



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Barcelona a través del filme –
Construcciones y representaciones urbanas“

verfasst von / submitted by

Mag. (FH) Lisa Paar

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 353 344

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Spanisch UF Englisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Sartingen

“A las ciudades se las conoce, como a las personas, en el andar.”
– Robert Musil, *El hombre sin atributos*

Índice

Prefacio	2
1. Introducción	4
1.1 Estado actual de investigación	5
1.2 Objeto de investigación	6
1.3 Método y organización del trabajo	7
2. El topos urbano	9
2.1 El idioma de la ciudad: su discurso y semiótica	12
2.2 Los lugares y no lugares	17
3. La constitución medial de la ciudad	21
3.1 Las miradas periféricas	26
3.2 Técnicas discursivas de la constitución urbana	30
3.3 La constitución urbana y su función	32
3.4 La reducción de la complejidad urbana	34
4. Explorando la ciudad cinematográfica	36
5. Barcelona y las películas	42
5.1 Todo sobre mi madre (1999)	47
5.2 Los últimos días (2013)	61
5.3 Biutiful (2010)	74
5.4 Vicky Cristina Barcelona (2008)	84
6. Conclusión	94
7. Abstract	98
8. Bibliografía	99
9. Filmografía	103

Prefacio

Todavía me acuerdo de mi primer encuentro con la ciudad entre el mar y la montaña. Tenía dieciséis años cuando participé en un viaje de lengua y cultura española organizado por mi instituto. Nada más llegar el aire barcelonés, que siempre contiene esta fragancia aromática de la sal mediterránea, captó todos mis sentidos. Sobre todo me hechizaron las fachadas modernistas que se mezclaban con superficies lisas y brillantes de edificios modernos.

Cuando me perdía en las tortuosas callejuelas del Barrio Gótico, mi mente se imaginaba melodías que sonaban cada vez diferentes según la esquina que doblaba. La gente andaba de manera distinta. Me pareció que llevaba dentro este ritmo tan energético y optimista de la ciudad. Verdaderamente no recuerdo la razón por la que me enamoré de la capital catalana. Según mi opinión, el lema publicitario de la llamada campaña *Barcelona inspires*, creada por el ayuntamiento barcelonés en 2014, resume mis sentimientos de forma muy concisa y apropiada: “It’s not for anything in particular, it’s for everything” (No es por algo en particular, es por todo).

Este hecho representa mi motivo de elegir la ciudad de Barcelona como sujeto principal de mi análisis. Como bien dice el dicho: “Más vale una imagen que mil palabras”. Por ello, el séptimo arte y su capacidad plástica de transmitir emociones como ningún otro medio, me pareció idóneo para mi investigación.

Como crecí en un pueblo pequeño en el campo, la metrópoli siempre me ha provocado una gran fascinación. Durante mis estudios me interesaba especialmente el topos de la ciudad mediada, es decir, la urbe plasmada en la literatura y el cine. Por lo tanto, la temática del presente trabajo me pareció una combinación muy oportuna para unir mis intereses personales y académicos.

En este punto quisiera manifestar mi más sincero agradecimiento a mi tutora Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen. Su apoyo y consejos en todas mis dudas acerca del tema han impulsado significativamente el desarrollo de este trabajo.

Además quiero agradecerles de todo corazón a mi familia y a mis amigos. Especialmente a mis hermanas Nena y Lara, y a Tanja, que nunca han dudado del éxito de mi trabajo. Agradezco a Bianca sus conversaciones inspiradoras, y a Pedro le expreso mi más profunda gratitud por sus ideas y su ayuda en cuestiones estilísticas.

Para agradecerles a mi madre y padre no hay palabras. Solamente puedo decir que la mayor parte de mi carrera académica se debe a su apoyo y amor incondicional.

Dedico este trabajo a mi abuelo: Que las luces de la Font Màgica de Montjuïc siempre brillen por ti.

