, otras formas de modernización orientadas a dirigir el trabajo de producción de nuevos espacios con los que significar el mundo contemporáneo. Y si bien el pensamiento urbano se había orientado hasta aquella época hacia la búsqueda de orden y de regularidades en los cambiantes fenómenos urbanos, con la crisis aparece un pensamiento crítico de la metrópolis que aborda ésta con las herramientas de una economía política radical, atenta a los procesos de concentración de la producción y de la suburbanización masiva, a los signos de la cultura del consumo como forma de vida y de gestión de la ciudad, a la fragmentación metropolitana y a la segregación socioeconómica, o, la diversidad de las formas manifestación de nuevos movimientos sociales. Como afirma David Harvey, la rigidez del entorno urbano edificado generaba problemas para la acumulación capitalista ya que inmovilizaba el capital en ubicaciones espaciales concretas que, con el paso del tiempo, se vuelven obsoletas “lo que hace que la construcción social del espacio urbano capitalista se caracterice por un constante proceso de construcción y destrucción” (1985:44), esto es, por su constante transformación.

Por otra parte, estas ciudades de finales del siglo XX son cada vez menos representativas de las culturas locales que conformaron la ciudad industrial moderna, configurándose como espacios de intersección, nodos de una amplia red metropolita-

na de flujos económicos y flujos de información progresivamente globalizados (Soja, 2008:277).

Los nuevos procesos de urbanización introducen profundos cambios en los referentes que la ciudad representa, producen una intensa “reestructuración del sentido, del simbolismo cultural y del imaginario urbano, es decir, del modo en que concebimos las ciudades y la vida urbana” (Chambers, 1990:53) y tales cambios no son ajenos al modo en que la forma de la ciudad expresa las desigualdades socioeconómicas y el desigual reparto del espacio urbano.

Junto con la transformación y el cambio, el espacio urbano es la representación de la complejidad, el lugar del encuentro con el otro, de vecindad con extraños (Levinas, 1997) que, a la vez que proporciona la experiencia de la “libertad de lo extraño” (Simmel, 1986) y de la alteridad (Benjamin, 1997), introduce una experiencia de sociabilidad que modifica la idea que el individuo tiene de sí mismo. Pero la economía visual del capitalismo moderno estableció restricciones a la experiencia de la complejidad en el espacio urbano (Senett, 2001:218), a los que vinieron a añadirse los problemas de ciudadanía en las ciudades globales y dificultades de actuación en la esfera pública y de construcción simbólica de la ciudad. El *flâneur* se ve asaltado en las ciudades globales por la homogeneización de las unidades socio-residenciales, por la dispersión de la historia compartida y su sustitución por simulacros contruidos para los públicos masivos de los nuevos espacios neutrales del consumo público (Lorente, Antolín, Fernández, 2007).

La postmetrópolis representa una reestructuración del imaginario urbano, un reajuste de los mapas conceptuales a través de los cuales damos sentido a la realidad urbana, al modo en que pensamos, experimentamos, valoramos y decidimos cursos de acción en los espacios, lugares y comunidades en que vivimos (Soja, 2008:452). El encuentro de la ciudad construida y del imaginario urbano determina lo que Jacques Rancière denomina el “reparto (político) de lo sensible” (2009), una sutil representación basada en la percepción “común” de las cosas, a través de la cual se administra la distribución de espacios y de tiempos en los que los sujetos pueden, o en su caso son desautorizados, para ejercer ciertas competencias, para actuar y participar en la ciudad, esto es, para ejercer la ciudadanía.

La postmetrópolis es un lugar de simulacros, de representaciones hipertrofiadas que ya no apuntan hacia un referente o ideario concretos, aquellos que animaban los programas urbanos de la ciudad moderna, sino hacia la idea de una realidad inexistente, pero que presenta todos los signos, idealizados, de lo real. En palabras de Jean Baudrillard, “no se trata ya de imitación, ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión” (1993:14). El simulacro urbano es una estrategia comunicativa que ya no está concebida para reflejar o en su caso disimular algo, según el juego clásico de la representación o enmascaramiento de una verdad profunda, sino que está concebido para disuadir de la ausencia de realidad alguna mediante la producción intensificada, hiperreal, de los signos de una realidad que ha sido evacuada. En la postmetrópolis, las grandes superficies comerciales, las estaciones intermodales o los *halls* de los edificios de las grandes corporaciones simulan los espacios urbanos (plaza, calle, enclaves históricos) que progresivamente van perdiendo su función y desaparecen como tales de la ciudad, pero cuya simulación presenta todos

los signos, hipertrofiados, de esos espacios suplantados. En este sentido, si algo representa el simulacro es la nostalgia de la representación de un espacio y de un tiempo inexistente, además de la gestión de un nuevo reparto de lo sensible, de la percepción de la ciudad y de la competencia, de las posibilidades de acción en la misma y del ejercicio de la ciudadanía.

Sin embargo, no se trata de un completo desplazamiento de un modelo urbano por otro sino que, lo que caracteriza la ciudad, es la complejidad producida por la pervivencia en el mismo espacio urbano de las sucesivas transformaciones que lo han configurado. El espacio urbano no es solo el reflejo de una sociedad, sino la sociedad misma que la ha producido (Castells, 1974;1986; Lefebvre, 1984). Y en tanto que las formas urbanas son producidas, al igual que otros objetos, representan las expectativas, los intereses, las tensiones y conflictos que caracterizan las relaciones de poder y de producción que históricamente las han construido.

La metrópolis contemporánea resulta así una suerte de “ciudad hojalde” (Vázquez, 2004), formada por múltiples estratos, “un paisaje amalgamado conformado por diversas formas edificadas que, con el paso del tiempo, se superponen unas sobre otras” (Harvey, 1988). Pero implica también un apilamiento de sentido, un palimpsesto resultante de los múltiples e intrincados procesos de escritura y de re-escritura que han dado como resultado el texto urbano contemporáneo, ese texto en el que pueden leerse, superpuestos y entreverados, los trazos de un intenso trabajo de construcción y de reconstrucción de la ciudad y del pensamiento urbano contemporáneo.

2. EL CINE Y LA IMAGEN DE LA CIUDAD EN TRANSFORMACION

El cine, entendido como espectáculo público, destinado a un espectador colectivo, es un acontecimiento fundamentalmente urbano. Para entender la noción variable de ciudad, es decir, la imagen que tiene cierta época de la ciudad, es preciso observar cómo se construyen en esa época las ciudades y también cómo se representan, cómo se produce el encuentro, en términos foucaultianos, entre “las palabras y las cosas” o, en el caso que aquí nos ocupa, entre el discurso fílmico y el pensamiento urbano (Fabri, 2004), resultando un objeto cultural que reconocemos como ciudad.

El espectador de los orígenes del cinematógrafo es un sujeto familiarizado con el entorno urbano en transformación y es también un sujeto afectado por la circulación, por el movimiento y por los ritmos complejos, por las percepciones visuales parciales, fugaces y fragmentarias que proporcionan la ciudad y el abigarramiento de sus ambientes sonoros. El filósofo y sociólogo alemán Georges Simmel afirmaba que “el fundamento psicológico que caracteriza al individuo urbanita es el acrecentamiento de la vida nerviosa que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas” (1986). La vida en la ciudad moderna parecía producir una suerte de saturación de los sentidos y el cine se inscribe en este programa urbano, siendo la primera ubicación de los cinematógrafos las barracas de feria, las atracciones donde se divulgaban, popularizaban y experimentaban, en el propio cuerpo, haciéndose sentir, los efectos del progreso tecnocientífico: la velocidad, el vértigo, la desorientación o la intensidad de la impresión de realidad que causaban las primeras imágenes del cine en su espectador.

Por otra parte, la propia ciudad ha constituido, a lo largo del pasado siglo, el objeto privilegiado de la representación fílmica tanto en lo referente a la puesta en escena de sus paisajes y del horizonte simbólico dibujado por las nuevas arquitecturas de la modernidad -rascacielos, fábricas, ferrocarriles-, escena característica del primer cine y de su encuentro con las vanguardias artísticas, como en lo que respecta a la proyección de sus narrativas sobre la historia de fondo de los procesos de destrucción y reconstrucción urbana, en especial en aquellos que se operan en la segunda mitad del pasado siglo.

El cine, en el umbral del milenio, continúa explorando insistentemente la ciudad, indagando en las huellas dejadas por las tensiones y desgarros producidos a lo largo de su reconstrucción, realizando un trabajo de lectura y de memoria de sus formas, lugares y paisajes. El paisaje urbano se ha transformado en el objeto de una nueva mirada reveladora no sólo de espacios y objetos, sino de cuerpos y de prácticas sociales y culturales (Barber, 2006) que reclaman una actitud interpretativa y una lectura atenta de las ciudades en el contexto de lo que se ha convenido en denominar los procesos de revitalización o regeneración urbana, tras las crisis de los años setenta.

La transformación de las metrópolis y capitales occidentales en “espacios de oportunidad”, disponibles para nuevas apropiaciones de sentido, a la búsqueda de posiciones competitivas en el mercado global de ciudades que compiten por atraer recursos económicos y servicios, plantea el último interrogante que la mirada fílmica proyecta sobre la ciudad.

2.1. La representación fílmica de la ciudad

El cine se configura, desde los orígenes en el umbral del siglo XX, como un dispositivo visual desde el que se gestiona el régimen de visibilidad de las tensiones y conflictos que acompañan las transformaciones que se producen en las ciudades industriales. Los hermanos Lumière participaban del espíritu de los últimos impresionistas (Aumont, 1997), de aquellos pintores que habían abandonado el estudio y el acabado minucioso de los lienzos para salir a la calle, en íntima convivencia con lo fugaz y efímero, dispuestos para el encuentro con las convulsiones que los profundos cambios asociados a la industrialización operaban en el entorno urbano y en las formas de vida de la población que accedía desde el campo, por primera vez, a las congestionadas metrópolis europeas.

El cine evoluciona rápidamente hacia un encendido elogio del movimiento constante que agita la vida urbana, de la velocidad de los nuevos medios de transporte y locomoción y en general, de la saturación y sobre-estimulación de los sentidos provocada por la ciudad, a los que se suma la experiencia visual de los nuevos monumentos que perfilan el *skyline* industrial y que constituyen los tópicos urbanos insistentemente explorados por el primer cine. La entrada a la ciudad en tren y los interminables *travellings* urbanos alternan con el desplazamiento progresivo de las cúpulas de las iglesias y de los espacios públicos tradicionales por parte de las modernas arquitecturas civiles, los pabellones industriales, las estaciones de ferrocarril y las grandes avenidas, constituyendo el nuevo *locus* donde se desenvuelven los primeros filmes de los operadores Lumière. El dispositivo fílmico instruyó a la visión humana en los valores sensoriales de la velocidad, la superposición y la densifica-

ción de la experiencia estética y sensorial. Las secuencias de estos filmes muestran el intento de saturar la imagen con la mayor acumulación posible de movimientos (Deleuze, 1982) y actividades urbanas capturadas en su realidad efímera, a la búsqueda del instante fugaz, pero a la vez representativo de la incesante metamorfosis urbana. La fuerte sensación documental de estas imágenes deriva precisamente de la sensación de inmediatez del encuentro de la cámara con el mundo, de un aquí y ahora que enmascara y transmuta en aparente transparencia la intervención del dispositivo fílmico y del trabajo que ha fabricado esas imágenes.

Las ciudades industriales de los primeros filmes transitan de la vida cotidiana de la burguesía urbana al extrañamiento que producen los objetos urbanos ennegrecidos por el hollín y la contaminación industrial (la ciudad de *Leeds* filmada por Louis LePrince, los tejados del distrito berlinés de los hermanos *Skladanowsky*, los edificios, pabellones y vallas publicitarias de *Lyon* filmadas desde el ferrocarril por los operadores Lumière), pasando por un grado variable de desolación apreciable en esa ampliación que el cine imprimía al régimen de visibilidad de las ciudades modernas. Los suburbios y arrabales urbanos, los paisajes físicos y humanos depauperados por el feroz desarrollo industrial se confrontaban con el elogio visual de la ciudad moderna.