1. Introducción

A principios de los años noventa la ciudad de Barcelona vivió una época de significantes impulsos a nivel económico, turístico, social y cultural. Se podría decir que su preparación como ciudad sede de los Juegos Olímpicos de 1992 no sólo desencadenó un cambio fundamental de su paisaje urbano, sino también de sus estructuras demográficas. Chris Kennett, director de investigación en el Centre d'Estudis Olímpics de la Universitat Autònoma de Barcelona, analizó entre 2002 y 2008 esta metamorfosis:

El impacto fue tal que los organizadores describieron la experiencia como el equivalente a lograr 50 años de desarrollo en los seis años en que se prepararon los Juegos, definiéndose un punto de inflexión en la historia barcelonesa: existe un 'pre' y un 'post' Barcelona '92. La magnitud del acontecimiento y los impactos a largo plazo que tuvieron los Juegos demuestran que sirvieron de catalizador clave para facilitar el cambio social y cultural en la ciudad. (Kennett 2008: 469)

Por aquel entonces se crearon edificaciones que hasta el día de hoy marcan la inconfundible imagen de la ciudad. Como era necesario alojar a una multitud de atletas se construyó la llamada Vila Olímpica del Poblenou, con sus emblemáticas torres situadas frente al Puerto Olímpico. Hoy en día, la parada de metro Ciutadella Vila Olímpica todavía recuerda ese acontecimiento deportivo.

Osácar (cf. 2013: 190) señala que desde entonces Barcelona se ha convertido en un auténtico imán de interés turístico, especialmente por su riqueza arquitectónica, donde el estilo modernista dibujado por las impresionantes obras de Antoni Gaudí, Josep Puig i Cadafalch o Lluís Domènech i Montaner se funde con el diseño moderno del famoso arquitecto contemporáneo Santiago Calatrava, padre de la popular torre de telecomunicaciones de Montjuïc o el llamativo puente Bac de Roda. Otro monumento que se erigió en los comienzos del nuevo milenio es la Torre Agbar, del arquitecto francés Jean Nouvel, que pretendió unificar en su singular obra el paisaje bucólico catalán, el estilo modernista así como las tendencias

contemporáneas. Según el diseñador, la forma cónica del rascacielos debe despertar alusiones a los emblemáticos picos de la montaña de Montserrat y los impresionantes campanarios de la Basílica de la Sagrada Familia (cf. Osácar 2013: 236-237).

Teniendo todos estos aspectos en cuenta parece una consecuencia lógica que este escenario tan particular haya llamado la atención del mundo cineasta tanto a nivel global como nacional. Como destaca Osácar (cf. 2013: 190) Barcelona suscitó un particular interés cinematográfico durante los últimos veinte años. Por esa razón, el presente trabajo se enfoca en películas que fueron rodadas en este periodo de tiempo. El objeto de investigación es averiguar las varias facetas de la metrópoli a través de la capital catalana. Es decir, se examinará en qué obras Barcelona cumple una función narrativa, o dicho en otras palabras, en cuáles constituye un elemento central de la diégesis. Por lo tanto mi investigación intentará dar una respuesta a la cuestión si Barcelona desempeña un mero espacio para la acción o si representa una protagonista más en la obra.

1.1 Estado actual de investigación

La ciudad a través del objetivo – la película de la ciudad. Probablemente la mayoría de la audiencia no consideraría el espacio urbano como elemento central de un filme, sino más bien como el fondo de la acción. Generalmente el público percibe la aparición de una urbe en el filme como un hecho obvio y cotidiano. Por lo tanto, casi nadie reflexiona sobre una escenificación particular de la metrópoli. Sin embargo, el filme es uno de los medios audiovisuales más apropiados para exponer los mecanismos principales de la percepción y constitución urbana, ya que recurre a un elemento que caracteriza tanto la ciudad moderna como la película: el movimiento dinámico (cf. Möbius & Vogt 1990: 9).