Sin embargo, a la vez que el cinematógrafo educaba y civilizaba la mirada del espectador urbano, la proyección de estas imágenes primigenias, contradictorias y caóticas de la ciudad moderna alimentaban la producción reactiva de un mundo rural idealizado, la invención del campo incontaminado frente a la urbe, representada como la amenaza potencial de todo tipo de desórdenes tanto sensoriales, como morales y afectivos. Amanecer (*Sunrise*, F.W.Murnau, 1927) anuncia el peligro que acecha en los tentadores atractivos de la gran ciudad para las formas de vida arraigadas en el campo y en los valores asociados a la familia tradicional, en tanto que la expresionista *Metrópolis* (*Metrópolis*, F.Lang, 1927) pone en escena una confusa y ambivalente metáfora de la ciudad dual, dividida entre un olimpo de ciudadanos dionisiacos y despreocupados y el submundo de masas obreras condenadas a una vida de trabajo masificado, repetitivo y miserable para alimentar el bienestar de la metrópolis futurista e hipertecnificada. La destrucción de la metrópolis significa también la destrucción del sueño moderno, de la confianza en la razón y en la promesa de una progresiva liberación del trabajo, de la enfermedad y de las desigualdades sociales gracias al avance tecno-científico.

El cine explora el lado oscuro y sórdido de la ciudad industrial, del arrabal y de los suburbios urbanos que se transforman en el lugar privilegiado de representación de la decadencia de los valores humanos. Filmes como *El gabinete del Doctor Caligari*, (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, R. Wiene, 1919), precursora del expresionismo alemán, *El último* (*Der Letzte Mann*, F.W.Murnau, 1924) o *La caja de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, G.W.Pabst, 1929) ponen en escena, con la historia de fondo de una ciudad de tortuosos contrastes, las pasiones reprimidas, las apariencias engañosas o la degradación física y moral, respectivamente. En filmes como *M. el vampiro de Düsseldorf* (*M*; Fritz Lang, 1931), la ciudad convulsa y decadente de la época de Weimar acoge una sórdida fábula cuyo argumento, basado en las peripecias de un asesino de niñas, tiene como trasfondo histórico la ascensión del nazismo al poder.

La metrópoli expresionista es el lugar de encuentro del esplendor urbano exuberante, en constante movimiento y agitación, y las pasiones más hondas y oscuras del ser humano, metáfora apenas velada de la confusión y de la sospecha de una realidad ambigua e inefable, sobre la que resulta complejo proyectar sentido alguno. En *La caja de Pandora*, adaptación del argumento de la exitosa obra homónima del clásico del teatro alemán F. Wedekind, su desdichada protagonista Lulú, huye a la metrópolis, atormentada por un crimen accidental en busca de anonimato, para acabar ella misma sucumbiendo, en el claroscuro de un Londres tenebroso, a manos de Jack el Destripador. La ciudad se manifiesta como un espacio de libertad, pero también de pérdida y de confusión, el lugar donde se produce el encuentro con lo extraño bajo la forma de la enfermedad, de la perversión y la degradación moral.

Sin embargo, no todas las miradas cinematográficas se posicionan adversativamente frente a la ambivalente, por seductora y a la vez caótica, amenaza urbana. Durante los años 20, un nutrido grupo de realizadores utiliza el cine para elaborar una propuesta esperanzadora que se proyecta sobre el aparente desorden y confusión que caracterizan la percepción y la experiencia urbanas. Las sinfonías urbanas vienen a construir el contrapunto visionario frente a la ciudad caótica y carente de sentido. Berlín, sinfonía de la gran ciudad (*Berlin, Die Sinfonie der Grosstadt*, Walter Ruttmann, 1927) propone una elaborada representación de la gran ciudad, en clave futurista, en la que mediante una hábil utilización del montaje se ensalza la vida de la urbe a lo largo de una jornada, como si de la orquestada armonización de un dispositivo compuesto de órganos, máquinas, ritmos y actividades diferentes se tratara. Sin embargo, el filme presenta un paisaje urbano deshumanizado, poblado de máquinas y de tecnologías del movimiento que ha encerrado al hombre en sus ritmos acelerados, extrañándolo y suplantando su presencia por objetos-mercancía, antropomorfizados, fragmentados y posteriormente recompuestos.

En estos filmes de inspiración futurista, la máquina urbana se reconoce en la máquina humana reducida a mera fuerza de trabajo. Pero algunos proyectos fílmicos inspirados en el encuentro del hombre y la máquina, se aprecia una actitud reflexiva y metacinematográfica, al quedar implicado el propio dispositivo fílmico como una más de las máquinas que animan el proyecto moderno. El también futurista Dziga Vertov, montador de reportajes de guerra, propone en *El hombre de la cámara* (*Cheloviek's Kinoapparatom*, 1929) una de estas miradas, asentada en las teorías del cine-ojo y del cine-verdad, con el propósito de implicar el propio proceso de rodaje, producción y montaje de una película en la vida en una ciudad soviética, pero cuyo sentido general se ve animado por el espíritu revolucionario que años después le llevará a rodar *Tres cantos a Lenin* (*Tri pesni o Lenin*, 1934). Un hermano de Vertov, Boris Kauffman participará en el proyecto del realizador francés Jean Vigo, A propósito de Niza (*A propos de Nice*, 1930) donde, de forma irónica y desenfadada, se despliega una agria denuncia de las desigualdades sociales en la ciudad de veraneo de la burguesía parisina. Las sinfonías cinematográficas ponen en escena un gesto ambivalente, entre el elogio de la ciudad y de la máquina y la visión desengañada del desenfrenado crecimiento urbano y de la pérdida de referentes. Con todo, en estas sinfonías urbanas se atisba el propósito de conjugar, a través de un trabajo de montaje, del registro de las diversas percepciones, ritmos y acontecimientos urbanos, las múltiples tensiones que amenazan la vida compleja y contradictoria, característica de las metrópolis modernas. No se trata ya de dar a ver la ciudad bajo la mirada del cine como má-

quina maravillosa de representación, en contacto con el mundo, sino de interpelar el propio dispositivo fílmico como una máquina de simulación, en confrontación con las formas dominantes de la representación fílmica, como ocurre en los filmes *Sólo las horas* (*Rien que les heures*, A.Cavalcanti, 1926) o en *Douro, faina fluvial* (Manoel de Oliveira, 1929-30). Así expresaba Jean Vigo su idea acerca de el punto de vista documentado: “se trata de revelar la razón oculta de un gesto.., el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestaciones puramente físicas.., más allá de las apariencias.., por la mediación de una ciudad cuyas manifestaciones resultan significativas”. Otros filmes, como *Menschen am Sonntag* (Robert Siodmak y Edgar Ulmer, 1930) o la expresiva *Asfalto* (*Asphalt*, Joe May, 1928) juegan libremente, en el umbral del sonoro, con la notación documental y la recreación ficcional para poner en escena la mecánica de los sentimientos y pasiones en el interludio ocioso de un fin de semana berlinés, en el primero de los filmes, o el melodrama ambientado en la gran urbe agitada por el movimiento de un vertiginoso trabajo de cámara, en el caso del segundo.

La percepción del movimiento incesante y de la transformación urbana es literalmente puesto en forma tanto al nivel del contenido de la historia narrada, como del tratamiento de los materiales expresivos del film. En *Menschen...*, un grupo de cineastas que posteriormente emigrarán a Hollywood (Billy Wilder, Fred Zinnemann) trazan una crónica del presente, un relato coral interpretado por cinco personajes, compuestos por actores no profesionales, que ponen en escena sus propias vidas cotidianas, a través de cuyos encuentros, sueños y derivas sentimentales construyen un puente entre el cine y el mundo que les es contemporáneo. Todo ello se construye sobre el fondo de una ciudad que coopera con la experiencia de momentos singulares, cargados de humanidad, frente al movimiento y la acción que estructuran el sentido de las composiciones de las sinfonías fílmicas.

Tras la irrupción del sonoro, el filme de Piel Jutzi, *Berlin Alexanderplatz* (1931) explora este régimen fragmentario y disperso de visibilidad y de escucha de los sonidos de la ciudad, horadada en sus múltiples capas, pliegues y fracturas, mediante la puesta en escena de las interminables obras de reconstrucción del emblemático espacio berlinés.

En la Unión Soviética la llegada del sonoro coincide con el periodo estalinista. En el filme *Nuevo Moscú* (Medvedkin, 1938) la ciudad en reconstrucción se ve sumida en la confusión, pierde el frágil orden que el cine futurista indagaba en los acontecimientos urbanos, resultando un relato delirante del imaginario que los megalómanos líderes soviéticos proyectaban sobre la nueva ciudad, objeto privilegiado para la representación de las ideologías totalitarias que aprecian en la disciplina urbana la potencial inscripción de un nuevo orden social.

Otros realizadores, pertenecientes a la escuela del documentalismo británico de los años 30, agrupados en torno al *Empire Marketing Board* (EMB), dirigen su mirada hacia las formas de vida y de trabajo que sustentan el sistema industrial británico y que permanecen desconocidos para la población urbana. Tras la realización exitosa de *A la deriva* (*Drifters*, 1929), un documental sobre la industria de la pesca del arenque en el Mar del Norte, el director John Grierson acomete diversos proyectos documentales encaminados a ensalzar la poesía existente en el encuentro entre el hombre y la máquina, produciendo títulos como *Industrial Britain* (R. Flaherty, 1933),

Song of Ceylon (B. Wrigth, 1934), *Workers and Jobs* (A. Elyton, 1935), *Coal Face* (A. Cavalcanti, 1935), *Night Mail* (H.Watt y B.Wrigth, 1936), sin renunciar por ello a la denuncia de las precarias condiciones de vida de la clase trabajadora expuesta en *Housing Problems* (E.Anstey, A.Elton, 1935), donde los propios protagonistas relatan por primera vez, frente a la cámara, los problemas cotidianos del suburbio, con una medida combinación de denuncia social y de esperanza, característica del cine británico de entreguerras. Por su parte, el director holandés Joris Ivens ensaya, a finales de los años 20, diversas miradas experimentales sobre el movimiento en la ciudad, en trabajos como *El puente* (*De Drug*, 1928) o *Lluvia* (*Regen*, 1929), antes de acometer filmes de marcado carácter militante como *Tierra de España* (*The Spanish Earth*, 1937), rodada en plena guerra civil española. En *Misère au Borinage*, realizada junto a Henri Storck (1934) Ivens elabora esa mirada crítica mediante una técnica de rodaje directa que no renuncia al remontaje de diversos materiales documentales para expresar las terribles consecuencias de las huelgas mineras de esta región belga. El filme pone en relación las protestas locales con la irracionalidad de la economía mundial que destruye producciones para asegurar las cotizaciones bursátiles poniendo en escena, al mismo tiempo, la lógica que anima la percepción inmediata de los acontecimientos locales y su relación con otros referentes de escala global. El cine desborda así el marco visual de la urbe construida para acometer la construcción de un imaginario en el que la ciudad forma parte de otras realidades de las que pasa a ser su síntoma más inmediato.

El documentalismo británico también se hizo eco de la destrucción de las ciudades en la segunda guerra mundial, insistentemente explorada a través de las ruinas producidas por los bombardeos en filmes como *London Can Take It* (H. Jennings, H.Watt, 1940), *Heart of Britain* (H. Jennings, 1941) o a través de los sonidos de la guerra, en *Listen to Britain* (H.Jennings, S.McAllister, 1942). Con *A Diary for Timothy* (1944-45) Jennings se adentra en un terreno en el que se confunde el documental y la ficción para desarrollar un relato esperanzado, aunque plagado de incertidumbre, de la reconstrucción de la ciudad y de los deteriorados valores ciudadanos. El documentalismo británico de postguerra acomete el proyecto de representación de una nueva reconstrucción que ya no se experimenta en términos físicos, sino que se centra en la reconstrucción ética y moral de la herida que la guerra ha abierto en la memoria de la ciudad.