Como reconocen Möbius & Vogt (cf. 1990: 7) la materia urbana no se puede delinear de una forma muy precisa. Mientras que en el ámbito de la literatura, el arte, la historia y la sociología la temática de la urbanidad ha suscitado considerable interés académico, la ciudad en el cine no ha sido un

importante objeto de estudio. Según Clarke (cf. 1997: i) todavía existe un gran potencial para investigar las relaciones entre la urbe y su representación fílmica; y añade que existe cierta reciprocidad entre estas entidades. Dicho de otra manera, la ciudad influye en el cine y viceversa. “[F]or the city has undeniably been shaped by the cinematic form, just as cinema owes much of its nature to the historical development of the city” (Clarke 1997: 2).

Incluso nuestra vida diaria nos ofrece cierto aire cinematográfico. Dado que los directores intentan captar en sus películas la esencia de la vida urbana: lo que siente, lo que ve, lo que respira y lo que inspira al ciudadano de a pie. No se trata de una sola representación del contorno urbano, sino de señalar sus signos y respectivos significados para sus habitantes. Por lo tanto, las películas urbanas también nos enseñan algo sobre la cultura cosmopolita, la arquitectura y la historia y cómo el cine modela nuestra concepción de la metrópoli. Es capaz de crear, evocar y perpetuar ciertas imágenes de una ciudad en nuestras cabezas. Así pues, se podría confirmar la interdependencia de estos conceptos: Por un lado la ciudad se manifiesta en la visualización cinematográfica y por el otro las películas contribuyen a la imagen estereotípica de una urbe. Es decir, a la ciudad ficcional, escenificada o fingida, se pueden atribuir ciertas funciones narrativas que influyen en el discurso urbano y de esa manera la convierten en una ciudad discursiva.

1.2 Objeto de investigación

Hasta ahora el análisis crítico del arte cinematográfico ha pasado por alto el estudio de películas ambientadas en Barcelona. Por lo tanto, el objetivo de esta investigación es retratar la sociedad moderna y su vida en la metrópoli mediterránea. Además, esta tesis demostrará cómo la visión urbana varía según el filme. Así pues, se tratará de esbozar un esquema de los elementos cognitivos, textuales y visuales, que describen la urbe en correspondencia a su modelo real. Tomando las teorías de Roland Barthes (la semiótica urbana), de Dieter Ingenschay y Andreas Mahler (constitución de ciudades mediadas) como punto de partida, se investigará el conjunto semiótico de Barcelona y sus consiguientes implicaciones en las cuatro películas (*Todo sobre mi madre*,

1999; *Los últimos días*, 2013; *Biutiful*, 2010 y *Vicky Cristina Barcelona*, 2008) que comparten un mismo escenario.

De esa manera, se analizará si existe una semiótica urbana común a todas las películas o si los mismos signos adquieren significados divergentes. Para ello, se explorará la percepción fílmica metropolitana. Dicho en palabras de Alhambra Delgado (2008: 201) la meta es “una aproximación hacia una antropología de las calles, de la experiencia urbana”. Es decir, ¿cómo se orienta el individuo en la urbe?; ¿cómo percibe sus signos?; ¿qué significan estos signos para cada uno?; ¿puede ser que cambien su significado según el punto de vista del observador? Sin embargo, el principal punto de mi tesis se basará en la cuestión de si existe cierta fisonomía semiótica inherente a la ciudad. Es decir, se tratará de indagar si las películas seleccionadas comparten un nexo que las une a nivel semiótico.

1.3 Método y organización del trabajo

El método de este trabajo se basa en dos análisis procedentes del ámbito literario. Como ya se ha indicado anteriormente, la temática, que a mí me gustaría denominar como *el cine urbano*, aún no ha sido explorado de manera sistemática y por tanto todavía carece de esquemas generales que se pueden utilizar para examinar el discurso de la metrópoli cinematográfica. Por esa misma razón, el siguiente análisis toma las teorías de Mahler (1999b) y Ingenschay (2000) como puntos de referencia para establecer el marco teórico de la investigación. Como destaca Mahler (cf. 1999b: 11) los textos literarios siempre han constituido un factor considerable en articular la imagen de la ciudad. Por eso se podría concluir que han sido los precursores de la mediación fílmica. Además ambos medios, i.e. la literatura y el cine, se influyen y complementan mutuamente (cf. Clarke 1997: i).

En este punto cabe destacar que utilizo *cine urbano* como el término genérico para los filmes que escogen la ciudad como su plató principal. Sin embargo, este espacio urbano no aporta un valor añadido a la trama. Es decir, la respectiva urbe no es fundamental para la acción, sino más bien intercambiable, mientras que *la metrópoli* o *ciudad cinematográfica* (cf. Vogt

2001: 26) se refiere a la urbe discursiva que representa un elemento central de la diégesis.

La examinación de las respectivas películas se realiza por un lado a través de las miradas periféricas establecidas por Ingenschay (cf. 2000) y por el otro mediante las técnicas discursivas que constituyen el espacio urbano descritas por Mahler (cf. 1999b). Mientras que las tres miradas están conectadas con el individuo que percibe la urbe (i.e. el forastero; el mediador entre periferia y centro; o el marginalizado), los elementos de la constitución urbana diferencian entre tres tipos de la ciudad narrativa: la imaginada, la real y la alegórica.

La tesis se estructura alrededor de tres núcleos temáticos: La primera parte enfoca el aspecto de la urbanidad así como sus conceptos relacionados, luego se examinan las varias formas de articular el espacio urbano en narrativas literarias y cinematográficas y al final estos modelos teóricos son aplicados a los respectivos filmes ambientados en Barcelona.

2. El topos urbano

Ciudad. Urbanidad. Identidad. Cuando pensamos en estos conceptos probablemente nos vienen a la mente imágenes y sensaciones como las siguientes: Una muchedumbre de personas y vehículos circulando en estrechas callejas y anchas avenidas; andamios y grúas de construcción; ruidos de obras; sirenas de ambulancias; bocinas de coches; el petardeo de las motos; pasos de gente golpeteando la acera; el aire sofocante del metro; innumerables letreros luminosos de colores llamativos; rascacielos lisos y brillantes; y una mezcla de aromas y hedores procedentes de restaurantes, panaderías, mercados y alcantarillas. Todos estos sonidos, colores y olores forman parte del concepto mental que evoca el espacio urbano, en otras palabras, construimos un discurso específico de la ciudad sirviéndonos de ciertas nociones e ideas que relacionamos con el tema. Por consiguiente, no sorprende que los directores del cine se sirvan deliberadamente de tales asociaciones para crear la sensación de una metrópoli dinámica como se puede comprobar en la afirmación de Barsam y Monahan (2010: 381): “[I]n urban films, honking automobile horns suggest the busyness (and business) of cities”.

Como destaca Frenzel (cf. 2008: 657) el género literario de la novela contribuyó considerablemente a la popularidad del motivo urbano, ya que tanto su formato amplio como su potencial de tratar una gran variedad de temáticas favorecen la representación del concepto de la metrópoli.

Los autores no sólo desarrollan los personajes, sino también el espacio narrativo. Así pues, la ciudad también adquiere cierto protagonismo humano. No es un mero fondo decorativo en la narración, sino que enfatiza la acción de los personajes. Debido a su omnipresencia, incluso parece reflejar el estado de ánimo de sus habitantes. A veces los apacigua o anima y en otras ocasiones los agita o agota. El medio del filme puede incluso potenciar esa fuerza innata de la literatura, ya que proyecta directamente las imágenes ante los ojos del auditorio, mientras que la ficción narrativa únicamente puede describirlas. De ese modo, constituye un instrumento efectivo para controlar los sentimientos y pensamientos de sus espectadores.