En Estados Unidos, influidos por el cine experimental europeo, Paul Strand y Charles Sheeler ruedan *Manhatta* (1921), donde se realiza el elogio encendido de la gran metrópoli americana. Posteriormente, Robert Flaherty realiza *Twenty-Four Dollar Island* (1927) en la que el hombre aparece confundido entre las masas de viandantes y el tráfico de la gran ciudad fotografiada en el límite de la abstracción producida por un paisaje urbano saturado de grandes rascacielos, en cuyos intersticios bulle la actividad cotidiana. *Manhatta* adopta la forma de una sinfonía urbana en la que se relata la peripecia de un día en la vida de la ciudad, en tanto que en *Twenty-Four...* se adopta un punto de vista abismado desde los grandes rascacielos, desde el cual, la actividad incesante de las máquinas y del tráfico urbano apenas son vislumbrados entre las imponentes arquitecturas de la metrópolis. La ciudad fotografiada desde lo alto de los rascacielos ofrece inusitadas perspectivas que acentúan el gigantismo y la práctica desaparición de los ciudadanos que deambulan por sus calles. En este sentido, *Twenty-Four* propone una narrativa invertida de la gran ciudad en la que los

auténticos protagonistas son los edificios, entre los que se establece un diálogo de formas y configuraciones visuales, quedando en segundo plano, como una historia de fondo apenas apuntada, la vida de la ciudad.

El hombre que ha levantado esos grandes rascacielos parece sucumbir ante su propia obra en lo que podría constituir un precedente del enfoque crítico frente a la megalomanía urbana y las tecnologías “autoritarias”, antidemocráticas y deshumanizadoras, del que dará cuenta Lewis Mumford en la locución preparada para el documental *The City* (Ralph Steiner y W. Van Dyke, 1939), una producción de la Regional Planning Association of America en la que el autor, sociólogo, historiador y urbanista, propone una aproximación holística e interdisciplinar al modo en que “mediante la orquestación compleja del tiempo y del espacio, mediante la división social del trabajo, la vida de la ciudad adquiere el carácter de una sinfonía”, una idea que ya había documentado en el ensayo *The Culture of Cities* (1938). Los realizadores de *The City*, al igual que los realizadores europeos de las sinfonías urbanas precedentes, habían realizado diversas propuestas fílmicas en clave experimental, de entre las que destacan *H2O* (1929), donde elaboran una visión orquestada del movimiento constante de los diferentes ritmos presentes en los cursos naturales del agua y *Mechanical Principles* (1930) con similar concepción del movimiento incesante y de los diferentes ritmos de trabajo de las máquinas que luego será aplicado al montaje de las secuencias urbanas. Pare Lorentz, guionista de *The City* y conocido por filmes sobre la Gran Depresión y el New Deal, como *The Plow that Broke the Plains*, (1936) o *The River* (1938) utiliza su particular estilo poético para poner el énfasis en la importancia de la forma de vida de las pequeñas comunidades rurales y reivindicar un modelo humanizado de construcción arquitectónica y del tejido social en el espacio suburbano, frente a la amenaza de disgregadora de los vínculos comunitarios y el riesgo de alienación que representan las grandes ciudades americanas resultantes de la industrialización.

En el film *The City* se dan cita dos tradiciones americanas, una relacionada con la estética y narrativa del cine documental y otra, vinculada a la teoría urbana. La depresión había dejado huellas evidentes en la vida social y económica de las ciudades que serán analizadas en el informe del Comité de Urbanismo de la Administración Roosevelt, titulado *Our Cities: Their Role in the National Economy* (1937) y por dos contribuciones posteriores, una perteneciente a Louis Wirth “Urbanism as a Way of Life” (1938) y el mencionado libro de Lewis Mumford, *La cultura de las ciudades*. Estos trabajos son publicados en un contexto de creciente interés por la capacidad del cine documental para movilizar la opinión pública acerca de los programas gubernamentales, en especial, tras las experiencias del grupo encabezado Grierson y los trabajos de Lorentz. *The City* se centra en la propuesta de las denominadas “ciudades jardín” y el urbanismo de baja densidad como modelo de socialización alternativo al desarrollo de las metrópolis industriales y como una forma de vida urbana moderna en un entorno saludable y cargado de un nuevo sentido comunitario. Con este propósito, los materiales expresivos del film, como la composición visual, el montaje, la música o los diversos recursos estéticos, estilísticos e incluso literarios, son puestos al servicio de un tratamiento artístico y creativo que busca la resignificación de la vida urbana en los nuevos barrios, en los que la percepción agregada, fragmentaria y carente de afectos sobre los que estructurar la experiencia de la gran ciudad se ve confrontada con estos entornos descentralizados en los que la vida

individual, el trabajo y las relaciones sociales forman un todo orgánico que actualiza, aunque a diferente escala, el imaginario urbano construido por las sinfonías urbanas de entreguerras.

2.2. La imagen de la ciudad como construcción de una mirada cinematográfica

El cine europeo y americano de entreguerras incorporaba la experiencia estética y sensible de la ciudad como una mirada cinematográfica sobre el mundo y utilizaba esta mirada como una estrategia mediadora entre el mecanismo que ha fabricado el film, el dispositivo cinematográfico, y la manifestación del mundo que ha registrado, todo ello entendido como el intento de materialización de una verdad inmanente que toma como punto de partida una ontología de la imagen cinematográfica.

En Europa, la filmación desde aviones de las imágenes de las ciudades destruidas, vacías, deshabitadas y desoladas, provocan una profunda impresión en el imaginario social y anticipan la incesante búsqueda de sentido, a la vez reflexivo y autoconsciente, que caracterizará el cine europeo de los años 50. Como señala el arquitecto Robert Venturi (2007) estas miradas fílmicas no se reducen a lo efectivamente visible de la ciudad, siendo probablemente “la finalidad del cine la de mostrar lo invisible de las ciudades”. Tras la guerra, el cine aborda el proyecto de representación de la ciudad desde presupuestos que apuntan hacia una confrontación con el pensamiento “urbano” anterior, pero a partir de un renovado interés por el trabajo de la forma fílmica, en lo que ha venido en denominarse el “cine de la modernidad” (Català, Cerdán y Torreiro, 2001; Font, 2002).

La representación de la ciudad ya no se reduce al espacio construido y efectivamente mostrado por el filme, sino que se circunscribe metodológicamente a “lo urbano” entendido como el conjunto de transformaciones que caracterizan y tensionan la ciudad y su imaginario (Martín, 2004), reconstruyéndola como un proyecto ideológico y cultural. La forma y configuración de las grandes metrópolis industriales se hacen progresivamente más difusas y difíciles de percibir en su conjunto, hasta su definitiva eclosión fruto del desarrollo de las comunicaciones, del transporte y del desarrollo tecno-cinetífico, especialmente a partir de las propuestas urbanísticas aplicadas en la reconstrucción de las ciudades acometida tras la Segunda Guerra Mundial.

Como culminación de este rápido e intenso proceso de transformación, la ciudad y el tejido social sobre el que se erige pierde la tradicional conexión con el territorio en el que se asienta. Los fenómenos sociales que se manifiestan en la ciudad ya no están íntimamente circunscritos a un determinado espacio. De esta forma, en las nuevas ciudades de la segunda mitad del pasado siglo, se observa que los fenómenos urbanos cristalizan en lugares particulares que no coinciden con la planificación urbana de la ciudad, sino que surgen, con un grado de espontaneidad variable, en torno a asentamientos periféricos, frecuentemente autoconstruidos (chabolismo), nudos de comunicaciones o nuevos espacios de consumo que simulan los espacios públicos tradicionales (calle, plaza), junto con una progresiva disipación de la dualidad ciudad/campo, dando lugar a grandes conurbaciones y a la colonización expansiva del espacio periurbano. La representación clásica y unitaria de la ciudad y de sus puntos de vista privilegiados –centro histórico, avenidas, monumentos, miradores-, objeto ahora a una acelerada transformación, cejan en su objetivo de dar a ver la ciudad como un espacio homogéneo para pasar a proponer imágenes parciales, frag-

mentadas, que se proyectan sobre la realidad urbana en proceso de disgregación y disipación. Estas imágenes de la ciudad presentan todos los atributos de la urbe, incluso acentuados, exacerbados, pero carentes ya de un referente al que remitirse, pues su lugar ha sido ocupado por el simulacro de los espacios hiperrealizados, espacios en los que la ciudad se exhibe con todo el esplendor simbólico de los grandes decorados, de los hitos arquitectónicos que se levantan en los nuevos distritos resultantes de la reconversión de los espacios industriales obsoletos, bajo el espectáculo de sus renovados y sorprendentes *skylines*.

La ciudad imaginada, más allá de su progresiva fragmentación, dispersión y complejidad constituye el nuevo objeto de la representación. Tras los desastres bélicos, se había producido una nueva fractura que afectaba no ya a la mera percepción de la ciudad y a la nostalgia de una representación totalizadora de lo urbano, sino al propio sentido de la ciudad. El urbanismo europeo inició colosales programas de reconstrucción de los distritos destruidos, aplicando modelos constructivos que se replican y proliferan por el territorio urbano, dando lugar a nuevos espacios extremadamente racionalizados, repetitivos, agresivos y deshumanizados, que se ejecutan velozmente desplazando a la población hacia las periferias de nueva construcción, pero produciendo a la vez una sensación laberíntica, irreconocible. Y junto con el sentimiento de pérdida y de desorientación surge la cuestión de la memoria que ahora será indagada en los encuentros inesperados, imprevistos, frecuentemente realizados de forma casual, azarosa y a menudo errática.

Los personajes que recorren estas escenografías urbanas de la desolación, carentes de motivación y de un pretexto que los oriente, ponen en escena un vagabundeo impulsado por incidentes casuales, fortuitos y erráticos, sin un objetivo preciso, abandonado el empeño de resignificar y dar sentido a los deteriorados e irrecuperables espacios urbanos. Unos espacios sobre los que el cine ejerce una mirada que ha renunciado al propósito de dar-a-ver la ciudad y que trata ahora de hacer-ver, de producir una nueva experiencia espectral sobre las ruinas de ciudades devastadas, pero cuyo significado es preciso indagar y explorar prestando atención a los indicios, a las huellas y vestigios que la ruina potencialmente acumula como un proyecto de texto cuyas múltiples lecturas están todavía por descubrir.

La destrucción primero y la rápida reconstrucción posterior de las ciudades arrasadas por la guerra amenazan las lecturas que el cine neorrealista de Roberto Rossellini (*Roma ciudad abierta*, 1946; *Alemania, año cero*, 1947; *Europa '51*, 1952), Vittorio de Sica (*Ladrón de bicicletas*, 1948) o Michelangelo Antonioni (*La aventura*, 1960; *La noche*, 1961; *El eclipse*, 1962) tratan de acometer, mediante una mirada entre extrañada e insolente sobre las ruinas de la megalomanía urbanística del fascismo (*Berlin Express*, Jacques Tourneur, 1948) y los nuevos arrabales, los suburbios industriales y la noche en la ciudad. Estos filmes muestran el periplo urbano de individuos incapaces de orientarse y de reconocer la deteriorada fisonomía urbana, propuesta como metáfora fílmica de la ruina moral y de la incomunicabilidad de la experiencia urbana resultante tras la guerra.

En los años 60 se producen nuevos vagabundeos cinematográficos que contribuyen a desbordar el proyecto de visibilidad de las ciudades. La representación de la ciudad se transforma en espacio de disidencia social, de libertad sexual y de nuevas búsquedas, de la mano de directores como Jean Luc Godard (*Vivir su vida*, 1962),

Eric Rommer, Claude Chavrol (*Paris vu par...*, 1965), Louis Malle (*Zazie en el metro*, 1960) o la singular ironía de Jacques Tati (*Playtime*, 1968), cuya el extrañamiento frente a los nuevos paisajes arquitectónicos y urbanos se transforma en una crítica del entorno deshumanizado, próximo al absurdo. El protagonista de *Playtime* discurre por estos espacios diáfanos y tecnologizados como un observador participante que sufre, en su propio cuerpo, la experiencia de situaciones y acontecimientos sobre los que no acierta a proyectar sentido alguno.