Ya desde la antigüedad la ciudad representa un frecuente motivo en la literatura. Por ejemplo, el concepto mental de la ciudad Babilonia no sólo connota esplendor y riqueza, sino también su carácter proverbial de pecado, despilfarro y decadencia (cf. Frenzel 2008: 654-655). Así pues vemos que el motivo urbano abarca emociones opuestas: Puede provocar tanto admiración y afición como horror y indignación. Frenzel (cf. 2008: 655) subraya que el topos metropolitano siempre ha ocupado un rol central en la descripción del hábitat humano en el que se puede conseguir logros a nivel cultural y social. En cuanto a la ciudad cinematográfica, Möbius y Vogt comparten el punto de vista de Frenzel. Comprendiendo la metrópoli como resultado de la industrialización marcada por esta dualidad:

Zwar ist die Entwicklung der Städte Ergebnis der vergesellschafteten menschlichen Arbeit, ihr Charakter jedoch hat für den Film-Künstler oft etwas Unbekanntes, ja Fremdartiges. Seine Reaktion reicht von der Dämonisierung bis zur optimistischen Darstellung der Stadt. (Möbius & Vogt 1990: 17)

En las descripciones literarias de la eterna ciudad de Roma podemos detectar otro ingrediente principal del motivo urbano: el antagonismo con el campo. Por ejemplo, ya Horacio en su *Epodo II* engrandece el campo como beatus ille y detesta la vida en la metrópoli (cf. Frenzel 2008: 655).

Asimismo, Möbius y Vogt (cf. 1990: 27) señalan que el contraste entre ciudad y campo es una característica común de las películas urbanas. No obstante, puntualizan que en el centro de la atención cinematográfica no está la oposición del espacio urbano y rural, sino la dinámica social entre estos polos opuestos. Además afirman que hay dos niveles de representación del contraste entre urbe y provincia. El primero se refiere a una divergencia topográfica, es decir, los directores escogen deliberadamente zonas verdes y parques como contrapuntos visuales para obras que se ambientan únicamente en un entorno urbano. Por lo tanto, la naturaleza desempeña un factor elemental en el filme, ya que lo urbano no podría ser ilustrado de forma efectiva sin enfrentarlo a lo rural (cf. Möbius & Vogt 1990: 28).

El segundo nivel de esta oposición describe las circunstancias sociales de sus habitantes. Sin embargo, el foco no está en el individuo, sino en un grupo más amplio que engloba a las personas pertenecientes a un mismo estrato social. De ahí que Möbius y Vogt (cf. 1990: 28) definen el filme urbano como instrumento sociológico, ya que adquiere un valor socio-político por su delineación exacta de la sociedad pluricultural y las divergentes actitudes de sus miembros (p. ej. cosmopolita versus provinciana).

Con el nacimiento de la biología moderna en la mitad del siglo XVII surgió la teoría de que la ciudad es un ente orgánico y por consiguiente funciona como un organismo vivo. Por lo tanto, no sorprende que los parques públicos sean denominados ‘los pulmones verdes’ de una metrópoli y que el centro de la ciudad constituya su corazón, al que van a parar sus calles principales como arterias por las que circula sangre en forma de denso tráfico (cf. Kostof 1992: 52).

Por ejemplo, en la película post-apocalíptica *Los últimos días* (2013), que será tratada en mayor detalle más adelante, las rutas subterráneas del metro inactivo se convierten metafóricamente en vasos sanguíneos de la ciudad que todavía albergan vida humana y que mantienen la comunicación entre su corazón (el centro) y sus extremidades (los barrios).

También Frahm (cf. 2010: 202) reconoce que existe un discurso urbano que divide la ciudad moderna según sus funciones. En este contexto menciona la obra *Metropolis* (1927) de Fritz Lang para demostrar que la urbe, como el cuerpo humano, se compone de órganos funcionales: Primero, el cerebro, que es articulado por el centro de control de los poderosos industriales. Luego el corazón, que es representado por las monótonas y geométricas viviendas de los obreros. Y finalmente, la mano, que realiza el trabajo físico en un taller de producción subterránea parecido a una catacumba. Frahm (cf. ibíd.) recalca que ya en su época *Metropolis* marcó las pautas de las representaciones cinematográficas de las distopías urbanas.

Otra correlación entre la ciudad y los seres vivos es simbolizada por la enfermedad. Por ejemplo, la literatura que trataba el tópico urbano en el siglo XIX otorgaba a la urbe la posibilidad de enfermar igual que un ser humano o animal. Es más, se creía que la arquitectura y los barrios reflejaban el estado de salud mental y física de sus habitantes. Especialmente en el tiempo de la

Revolución Industrial, las ciudades crecían demasiado rápido y así sus recursos infraestructurales se agotaban pronto. La consecuencia fue un extraordinario aumento de la población y grandes dificultades para mantener un suministro justamente equilibrado para todos los ciudadanos. Por lo tanto, se intentó eliminar los barrios de miseria y pobreza, que eran considerados una parte infectada que podría amenazar la salud de toda la urbe (cf. Kostof 1992: 53).

No obstante, Kostof (cf. ibíd.) no está realmente convencido de este modelo orgánico, puesto que la urbe no puede crecer ni cambiar de forma autónoma sin la intervención humana. Tampoco es capaz de renovarse ni de reproducirse ella sola. Según Kostof, es exclusivamente el ser humano el encargado de impulsar el desarrollo de la ciudad.

2.1 El idioma de la ciudad: su discurso y semiótica

Foucault (2002: XV) señala la importancia del discurso y sus varias formas, tanto como la necesidad de examinarlo desde diferentes ángulos: “Discourse in general, and scientific discourse in particular, is so complex a reality that we not only can, but should, approach it at different levels and with different methods”.

Según Barthes (cf. 1993: 260-261) cada ciudad posee un discurso propio. Comenta que el discurso equivale a una lengua que utiliza la ciudad para hablar a sus habitantes y visitantes. El transeúnte también conoce este lenguaje simplemente por el hecho de habitar, pasear u observar el espacio urbano.

McArthur (cf. 1997: 19) no sólo está de acuerdo en que cada urbe representada en el cine o en la literatura posee su discurso específico, sino que además enfatiza que este discurso genera actitudes y opiniones populares acerca de una metrópoli. No obstante, señala que este conjunto de significados compartidos, y en pleno proceso evolutivo, influye continuamente las narrativas urbanas

[C]ities [...] are always already social and ideological, immersed in narrative, constantly moving chess pieces in the game of defining and redefining utopias and dystopias. It should come as no surprise, therefore, that cities in discourse have no absolute and fixed meaning, only a temporary, positional one (McArthur 1997: 20).

Como destaca Morris (cf. 1981: 296) las artes son capaces de establecer cada tipo de discurso, o dicho en otros términos, un cuadro o una pieza musical puede ser científico, poético, mitológico, religioso, etcétera; según la intención del artista. Así pues, igual que McArthur, señala que los discursos del teatro o cine nunca pueden permanecer inalterables debido a la significación icónica de estas instituciones que cumplen una variedad de objetivos individuales o sociales. Asimismo Barber (2006: 7) declara que cuando hay una interacción entre cine y ciudad “las películas implican una multiplicidad de medios, a través de los cuales revelan elementos de formas corpóreas, arquitectónicas, históricas y sociales”.