El cine de la *Nouvelle Vague* explora la ciudad sentida, el contenido emocional y el proyecto de múltiples miradas, a menudo contradictorias, que toman la ciudad como objeto de experimentación narrativa y de indagación formal, en íntima conexión con la reflexión a la que el propio filme somete sus materiales expresivos y narrativos. A partir de este momento, los propios lugares y enclaves urbanos dejan de ser un hecho o un dato, para revelarse como el resultado de una condensación de huellas, ruinas e inscripciones, el resultado de un intenso entrecruzamiento de significados diversos que reclama lectura e interpretación de las múltiples escrituras que han conformado el denso texto urbano, como se exhibe en los filmes de Ermanno Olmi (*Milano '83*, 1984), Theo Angelopoulos (*Athens, return to the acropolis*, 1983), Win Wenders (*En el curso del tiempo*, 1976; *Tokyo Ga*, 1985), Nicholas Roeg (*Amenaza en la sombra*, 1973), Alain Tanner (*En la ciudad blanca*, 1983), Leos Carax (*Los amantes del Pont Neuf*, 1991; *Pola X*, 1999), Patrick Keiller (*London*, 1993). Estos filmes exploran las huellas dejadas por la reconstrucción urbana, la tensión entre la recuperación y el abandono de la memoria en la ciudad, ampliando el régimen de visibilidad de la ciudad hacia otros territorios como los de la inmigración y el exilio (*Beau Travail*, Claire Denis, 1999), el extrarradio y la marginalidad (*Bailar hasta morir*, Yolanda Zauberman, 1998), o las luchas por la liberación sexual (John Maybury, *Remembrance of Things Past*, 1993), la especulación inmobiliaria (*De nens*, Joaquim Jordá, 2003) y las lecturas intertextuales propuestas por José Luis Guerín a partir del registro de “cosas vistas y oídas” durante un largo proceso de rodaje de la transformación urbanística del barrio barcelonés de El Rabal (*En construcción*, 2001), entre otros referentes más próximos y actuales.

3. LAS CIUDADES DEL CINE ESPAÑOL

Las prácticas fílmicas instituidas por los Lumière pronto se extendieron por todo el mundo constituyendo su forma privilegiada de representación. En España, al igual que en otros lugares, operadores como Alexandre Promio, Fructuós Gelabert o Segundo de Chomón filman el movimiento y los nuevos símbolos de la burguesía urbana. A la precursora *Salida de los obreros de la fábrica Lumière de Lyon* (1895) siguen otras como la *Salida de los alabarderos de Palacio* y la *Salida de las alumnas del Colegio de San Luis de los Franceses* (Promio, 1896), la *Salida de los trabajadores de la fábrica “La España Industrial”* o la *Salida de la iglesia parroquial de Santa María de Sants* (Gelabert, 1897) y los viajes, como el *Viaje a Burgos* (Chomón, 1911). En estas primeras películas de carácter documental se alternan panoramas de paisajes naturales y urbanos y diversos tópicos pintorescos (toros, escenas folclóricas) que saturan las pantallas de los cinematógrafos en el umbral del siglo XX y que impondrán un paradigma visual largamente explotado por la imaginería urbana dominante en el cine español, especialmente, durante el franquismo.

Sin embargo, el contexto en el que se debate la representación fílmica de la ciudad en cine español del primer tercio de siglo resulta bien diferente, tras aquellos inicios que lo emparentaban con la fascinación y el elogio de los nuevos referentes urbanos. El cine español de los años 20 y 30 parece más interesado en enunciar la ciudad desde un fuera de campo tanto visual, como ideológico y moral, que en enfocar la mirada sobre las profundas transformaciones que venían produciéndose en las principales ciudades industriales y en su capital administrativa. Como advierten diversos autores (Gaja, 1992; Naredo, 2003; Leal Maldonado, 2007), el rápido proceso de industrialización de las metrópolis españolas vino acompañado de un crecimiento exponencial de la mano de obra y de la demanda de asentamiento urbano que, en ausencia de planes urbanísticos que asumieran esta problemática global, más allá de las necesidades residenciales, administrativas y financieras de la burguesía, sumieron las ciudades en procesos de suburbanización y de marginación social, con graves deficiencias en el equipamiento de estas áreas de acogida de la población inmigrante que quedará sistemáticamente excluida, salvo escasas excepciones, del imaginario urbano y de su representación. Otro fuera de campo fílmico característico del cine español anterior a la guerra civil consiste en el privilegio visual de la ciudad barroca y burguesa, en la insistencia de relatos escorados hacia la representación de la capitalidad y del poder estatal simbolizado por una arquitectura urbana que enfatiza las nuevas perspectivas y la organización espacial, las avenidas, parques y un tipismo urbano asociado a un pensamiento urbanístico basado en la separación funcional de la producción (industria y barrios obreros) y la gestión (capital administrativa y financiera, espacios residenciales), pero que aparta sistemáticamente la mirada de la ciudad densa y degradada del suburbio y del arrabal.

En general, la ciudad del cine español es una ciudad negada, insistentemente aludida como el espacio en el que se proyectan las tensiones y conflictos de un drama cuyo imaginario es elaborado desde miradas periféricas, bien sea en términos espaciales, desde ese otro lugar, el campo (González Requena, 1988), inventado en el proceso de desarrollo de la urbe industrial, bien sea desde otro tiempo, un pasado idealizado por la representación pintoresca de un mundo tóxico y de una tradición acaso inexistente. La ciudad es el lugar privilegiado para la representación destructora de la ley del deseo y de la pasión, lugar de confusión y de pérdida de la identidad y de los rasgos diferenciadores del carácter idiosincrásico de algunas comunidades españolas, como resulta apreciable en los argumentos de *Carmiña flor de Galicia* (Rino Lupo, 1926), *El mayorazgo de Basterreche*, (Mauro Azcona, 1928) o *Rosa de Madrid* (Fernández Ardavín, 1927). Este enfoque perturbador, de confusión y de pérdida atribuido a la ciudad puede adquirir otras formas como el deterioro de la salud, observable en el pseudodocumental higienista titulado *La terrible lección* (Fernando Delgado, 1927) o en la confusión amorosa y sentimental e incluso la pérdida de la razón, característica de muchos de los melodramas urbanos producidos durante estos años.

Otros realizadores, pese a inscribirse en esta visión periférica, utilizan los recursos expresivos del cine para horadar la superficie argumental y abordar nuevos imaginarios. Es el caso de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930) donde se plantea un drama migratorio, a la vez social y moral, mediante una lectura intertextual de ciertas iconografías que aluden a temas míticos y religiosos e incluso, a los estilemas urbanos del cine expresionista alemán. Otro tanto sucede con *El sexto sentido* (Nemesio

M. Sobrevila, 1929) en el que, mediante una reflexión metacinematográfica que introduce el cine dentro del cine, el director, arquitecto e inventor aficionado, plantea una confrontación con los cánones narrativos heredados de la tradición decimonónica, para proponer un desbordamiento de los habituales tópicos del casticismo cultural. La mirada cinematográfica ejercida en este film pionero es entendida como el ejercicio de un “ojo extrahumano” a través del cual se vislumbra una sutil crítica de la vida cotidiana, en clave de comedia de equívocos, en la penumbra histórica de la época de Primo de Rivera. En contados casos, los realizadores han optado por trasladar directamente el melodrama psicológico del ambiente rural al entorno urbano (*Vidas rotas*, Fernández Ardavín, 1935, sobre un relato de Concha Espina) para plantear, ya en tiempo de la República, una ruptura narrativa con las clásicas estrategias de implicación del espectador y abordar cuestiones de calado moral e identitario con nuevos paradigmas visuales aplicados al contexto social e ideológico amenazante y hostil. En otras ocasiones, como en el documental de Carlos Velo, *La ciudad y el campo* (1935) se trata de reconciliar esta mirada sobre la ciudad mediante la construcción de un imaginario en el que los ritmos de la urbe bulliciosa y agitada por el movimiento perpetuo de la circulación y la actividad productiva se acompasa a la actividad de las máquinas y tecnologías productivas del campo del que depende para su supervivencia. La película resulta una suerte de simbiosis propagandística realizada para el Ministerio de Agricultura y Fomento durante la primera época de la guerra civil española que trata de superar los estereotipos visuales de una atávica e ideologizada fractura entre la ciudad y el entorno rural. Pero, por lo general, en el imaginario del cine español pervive la oposición irreconciliable entre el campo y la ciudad bajo la forma de dos espacios que se niegan y excluyen mutuamente. El campo es representado bajo el tópico de un espacio y un tiempo detenidos en el que se encierran y acallan los conflictos ancestrales, no sólo sentimentales sino también ideológicos y sociales. Por el contrario, la ciudad convulsa constituye el espacio en que estas tensiones latentes reprimidas, se movilizan y se expresan con inusitada virulencia, bien bajo la forma de un conflicto laboral, como en *Aurora de esperanza* (Antonio Sau, 1937), bien bajo la forma de una inusitada representación de la marginación social y del suburbio, como en *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1939).

En España, tras la guerra, las prácticas fílmicas se vieron tensionadas por la indagación y desbordamiento del régimen de visibilidad de la ciudad heredado del modelo urbano moderno y del proyecto desarrollista del franquismo, especialmente a partir de la profunda crisis y transformación que sufre la urbe y el pensamiento acerca de lo urbano a partir de los años 70 (Borja y Muxí, 2004). Inspirado en los referentes cinematográficos europeos, pero aquejado por las grandes limitaciones impuestas por el franquismo, el cine español ha tratado de producir una suerte de interpelación y “diálogo” entre el cine, la ciudad y la memoria del espectador.

Lo urbano se ha constituido en un tema característico de las representaciones fílmicas de la modernidad precisamente por constituir el ámbito donde se entrecruza un intenso ejercicio formal, allí donde han confluído las prácticas renovadoras de lo fílmico y un objeto en permanente transformación, la ciudad moderna, que reclama nuevas formas de decir y de discurso, desde el momento en que se produce la pérdida de su sentido privilegiado y restrictivo, impuesto por una puesta en escena enfática, burguesa y monumental que es sistemáticamente interpelada por el cine moderno y por unas estrategias discursivas con las mismas derivas e itinerarios

erráticos que caracterizan la experiencia de las ciudades contemporáneas. La ciudad no es representada ya bajo la aspiración ideal y homogenizadora de las miradas omnicomprendivas, ni desde la nostalgia de un pasado, acaso ilusorio, inscrito en sus monumentos, símbolos o enclaves privilegiados, sino desde la propuesta de unas figuras que violentan la mirada complacida de un espectador desapercibido de los espacios inefables del suburbio, del arrabal, del solar, del descampado, de todos aquellos no-lugares que las ciudades en reconstrucción han desechado o diferido hasta su próxima apropiación.

El cine español, de la transición hasta nuestros días, ha explorado estos territorios en sintonía, con el proyecto de modernidad que animaba las cinematografías europeas y ha propuesto, a lo largo de las últimas cuatro décadas, una puesta en escena de los espacios urbanos en los límites del régimen de visibilidad de la ciudad heredada del franquismo. La puesta en escena de personajes que más que transitar deambulan por un espacio desolado, inconexo y “extrañado”, plagado de ruinas, de construcciones anodinas, laberínticas, no-lugares que se resisten tanto a acoger un significado y una identidad obvias, como a satisfacer inmediatamente su correlato, la búsqueda incesante de sentido, caracterizan aquello que constituye precisamente el *locus* sobre el que se erige la ciudad del cine moderno. Como resultado del proyecto de refundación de las ciudades del cine español, se aprecian cuatro miradas o visiones características de la ciudad: la ciudad de los descampados, la ciudad convulsa, la ciudad en crisis y la ciudad en reconstrucción.

3.1. Entre la contestación, la pérdida y la mirada extraviada

La ciudad de los solares y descampados, de la búsqueda de nuevos espacios desde los que resignificar lo urbano, en los mismos márgenes del régimen de visibilidad de la ciudad, se confronta con la ciudad opulenta y expansiva del desarrollismo franquista, de la censura y de las imágenes del NoDo, mediante escrituras fílmicas que pugnan por superar el aparente realismo inmediato y la transparencia de la imagen documental, insistiendo en la recurrencia de ciertos rasgos formales y en la trasgresión de las convenciones del relato fílmico mediante la saturación de símbolos y procedimientos que tratan de disipar la progresión y articulaciones narrativas clásicas.

La década de los sesenta y setenta se caracteriza en lo urbano por el desarrollo de una estrategia homogeneizadora que tiene su mejor reflejo en la construcción de barriadas obreras en las periferias de la ciudad, el chabolismo y la infravivienda, como respuesta espontánea a la masiva incorporación de mano de obra que demanda la pujante industria en los polos de desarrollo. El denominado “Nuevo Cine Español” (Monterde, Rimbau, Torreiro, 1987) insiste en un nuevo realismo que apunta hacia el fuera de campo, forzado por las fuertes limitaciones impuestas por un régimen que, pese a sus intentos aperturistas, obligaba a hablar de la realidad de una manera tangencial y a menudo esotérica e impenetrable. No resulta extraño que muchos de los filmes realizados en este periodo se orientara hacia el documental, pero posponiendo la pretensión del registro directo de un universo referencial dado, de lo evidentemente apreciable y visible, para interesarse por cuestiones relativas a la puesta en escena, a la reconstrucción del universo profílmico para dar cuenta documentada, esto es, pensada y autoreflexiva, de las formas de vida cotidianas en la urbe, de sus ritos y hábitos, de sus espacios, actitudes, ritmos y expectativas. Esta

reflexión acerca de puesta en escena de una forma particular de ver, de pensar la realidad y de resignificar lo cotidiano, alcanza a la forma que adquiere su inscripción fílmica, a las formas de escritura desde las que se interpelan los preceptos dominantes aludidos o señalados desde el propio filme, llegando a desnaturalizar la aparente transparencia de la representación documental.

Algunos precedentes de este nuevo cine podían apreciarse en ciertas realizaciones de los 50 que desde el mimetismo con otras cinematografías y en sintonía con la moda neorrealista abordaban los conflictos urbanos desde la perspectiva de los géneros establecidos, en el marco de los estrictos límites impuestos por la censura. La temática de los paraísos urbanos ilusorios es abordada bajo forma melodramática, en filmes como *Surcos* (Nieves Conde, 1951), del que la censura elimina la escena final, paralela de la primera, en la que la familia Pérez, de vuelta de su fracasado intento por integrarse en la capital, se cruza con una familia de campesinos que llega a la madrileña estación de Atocha, en busca de fortuna. *El inquilino* (Nieves Conde, 1957) afronta el problema de la escasez de vivienda con un argumento que, tras sorrear la censura, muestra una serie de situaciones características de la especulación inmobiliaria y la desidia de los responsables urbanísticos de la época en la que se desarrollan las peripecias del protagonista y su familia, atrapados entre la demolición de la que era su vivienda y las dificultades, en ocasiones surrealistas, para conseguir un nuevo techo. Semejante mirada crítica puede apreciarse en la ambigüedad moral con que son los personajes retratados en un claroscuro expresionista por Ladislao Vajda en *El cebo* (1958) o en *Los atracadores* (Rovira Beleta, 1961), en el complejo mundo por el que evolucionan, bajo un leve pretexto naturalista, los personajes de *El batallón de las sombras* (Manuel Mur Oti, 1956), ambientada en una populosa casa de vecindad, o en los proyectos cinematográficos de Julio Coll, *Un vaso de whisky* (1958) y *Los cuervos* (1961). En *Mi calle* (Edgar Neville, 1960), insertos documentales de acontecimientos históricos, componen una trama tejida con hilos argumentales autobiográficos, ambientada en una calle del Madrid isabelino, en el umbral del siglo XX.

Pero los silencios impuestos por la censura constituyen el documento más elocuente de la férrea disciplina ejercida sobre el régimen de visibilidad de la ciudad, como ocurre con las secuencias documentalizantes del arrabal madrileño eliminadas de filmes como *Cerca de la Ciudad* (Luis Lucía, 1952) o *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1952). Tras las Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca, realizadas en 1955, Juan Antonio Barden declara la necesidad de superar un cine “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo y estéticamente nulo” con el fin de animar la confrontación con el dispositivo fílmico volcado sobre el desarrollismo y el “milagro” español exhibido por el No-Do, creado por el régimen en torno a los noticiarios cinematográficos y documentales, de obligada proyección hasta 1975, y asegurado por la censura, vigente hasta 1977. El propio Bardem emprende una crítica militante de la burguesía hipócrita y arribista con *La muerte de un ciclista* (1955) y *Calle mayor* (1956) sobre las que la censura proyecta su larga sombra cortando las secuencias en las que la cámara enfoca sobre los arrabales y los marginados de la ciudad. El gusto sainetesco de directores como Luís García Berlanga (*Plácido*, 1964), Fernando Fernán-Gómez (*La vida por delante*, 1968) o Marco Ferreri (*El pisito*, 1958) se interesa también por los problemas cotidianos de los ciudadanos, por la pobreza, los sueldos miserables y los créditos para adquisición de vivienda.

Pero será Carlos Saura quien ejercite una peculiar mirada semidocumental sobre los dramas urbanos en películas como *Los golfos* (1959), donde realiza una aproximación a la juventud proletaria y desarraigada, desde un estilo próximo al reportaje y a los estilemas de la *Nouvelle Vague*. En este filme se narra el desarraigo y la vida marginal de un grupo de jóvenes del suburbio madrileño de finales de los duros años 50 en los que está inscrita toda la tristeza y la frustración de una época, de un *tiempo* lento, cíclico y repetitivo, protagonizada por un grupo de actores desconocidos.

La revisión crítica de aquellas imágenes y sonidos privilegiadas por la cinematografía franquista será elaborada por filmes como *Los farsantes* (Mario Camus, 1963), *Juguetes rotos* (Manuel Summers, 1966) o *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971), filmes que se miran en las imágenes-documento de los sujetos, acontecimientos y lugares falazmente ensalzados por el discurso grandilocuente del NoDo, ahora incorporados en el montaje para ser interpeladas desde el presente. *Juguetes rotos*, un relato construido a base de fragmentos, retazos y un intrincado apilamiento de materiales y estrategias narrativas, pone en escena una galería de personajes que tras ser elogiados y consumidos como héroes públicos por la propaganda franquista (boxeadores, toreros, futbolistas) muestran ahora la decadencia, la soledad, el olvido y el anonimato al que han quedado relegados y que el filme insistentemente interroga como transposición del deseo de saber del espectador. Pero la película, junto con los materiales que exhibe, guarda memoria de las imágenes hurtadas a la mirada de ese espectador que asiste, entre sorprendido y desengañado, al espectáculo decadente de su propia experiencia histórica. Los personajes de *Juguetes Rotos* evolucionan entre planos de los suburbios urbanos, de la pobreza y de la marginalidad que habita en los confines de la ciudad expuesta. Texto precario, fragmentario y heterogéneo, dispone preventivamente al espectador del trabajo del dispositivo documental, de sus pliegues e intersticios, expresados en la forma adversativa que inaugura el filme: “no hay que dar tanta verdad al público”. *Canciones para después de una guerra*, por su parte, continúa este trabajo de desguace de los lugares comunes del imaginario franquista mediante un filme de montaje desde el que se pretende enunciar una particular mirada que transita nuevamente por la difusa frontera entre el documental y la ficción. *Canciones...* presenta un mecanismo de calculada ambigüedad compuesto por canciones populares cantadas en los años 40 y confrontadas con imágenes de archivo, muchas de ellas extraídas del NoDo, con el objetivo de desmontar los tópicos sobre los que se asentaban los referentes culturales del franquismo y denunciar las manipulaciones de su dispositivo fílmico: la canción “Mi casita de papel” desmantela desde el espacio comentativo de la voz en *off*, imágenes de la publicidad oficial de vivienda y de la miseria urbanística de aquella época. En esta estrategia discursiva se aprecia la doble interpelación del espectador, en tanto que memoria compartida, a través de las imágenes y sonidos-testimonio que el filme exhuma y presenta, y en tanto que confrontación con los materiales que el mismo extrae de la actualidad bajo la irónica, a la vez que escéptica, mirada autoral.

El cine sale a la calle, en busca de espacios naturales, poniendo en escena una particular estética del solar, del descampado y de los espacios anodinos y residuales dejados por la construcción descontrolada y expansionista de grandes ciudades como Madrid o Barcelona, como puede apreciarse en *El último sábado* (Pedro Balaña, 1967), *La busca* (Angelino Fons, 1966) o *El Espontáneo* (Jorge Grau, 1964). Todo

ello con el propósito de documentar los espacios desolados, las ruinas y escombros, los espacios ambivalentes susceptibles de una doble lectura, la del abandono y la marginalidad, junto con la espera de una próxima edificación y con ella una nueva apropiación de sentido al que los personajes no son capaces de acceder, pero sobre los que se construyen las tramas de filmes como *El inquilino* (Nieves Conde, 1957) o *La piel quemada* (Josep M. Forn, 1966), escenarios por los que deambulan personajes sin esperanza ni objetivos, en un contexto de pobreza y exclusión social. El descampado tiene como horizonte el monótono *skyline* de grúas y rascacielos en construcción, resultante del afán edificador y especulador del desarrollismo, en tanto que encierra en sus desestructurados contornos plagados de antihéroes, tanto el rechazo dramático de las ilusorias oportunidades urbanas (*Young Sánchez*, Mario Camus, 1963), como la apatía y el negacionismo de unos sujetos engullidos por la indiferencia de la ciudad (*Los chicos*, Marco Ferreri, 1959).

Otros directores, como los agrupados en torno a la denominada Escuela de Barcelona tratan por su parte de vaciar la realidad de sus contenidos habituales, estereotipados, en busca de un nuevo realismo elaborado a base de aproximaciones documentales y formas abstractas, cargados de referencias intertextuales y de un denso simbolismo, mediante el que el propio dispositivo fílmico se proyecta en el interior de la propuesta fílmica. Este cine, pese a su disparidad, se caracteriza por un vaciado sistemático de los recursos narrativos (debilidad de los nexos causales, ausencia de densidad psicológica en los personajes, espacios planos, anodinos, sin particularizar) y por un permanente tránsito por los frágiles límites entre el respeto a la realidad urbana y su manipulación, con vistas a la inserción de una trama somera, apenas esbozada, que pone en marcha un relato en permanente deriva autorreflexiva, entre el enunciado y la enunciación, entre el decir y lo dicho. Filmes como *Mañana* (José M. Nunes, 1957), en el que se emprende un errático recorrido por la Barcelona nocturna y marginal; *Acteón* (Jorge Grau, 1965), parábola del mítico cazador –en la estela de *Pickpocket*, de Bresson– que se refleja en los escaparates, mercados de abastos, andenes, mataderos de animales, huyendo del fatídico amor de Diana; junto con, el fallido proyecto de *Tuset Street* (Luis Marquina, 1968) sobre la Barcelona dual, a la vez *snob* y canalla, o *Cada vez que* (Durán, 1967), insisten en subrayar la deriva de los mecanismos formales de producción del sentido, mediante personajes opacos, erráticos, carentes de motivaciones y de objetivos que aporten consistencia a debilidad causal de las tramas sobre las que se sustenta el relato. Pero será en los episodios-fragmento de *Dante no es únicamente severo* (Esteva y Jordá, 1967), donde el argumento se disipe definitivamente, poniendo en escena el tedio como característica fundamental de la forma de vida burguesa, tan sólo animada por la búsqueda de historias y entretenimientos estériles: un inserto documental relata desarrollo urbanístico de Barcelona, explícitamente fútil y carente de sentido. Otras propuestas, como el cortometraje documental *Notes sur l'immigration* (Jacinto Esteva, 1960), realizado desde un compromiso militante a lo Joris Ivens, se acercan a los problemas de vivienda de los trabajadores españoles emigrados a Suiza, con el característico realismo resultante del ejercicio de la mirada subjetiva del autor, arquitecto y urbanista. Una mirada que se manifiesta especialmente en *Lejos de los árboles* (Esteva, 1963-70), filme que encierra entre su secuencia inicial y final, tomando como motivo la ciudad de Barcelona, exponente de “cualquier gran ciudad”, la fascinación por la muerte, la magia y sus formas rituales inscritas en imagen fol-

clórica y secular de las tradiciones populares. El filme, concebido como respuesta a *España insólita*, un documental destinado a la promoción turística, realizado por Javier Aguirre (1965), reconoce como antecedente *Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1932), el surrealismo, la pasión por África del cine etnográfico de los años 30 y la mirada de inspiración antropológica y gesto neorrealista de Pío Caro Baroja, a la sazón director de programas filmados de la segunda cadena de TVE, donde dirige y colabora en series como *Conozca usted España* y con quien Jacinto Esteva documenta el proyecto. En *Lejos de los árboles*, la crudeza y brutalidad de las imágenes circula de la “gran ciudad” al mundo rural para retornar a la urbe, encerrando en una metáfora circular el pulso de lo atávico palpitando en los comportamientos y formas de vida urbanas. El filme denuncia desde sus entresijos, el rechazo de la alteridad, de lo extraño, para reivindicar “la racionalidad subyacente en lo alterno”. El filme plantea también una réplica del pintoresquismo con que el cine del franquismo había ocultado el tratamiento de los problemas sociales del país y la falacia del desarrollismo como imaginario disuasivo del afán expansivo y especulador que caracterizaba los proyectos urbanísticos de las principales ciudades industriales españolas.

En el País Vasco, el espíritu desarrollista de la época tiene su expresión en *Ocharcoaga* (Jorge Grau, 1961) un encargo del Ministerio de Vivienda que trataba de mostrar el “milagro urbanístico” y la lucha contra el chabolismo, en *El Gran Bilbao* (Rafael Ballarín, 1965), un cortometraje documental al servicio del afán metropolitano y anexionista de la capital vizcaína, con el contrapunto de *A través de San Sebastián* (Antxon Eceiza, 1961), donde se confronta la mirada turística y monumental con imágenes de los espacios de la marginalidad y del arrabal donostiarra. Del mismo modo, en el reportaje documental, de formato televisivo, realizado por Pedro Olea para la serie de Televisión española *Conozca usted España*, titulado *La ría de Bilbao* (1966), junto con los consabidos tópicos acerca de la vida de la pujante ciudad, la cámara pasea por los “barrios altos” de la villa, un paisaje de arrabal en pleno auge gracias a las actividades vinculadas al mundo del espectáculo y la prostitución.

3.2. El cine de la transición y del desencanto

La ciudad convulsa, contradictoria, característica de las reformas políticas de los 70, se presenta de manera paradójica y ambivalente, bien como un entramado delirante de configuraciones urbanas por las que los personajes transitan insistentemente explorando los lugares y los tiempos –especialmente la noche- anteriormente negados por la censura franquista, bien como un espacio aludido desde la clausura y el encerramiento de unos sujetos que han quedado atrapados en un tiempo suspendido, un presente asediado por el pasado, que el trabajo de memoria no alcanza a superar. La ciudad así figurativizada, bien mediante las metáforas de la soledad, el retiro y el recuerdo, bien mediante los rincones, caserones y retazos urbanos que se comportan como metonimias de la memoria colapsada, se ve confrontada por un cine más posibilista, denominado de la “tercera vía”, que opta por la comedia y el melodrama como recurso para la puesta en escena de una ciudad progresivamente asediada por el diseño ornamental y los signos perentorios de la modernidad (nuevas periferias, complejos turísticos).

El cine español de la primera mitad de los 70 indaga en los límites de lo “decible”, en un contexto de libertad controlada por una serie de imposiciones no carentes

de ambigüedad. Junto con la censura directa, la autocensura lleva a los creadores a eludir temáticas, estilos e imágenes que son previstas como problemáticas con el régimen censor.

En la década que va de 1973 a 1982, entre los inicios de las reformas políticas y la consolidación democrática, se pueden diferenciar dos periodos en la actividad cinematográfica, con profundas repercusiones en el régimen de visibilidad de la ciudad.

El cine de la primera transición (1973-1976) se caracteriza por la pervivencia del modelo franquista heredado de las normas para el desarrollo de la cinematografía de García Escudero, las incertidumbres aperturistas y su apuesta por un cine con mayor relevancia estética y social, que alcanza hasta los años posteriores a la muerte del dictador y la abolición de la censura previa (1976). Este periodo se caracteriza por la ausencia de una política cinematográfica en un contexto internacional de fuerte intervencionismo proteccionista en los mercados cinematográficos que, al contrario del caso español, tratan de proteger la actividad cinematográfica nacional frente a la progresiva colonización por parte del cine norteamericano. Pero, dentro de este estado de excepcionalidad, se observa un grupo de propuestas fílmicas que transitan entre lo implícito y lo explícito, mediante el recurso al simbolismo y a la metáfora. Cierta cine que se había iniciado en la disidencia de las manidas fórmulas genéricas del periodo anterior (Picazo, Patino, Bardem, Regueiro, Saura), recurre a la inserción de procedimientos simbólicos en el sustrato naturalista del relato, lo que constituye su marca de autoría y el proyecto de construcción de un espectador dispuesto a indagar el significado que la historia oficial ha instituido sobre el pasado y que el propio cine ha refrendado como espectáculo de los acontecimientos pretéritos y presentes. Este cine recurre al trabajo sobre la textura formal de la obra para elaborar mecanismos discursivos que permitan horadar la impenetrable transparencia narrativa, abriendo el texto a nuevas lecturas, más allá de su inmediata aprensión y fruición como relato. Tales procedimientos señalan frecuentemente hacia el carácter tenuemente documental de sus imágenes para interpelar la puesta en escena naturalista. En sus temáticas aparecen nuevamente el tiempo y los espacios inefables aunque reconocibles del retiro rural, la casa y la familia como topografías íntimas, escenarios de personajes atormentados cuyo presente es insistentemente confrontado con los territorios vírgenes de la infancia (*Habla mudita*; Manuel Gutiérrez Aragón, 1973; *Cría cuervos*, Carlos Saura, 1975), del mito y de las imágenes primordiales (*El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, 1973), de la decadencia de la familia burguesa (*Ana y los lobos*, Carlos Saura 1972; *El desencanto*; Jaime Chavari, 1976; *Elisa, vida mía*, Carlos Saura 1977), de la soledad (*A un dios desconocido*, Jaime Chávarri, 1977), del tremendismo rural (*Furtivos*, José L. Borau, 1975) o de los ilusorios paraísos perdidos (*El puente*, Juan A. Bardem, 1976).

Algunos de los rasgos peculiares vienen dados por la recurrencia del tiempo tratado como recuerdo traumático, escena primordial, memoria u olvido. El pasado se impone inexorablemente sobre el presente, siendo éste una precaria construcción realizada con el material de derribo de los desastres acaecidos o bien constituye su única vía de escape, onírica, nostálgica, evocadora. El tiempo toma cuerpo en este cine como recurrencia de imágenes, recuerdos, acontecimientos, todos ellos inaccesibles en su sentido opaco e indescifrable, carente de significado alguno que

oriente la vida presente, por lo que ésta resulta enfáticamente clausurada, detenida, encerrada sobre sí misma. La exacerbación de este tratamiento temporal produce efectos de carácter poético y rupturas de la linealidad y causalidad narrativas.

Continuando con el propósito dominante en el cine disidente del periodo anterior, se desarrolla un arduo trabajo de exhumación documental, de recuperación de las imágenes negadas y de los testimonios silenciados durante el franquismo e incluso de aquellos que, aunque sus enunciados fueran efectivamente autorizados y exhibidos, adquirirían ahora un nuevo significado para el espectador en el contexto de un discurso que, desde el presente, se confrontaba con las profundas transformaciones que se sucedían en la sociedad española y que, en su empeño, no dudaban en transgredir nuevamente las dudosas fronteras entre el documental y la ficción. El cine documental de la transición se incorpora así al camino emprendido por aquellas cinematografías de la modernidad que bien sea por el procedimiento de poner en escena y denunciar las manipulaciones que conforman el relato pretendidamente informativo y testimonial, bien sea por el procedimiento de hipertrofiar los recursos ficcionales y narrativos clásicos, buscan interpelar la figura aquiescente del espectador para movilizar el trabajo de la memoria y de resignificación de los materiales que el filme incorpora y exhibe. Filmes como *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1973, estrenada en 1977) y *Caudillo*, del mismo autor (1974-75, también estrenada en 1977), contestan las imágenes hagiográficas del franquismo, la laberíntica confrontación del pasado desde el presente. Otros proyectos de similar calado, como *El desencanto* (Chavarri, 1975, estrenada un año después), donde se realiza un claustrofóbico desmontaje de los lugares comunes y de la hipocresía de una familia, los Panero, trasunto de la decadencia del propio régimen y de una sociedad aquiescente con su proyecto, también iluminada intermitentemente por los diálogos simulados mediante montaje de *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977) o la marcada puesta en escena de espacios simbólicos y personajes políticos en *Informe general* (Pere Portabella, 1977), muestran esta actitud insolente con las convenciones genéricas de la representación fílmica.

Por otra parte, resultaba inevitable que tras los largos años de silencio y de imposición de una realidad extraña y monocorde, el cine se adentrara en el debate acerca de la identidad y la memoria, especialmente en el ámbito que la retirada de la obligada proyección del NoDo (1975) y posteriormente de su exclusividad (1978) habían dejado abierto a nuevas iniciativas. La cuestión de las cinematografías de las nacionalidades entendida como reivindicación de unas señas de identidad diferenciadoras a la vez que legitimadoras de las respectivas opciones ideológicas, atentas a cierto carácter “específico” y “propio” de los lenguajes y materiales fílmicos, toma cuerpo en las iniciativas que se desarrollan especialmente en Cataluña y en el País Vasco, en torno a la producción de las series de cortometrajes informativos (*Noticiari de Barcelona*, 1977-80) y documentales monográficos (*Ikuska*, 1978-85), respectivamente.

El cine español vive un segundo periodo de transición, coincidiendo con el periodo de reforma política, iniciado con el referéndum de 1977, con una renovada sensibilidad por lo urbano y tanto desde la ficción, como desde el documental aborda el amplio y problemático territorio de las transformaciones y tensiones urbanas, a la vez que trata de dar respuesta a sus propias inquietudes y controversias. Filmes que interpelan la memoria a la vez que incorporan nuevos puntos de vista sobre los suje-

tos y los espacios urbanos, como *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978), *Noche de curas* (Carlos Morales, 1978), *El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978), *Condenados a beber* (Llorenç Soler, 1978) o *Animación en la sala de espera* (Rodríguez Sanz y Coronado, 1979-81) hacen emerger en la puesta en escena de la ciudad temáticas hurtadas a la mirada, como la homosexualidad o el perturbador funcionamiento de las instituciones eclesiásticas, psiquiátricas y penitenciarias. Otros filmes de la época indagan en los espacios urbanos reclusos en las sombras, como el depósito de *Cada-ver-es* (Ángel García del Val, 1981) o en los lugares comunes de la imaginería popular y del mundo del espectáculo, retratados en *Rafael es Raphael* (Isasi Isasmendi, 1975).

El régimen de visibilidad de la ciudad ensancha nuevamente sus límites temáticos y el cine emprende una intensa mirada sobre su construcción en tanto que lugar de conflictos y tensiones, de ilusorias oportunidades y de exclusión. El cine documental indaga en sus márgenes las formas de vida de las minorías *Gitanos sin romanero* (Llorenç Soler, 1976), con la que continúa la experiencia iniciada con *El largo viaje hacia la ira* (1969), una crítica visión sobre el chabolismo y los asentamientos suburbanos de los emigrantes que llegan del sur al área metropolitana de Barcelona, atraídos por los planes de desarrollo, realizada a partir de los materiales rodados para el proyecto *Será tu tierra* (1965). La desoladora visión urbana *Autopista, unha navallada á nosa terra* (1977) y *O monte é noso* (1978), también de Llorenç Soler, tiene su correlato en *Rekalde-Betolaza* (1974) y en *Bilbao, problemática de la industrialización* (1979), ambas dirigidas por Antón Merikaetxebarria, siendo la segunda un cortometraje de la serie *Ikuska*, donde se traza un descorazonado informe de la degradación medioambiental, urbanística y social en el Gran Bilbao, que continúa con el propósito de la búsqueda de una identidad específica en el cine vasco que actualizara el ensayo de un lenguaje cinematográfico “propio y expresivo” de la cultura vasca, iniciado con *Ama Lur* (Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert, 1968). Oscilando entre el documental y la ficción, pero esta vez desde el punto de vista de la ficción documentalizante y continuando la mirada nostálgica y evocadora al servicio de la construcción de referentes de un cine propio y específico de las nacionalidades, *La ciudad quemada* (La ciutat cremada, 1976), de Antoni Rivas, ahonda en la tradición y en la reconstrucción de escenas del acontecer histórico de la ciudad y de la vida barcelonesa, poniendo en escena, a la manera de cuadros escenificados, ciertos episodios históricos profundamente arraigados en el imaginario colectivo.

3.3. Las crisis urbanas, la identidad y la memoria

La ciudad en crisis y en deconstrucción de los años 80 se presta a la iconografía desoladora de los espacios obsoletos, abandonados por el progresivo desmantelamiento de una industria que había ocupado los territorios estratégicos de la ciudad y que ahora son objeto de nuevas deambulaciones y trayectos erráticos por parte de unos sujetos que no alcanzan a dotar de significado a los nuevos fenómenos y territorios urbanos. Una ciudad horadada en su tejido urbano y social, dispersa y difuminada por su proyección periurbana se extiende ahora sobre un territorio plagado de tierras de nadie, territorios baldíos que el cine explora insistentemente como *terra incognita* e inefable, lugar privilegiado para el ejercicio de una nueva mirada. Esta ciudad colapsada que indaga en su propia historia mediante la exploración cinematográfica de los espacios residuales -solares, suburbios, arrabales, vertederos, instalaciones

obsoletas-, en los que permanece la ruina de la industria que sirvió a la fundación de la ciudad, es objeto ahora de nuevas lecturas e incursiones en la memoria inscrita en sus pliegues y estratos, en las intrahistorias fragmentarias y relatos de vida parciales, digresivos y a menudo laberínticos, que se confrontan con el imaginario urbano de la nueva comedia desenfundada – de la denominada “movida”- y de unas escrituras fílmicas más interesadas por la estilización del *underground* y el *kistch* que por dar cuenta de las tensiones y conflictos que se manifiestan en las ciudades en declive del panorama industrial español. La movida cinematográfica se inscribe en la lógica de un nuevo escenario productivo, resultante de las alianzas entre el cine y la televisión, y de la consolidación de un público cinematográfico urbano cada vez más alejado del trabajo de la memoria y apegado a la historia inmediata. Se trata del cine de Fernando Colomo, representante de la denominada “comedia madrileña”, con títulos característicos como *Estoy en crisis* (1982), *La línea del cielo* (1983) o *La vida alegre* (1987) y especialmente de Pedro Almodóvar, en su versión estetizante de las culturas urbanas representadas en clave de melodrama populista y folletinesco (*Laberinto de pasiones*, 1982; *Entre tinieblas*, 1983; *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984 o *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988). Otros géneros, como el thriller urbano, indagan el territorio urbano transfigurado en un laberinto kafkiano (*Barcelona sur*, Jordi Cadena 1981; *Bandera negra*, Pedro Olea 1986; *Masa vell per a morir jove*, Isabel Coixet 1988; *Barcelona lament*, Luis Aller 1990; *A solas contigo*, Eduardo Campoy 1990; *Todo por la pasta*, Enrique Urbizu, 1991) o en territorio de la delincuencia juvenil y marginal (*Deprisa, deprisa*, Carlos Saura 1980; *Colegas*, 1982 y *El pico*, 1983 de Eloy de la Iglesia), éstas últimas rodadas en clave tremendista.

El cine de argumento de los 80 se caracteriza por una insistente actividad narrativa volcada en la memoria histórica, pero carente de la tensión necesaria para alterar las prácticas enunciativas características de este género. Las marcas de historicidad empujan al espectador a realizar ciertos reconocimientos relativos a acontecimientos y a lugares comunes de la memoria colectiva pero carece de una interpretación global de los mismos. Con todo, el cine de Vicente Aranda, entre otros, representa un intento por adecuar la forma fílmica a las estrategias narrativas de los relatos literarios que le sirven de referente, como en el caso del tratamiento de la Barcelona de *Si te dicen que caí* (1989) y del Madrid de la postguerra de *Tiempo de silencio* (1986) o, en otro orden narrativo, la confrontación de la España urbana desarrollista y los depauperados suburbios y etnias marginadas (*El lute, camina o revienta*, 1987).

Será, sin embargo, el cine documental el que realice una sistemática expurgación de archivos, filmotecas y materiales gráficos con el fin de recuperar los vestigios silenciados del pasado, pero con un característico procedimiento que lleva a poner en escena el propio proceso de investigación, hallazgo o frustración de las expectativas e hipótesis de partida. El cine confronta así sus propios materiales expresivos proponiendo auténticas reflexiones metafílmicas, una interpelación de la actividad de construcción de la película desde la mirada del filme en curso de realización, como en el caso del énfasis en las condiciones del trabajo de escritura apreciable en *Numax presenta* (Joaquim Jorda, 1979), acerca de las luchas obreras en el contexto de la reconversión industrial, en *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1978) o en el docudrama *Madrid* (Patino, 1986).

Los 80 se caracterizan por el auge del movimiento asociativo y de su iniciativa en la reconstrucción y resignificación de la ciudad. Es el momento de la descentralización urbana y de la incipiente democratización cultural, en nombre de la cual los ciudadanos son invitados a participar no sólo como meros usuarios o consumidores, sino como protagonistas de los procesos socioculturales en curso. La ciudad, a la vez que recupera la calle como espacio social y bajo la propuesta de un urbanismo de austeridad, reivindica la polivalencia de los usos de los espacios sociales, tratando de evitar a toda costa una definición funcional de los mismos. Las visiones urbanas que ejercita el cine en los 80 continúan con la indagación de los márgenes de lo visible, de los suburbios y de los territorios inefables de la periferia urbana, a la vez que excavan los diferentes estratos sobre los que se ha consolidado la ciudad del presente.

3.4. El *citymarketing*, refundación y desaparición de la ciudad

Finalmente, la ciudad en reconstrucción de los años 90 pone en escena el intento de refundar la urbe y el pensamiento acerca de lo urbano desde la reapropiación y el diseño estratégico de los espacios denominados “de oportunidad”, junto con la intervención, mediante grandes intervenciones urbanísticas, en áreas seleccionadas y exclusivas de la ciudad. La nueva ciudad requiere ser repensada desde sus comienzos con el fin de definir su nueva identidad y funcionalidad, con la mirada puesta en su potencial específico orientado a la cambiante concurrencia en los mercados globales, resultado del *citymarketing*, de las campañas de comunicación y de las nuevas oportunidades que brinda el espacio de flujos (Castells, 1995).

El cine dominante en este periodo otorga primacía a la puesta en escena de las grandes representaciones de la ciudad, de sus símbolos más notables, como el *skyline* resultante de los nuevos hitos arquitectónicos y de los eventos urbanos de diseño y, en definitiva, a la ciudad como espectáculo y simulacro de sí misma. Pero estas miradas cinematográficas son a su vez insistentemente confrontadas con los espacios y lugares que ocultan sus escenografías y que el cine de la memoria y de los sujetos, desde las fronteras del nuevo régimen de visibilidad de la urbe y de la industria cinematográfica, pugna por poner en escena. Las propuestas fílmicas abordan lo urbano desde la tensión del trabajo del tiempo y de la memoria en confrontación con el presente, con el propósito de interpelar el olvido y la nueva condición de un espectador seducido por la inmediatez de lo actual en la ciudad, de su continua renovación, sumido en un suspense expectante, incesantemente reactivado por la densa actividad mediática que promociona el nuevo imaginario urbano.

Las crónicas metropolitanas presentan protagonistas jóvenes carentes de objetivos, desorientados y perdidos en la jungla de los nuevos símbolos urbanos (*Historias del Kronen*, Montxo Armendáriz, 1995; *Tesis*, Alejandro Amenábar, 1995; *Mensaka*, Salvador García Ruiz, 1998; *Noviembre*, 2003, Achero Mañas; *Abre los ojos*, Amenábar, 1997), extraviados entre los sueños del extrarradio (*Barrio*, León Aranoa, 1998), aquejados de un histriónico deambular (*El día de la Bestia*, De la Iglesia, 1995), transitando los sórdidos mundos de la droga, la delincuencia y el terrorismo (*Los días contados*, Uribe 1994; *Nadie hablará de nosotras cuando estemos muertas*, García Yánes 1995) o implidados en la desolada peripecia urbana de la infancia maltratada (*El Bola*, Mañas, 2000). La comedia urbana continua con su exploración de las rela-

ciones personales orientada hacia un público joven y urbano (*Amo tu cama rica*, 1992 y *Los peores años de nuestra vida*, 1993 de Martínez Lázaro; *Un paraguas para tres*, Felipe Vega 1992; *Tierno verano de lujurias*, Jaime Chavarrí 1993), no en todos los casos carente de una considerable carga crítica (*Todos a la cárcel*, Luís Berlanga, 1993), ni del deseo de afrontamiento del secreto, la memoria y la culpa (*En la ciudad sin límites*, Antonio Hernández 2001). En otros casos la ciudad se vuelve escenario privilegiado del desmantelamiento industrial y del vagar errático de los trabajadores expulsados a la intemperie de unos solares y arrabales en los que con anterioridad desarrollaban su actividad laboral y sus vidas, en la línea estética del realismo británico (*Los lunes al sol*, León de Aranoa, 2002) o inmersos en un laberinto de ruinas industriales y terrenos baldíos –naves industriales desmanteladas, terrenos que bordean autovías, vertederos- de los que los individuos no pueden salir y en los que las relaciones sociales se han reducido a la mera colaboración para la supervivencia en el medio hostil y agresivo de la desestructuración familiar, la droga y la delincuencia. En *Salto al vacío* (Daniel Calparsoro, 1995) los personajes siquiera alcanzan a articular un discurso coherente, plagado de medias frases, apenas musitadas, entrecortadas y difíciles de entender por parte un espectador insistentemente interpelado para prestar atención a los indicios y señales dispersas por una vaga puesta en escena.

El sol del membrillo (Erice, 1992) constituye uno de los más notables experimentos de minuciosidad narrativa, gracias a un documental que, incidiendo en el trabajo de puesta en escena, narra el intento por captar la luz en un membrillero por parte del pintor Antonio López, en un ejercicio fílmico prácticamente recluido en las reducidas dimensiones de un patio urbano al que apenas llegan, si no las imágenes, los sonidos y la luz cambiante de la ciudad, a las puertas del otoño. La urbe y el filme documentan la vivencia personal, compartida con el pintor, del esfuerzo frustrado por representar el sueño, la memoria y acaso las escenas fundadoras de la incesante búsqueda del artista, inmerso en una ciudad apenas entrevista.

Los noventa representan un cambio radical en la mirada sobre la ciudad. Surge una renovada fascinación por los grandes proyectos artísticos (museos), culturales (bibliotecas), deportivos (olimpiadas) y por la construcción estratégica de eventos vinculados a la nueva representación de la ciudad (Forum), como respuesta a la crisis urbana iniciada en los ochenta y también como legitimación de las políticas urbanas y los planes estratégicos. Frente al carácter redistributivo, corrector de los desequilibrios y desigualdades socio-espaciales del planeamiento urbanístico moderno, ahora se ponen en marcha grandes inversiones y proyectos, construcciones emblemáticas diseñadas y realizadas por arquitectos de prestigio que generan obras de alto valor simbólico y que ayudan a construir y vender la ciudad metamorfoseada en producto de diseño y marketing.

En este nuevo escenario urbano, la figura del planificador/artista reclama la libertad perdida con el funcionalismo arquitectónico y reclama además la competencia para definir lo específico de cada ciudad. Frente a la producción de monótonas periferias y de edificios semejantes, el arquitecto-urbanista entiende su oficio como un “arte” que capta la singularidad de lo concreto, su carácter único e irrepetible, capaz de extraer todo su potencial para refundar la ciudad, para afirmar su especificidad y particularizar su potencial en un mercado global. La búsqueda de identidad que en los 80 miraba hacia los ciudadanos, ahora se enfoca sobre los globalizados merca-

dos y circuitos financieros, turísticos y culturales en los que compiten las distintas ofertas urbanas. Sin embargo, esta forma de pensar y de intervenir en la ciudad, basada en la identificación y producción de espacios específicos de oportunidad tendrá como consecuencia la fragmentación del mosaico urbano y el ahondamiento de la segregación socio-espacial (Antolín, Fernández Sobrado y Lorente, 2010). Los espacios de oportunidad representan la nueva máquina urbana y el principio estratégico y mercantil desde el que se opera la reconstrucción de la ciudad en el umbral del nuevo siglo.

Esta metamorfosis de la ciudad afecta a su comprensión, al modo en que la ciudad se presenta al ciudadano como una superposición de espacios fragmentados, desarticulados y escindidos de las necesidades y de la participación ciudadana en la definición de la ciudad. En este contexto, el cine de Llorenç Soler continúa el singular proyecto de “documentar la ficción” por los territorios de la emigración ilegal (*Saïd*, 1998) y de la difícil convivencia entre payos y gitanos en el suburbio (*Lola vende cá*, 2000), todo ello realizado bajo una mirada antropológica mediada por un argumento tenuemente romántico que permite la revisión de tradiciones y formas de vida, pero reclamando insistentemente la participación del espectador interpelado por las miradas a cámara y las locuciones que desde diferentes instancias narrativas lo identifican e interpelan. En *Polígono Sur* (Dominique Abel, 2003) se abordan las problemáticas formas de vida y de relación social en un nuevo asentamiento, el barrio sevillano de expresivo nombre *Las tres mil viviendas*, construido *ex novo* para albergar los excedentes urbanos, las nuevas migraciones venidas desde los extrarradios recalificados por la expansión urbana. El documental explora el fermento creativo y artístico y el tejido comunitario de este entorno marginal, escindido de la ciudad.

Finalmente, *En construcción* (José Luis Guerín, 2002) propone una metáfora sobre el paso del tiempo y los habitantes de un lugar –vecinos, inmigrantes, marginales, vagabundos de El Raval barcelonés- en proceso de transformación por la intervención urbanística, a los que Guerín homenajea citando a Shakespeare “la ciudad es la gente”. Mediante un personal ejercicio de escritura, aborda la crónica de la transformación de un barrio que nace y muere con el siglo XX y con él su memoria. El filme se comporta como un dispositivo construido para captar los trazos de un mundo que cambia y se transforma constantemente, del tiempo que fluye y de las personas allí emplazadas para tejer las sutiles tramas que alimentan la realidad como relato. Un cine de la memoria, de la huella de aquellos lugares de la memoria que se extinguen sin dejar testimonio, frente a la memoria selectiva de los monumentos y de los nuevos y amnésicos diseños urbanos.

En apariencia, todo se vuelve táctil y visible, pero vaciado de cualquier significado profundo, desactivando así los grandes temas que acompañaban al pensamiento clásico del urbanismo, la segregación, los desequilibrios sociales y las tensiones que históricamente han acompañado a la construcción de la ciudad. La expresión más elaborada de esta nueva forma de entender la ciudad serán los “hiperespacios” (Jameson, 1991), espacios que se crean al margen de la ciudad que los rodea, arquitecturas-biombo que producen un espectáculo selectivo de la ciudad cuya complejidad queda erradicada, pero de la que exhiben una memoria adaptada a las nuevas industrias del ocio, la cultura y el consumo: La ciudad se transforma en parque temático, en emulación de otros referentes urbanos o simulacro de los espacios

públicos de antaño, ahora reificados en el interior de los grandes centros comerciales, con sus calles y galerías, monumentos, lugares de encuentro y celebración (Hall, 1996). Accesibilidad, imagen y emblema, constituyen los tres elementos de la ciudad espectáculo funcionando simultáneamente como elementos dinamizadores del mercado. En este contexto los edificios se constituyen en producto publicitarios, en una serie de símbolos exteriores y visibles de las posibilidades de la nueva ciudad, cuya máxima expresión será la denominada “ciudad líquida” (Delgado, 1999) que encuentra uno de sus mejores ejemplos en ese Tokio-encrucijada en el que se desarrolla el argumento, aparentemente azaroso y errático de la película de Sofía Coppola, *Lost in Translation* (2003).

4. CONCLUSIÓN

El cine ha ejercido una intensa mirada sobre la ciudad en transformación a lo largo del pasado siglo. Frente a la progresiva restricción visual impuesta por el capitalismo moderno y el despliegue de simulacros característico de las metrópolis postmodernas, el cine, cierto cine, se ha impuesto la tarea de producir complejidad y de retomar la relación con la alteridad restringida tras los simulacros de la diferencia entendidos como variaciones de lo mismo diseñadas para el consumo masivo. La ciudad palimpsesto, hojaldrada, formada por la amalgama de múltiples apilaciones de sentido es el objeto privilegiado por el cine que ya no trata de representar lo que la ciudad exhibe como espectáculo visual, sino que busca horadar sus múltiples capas y pliegues para poner a la luz el trabajo de transformación, de construcción y de reconstrucción que históricamente la ha configurado.

La memoria de las ciudades y de los paisajes urbanos construidos por la representación fílmica relata las tensiones y conflictos que han caracterizado la vida de las ciudades a lo largo del pasado siglo. La ciudad en construcción, la densificación y aceleración de la actividad urbana, su destrucción y posterior reconstrucción, la expansión periférica y la vuelta a la ciudad construida y finalmente, su fragmentación y dispersión en múltiples espacios segregados constituyen otras tantas temáticas sobre las que el cine ha ejercido una mirada escrutadora de los pliegues y desgarros operados por la constante transformación urbana en el tejido social y en el imaginario de sus habitantes.

El cine que toma como objeto de escrutinio las ciudades convulsas del pasado siglo guarda memoria del encuentro que se produce entre una forma fílmica y una forma urbana, entre un pensamiento que filma y una forma de pensar y de habitar la ciudad.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTOLIN, E.; FERNANDEZ SOBRADO, F.J.; LORENTE, José I. “Estrategias de regeneración urbana y segregación residencial en Bilbao: apariencias y realidades”, en *Ciudad y Territorio*, Ministerio de Vivienda, 2010, pp.67-81
- AUMONT, J.J. *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1997
- BARBER, Stephen. *Ciudades proyectadas*. Cine y espacio urbano, Barcelona, G.Gili, 2006
- BARTHES, R. *El imperio de los signos*, Barcelona, Seix Barral, 2007

- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y Simulacro*, Editorial Kairos, Barcelona, 1993
- BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia*, México, Premiá Ed., 1977
- BORJA, Jordi; MUXI, Zaída (Eds.) *Urbanismo en el siglo XXI*, Barcelona, Ediciones UPC
- CASTELLS, M. *La ciudad y las masas. Sociología de los movimientos sociales urbanos*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 6
- CASTELLS, M. *La cuestión urbana*, México, Siglo XXI, 1974
- CATALA, J.Mª; CERDAN, J.; TORREIRO, C. *Imagen, fascinación y memoria*. Madrid, Ocho y medio, libros de cine, 2001
- CHAMBERS, I. *Border Dialogues: Journeys in Postmodernity*, NYork, Routledge, 1990 p. 55
- CHOAY, Françoise, "El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad", en MARTIN RAMOS, Ángel *Lo urbano*, Barcelona, ETSAB, 2004, pp. 61-73
- CORBOZ, A. "El territorio como palimpsesto" en *Lo urbano*, Martín Ramos, A. (Ed.), Ediciones de la Universidad Politécnica de Barcelona, Barcelona, 2004
- DELEUZE, Guilles, *La imagen movimiento*, Barcelona, Paidós, 1982
- DELGADO, Manuel, *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*, Univ.Antioquía, Colombia, 1999
- FABBRI, P. *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa (2004)
- FONT, Domeneq. *Paisajes para la modernidad, el cine europeo 1960-1980*, Barcelona, Paidós
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1987
- GAJA DÍAZ, F. *Teorías para la intervención urbanística en la ciudad preindustrial*, Valencia, Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 1992
- GARCÍA VÁZQUEZ, C. *Ciudad hojaldré. Visiones urbanas del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. "Apuntes para una historia de lo rural en el cine español", en VV.AA.: *El campo en el cine español*, Banco de Crédito Agrícola / Filmoteca Española, Madrid, 1988
- HALL, Peter. *Ciudades del mañana*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996
- HARVEY, D. "Urban Places in the 'Global Village': Reflections on the Urban Condition in Late Twentieth Century Capitalism", en *World Cities and the Future of the Metropolis*, Luigi Maza (ed.), Milan, Elektra, 1988
- HARVEY, D. *The Urbanization of Capital*, Baltimore, Johns Hopkins University Press y Oxford
- JAMESON, Friedric, *Ensayos sobre el postmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991
- LEAL MALDONADO, Jesús. "Cambios en la morfología social de las grandes ciudades españolas: apuntes para una investigación". ACE Revista de Arquitectura, Ciudad y Entorno, Volumen 1 Nº 3, 2007, pp. 153-162
- LEFEBVRE, H. *La producción del espacio*, Barcelona, Anthropos, 1984
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca, Ed. Sígueme, 1997
- LORENTE, J.I.; ANTOLÍN, J.E.; FERNÁNDEZ J.M. "The Image of Urban Regeneration Concerning Bilbao: The City as Narrative and Experience", en ZER Revista de Estudios de Comunicación, Vol.12, n 23, 2007, pp. 141-166
- MUMFORD, L. *La cultura de las ciudades*, Buenos Aires, Emece, 1957
- NAREDO, J.M. "Ciudades y crisis de civilización", en *Documentación Social, Ciudades habitables y solidarias*, n 118, 2000; pp. 13-38
- PAREDES, Isabel; RODRÍGUEZ, Hilario J. *Encuentros con lo real. Cine documental británico (1929-1950)*, Huesca, Calamar Ediciones, 2008

- RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, Tarahumara, 2009
- SENNETT, R. "El capitalismo y la ciudad", en *Lo Urbano*, Martín Ramos, A. (Ed.), Barcelona, Ediciones de la Universidad Politécnica de Barcelona, 2004
- SIMMEL, G. "Las grandes urbes y la vida del espíritu", en AA.VV. *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1986, pp 247-248
- SOJA, E. W. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid, Ed. Traficantes de Sueños, 2008
- VENTURI, R. "Le cinema a tuè la ville", en Sophie TRELCHAT *Rêver la ville*, Paris, Moniteur, 2007
- WRIGTH, Louis. "Urbanism as a Way of Life ", *The American Journal of Sociology*, Vol. 44, No. 1, (Jul., 1938), pp. 1-24 Published by: The University of Chicago Press Stable