Ya hemos visto que cada ciudad dispone de un ambiente particular al que Mahler (1999b: 11) se refiere con el término textura (“Textur”). Esta textura representa la semiótica de una ciudad. Es decir, al igual que los signos lingüísticos, los elementos arquitectónicos de una ciudad también poseen un significado particular, que sus habitantes y visitantes pueden identificar. Más aún, estos signos semióticos urbanos pueden cambiar o perder su significado, o incluso evocar conceptos diferentes según la percepción de sus intérpretes. Esta suposición es reafirmada por Lynch (2008: 9) que destaca que “[t]odo ciudadano tiene largos vínculos con una u otra parte de su ciudad, y [que] su imagen está embebida de recuerdos y significados”. Además señala el carácter constructivo de la urbe:

La ciudad no es sólo un objeto que perciben (y quizás gozan) millones de personas de clases y caracteres sumamente diferentes, sino que es también el producto de muchos constructores que constantemente modifican su estructura porque tienen sus motivos para ello. (Lynch 2008: 10)

Igualmente Stierle (1993: 14) corrobora esta opinión: “Die große Stadt ist jener semiotische Raum, wo keine Materialität unsemiotisiert bleibt”. Mahler (cf. 1999b: 11) acentúa la semejanza entre la semiótica lingüística y urbana. Destaca que los conceptos de la sintáctica, semántica y pragmática se aplican también a los espacios urbanos. Es decir, cada individuo al visitar una ciudad por primera vez hace uso de signos ya conocidos, sus combinaciones y la experiencia previa de su entorno o viajes, para orientarse en un ámbito extraño. Por ejemplo, una persona puede interpretar la cadena de significantes *catedral – plaza – callejuelas*, como el casco antiguo; mientras que *rascacielos – estación de trenes – avenidas* le haría pensar que se trata de la zona comercial de una ciudad. Además de esto, el viajero probablemente va añadiendo otros significados a las cadenas semióticas. Puede percibir el centro histórico como *pintoresco*, *sucio* o *vivo*; o el barrio comercial como *estresante*, *ruidoso* o *moderno*. Mahler enfatiza además que esta clasificación también influye en la conducta de las personas, o dicho de otra manera, su respuesta ante ella: pasar más tiempo en la ciudad o huir. La habilidad de poder leer una urbe es esencial: Los que dominan su idioma saben orientarse en ella, los que no, se sienten perdidos (cf. Mahler 1999b: 11). En este contexto Lynch acentúa la legibilidad de la metrópoli que

puede ser aprehendida visualmente como una pauta conexa de símbolos reconocibles, [y que] una ciudad legible sería aquella cuyos distritos, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente y se agrupan, también fácilmente, en una pauta global.
(Lynch 2008: 11)

Para Daus (cf. 1992b: 101) la legibilidad de la ciudad es hacerla comprensible, inteligible, plausible. Y Barthes añade que no es nada fácil captar la ciudad en su totalidad. Según él “[...] quien quisiera esbozar una semiótica de la ciudad tendría que ser a la vez semiólogo (especialista en signos), geógrafo, historiador, urbanista, arquitecto y probablemente psicoanalista” (Barthes 1993: 257). Se pregunta además cuáles son las “precauciones” y los “preliminares” (ibíd.) que posibilitan una semiótica urbana. Sobre todo señala la disparidad entre la función y significación urbana, la cual denomina como “potencia semántica” (Barthes 1993: 260). Para ilustrar su punto menciona la ciudad de

Roma como ejemplo. Destaca que la urbe antigua “presenta un conflicto permanente entre las necesidades funcionales de la vida moderna y la carga semántica que le es comunicada por la historia” (Barthes 1993: 260). Remarca además que cada ciudad se caracteriza por “un tejido” (ibíd.) semiótico en el que “elementos marcados y elementos no marcados” generan un “ritmo fundamental de la significación que es la oposición, la alternancia y la yuxtaposición”. Pero ¿qué son los elementos marcados y no marcados? Según Barthes (cf. 1993: 37) estos elementos contraen una relación de presencia y ausencia. Es decir, los elementos marcados (positivos) están presentes, mientras que los no marcados (negativos) están ausentes.

Barthes basa su teoría semiológica en la obra lingüística de Saussure. Por consiguiente un signo se compone por un significado y un significante. Es una relación bidireccional, “[...] una relación entre dos relata [...]” (Barthes 1993: 36), en la que un relatum representa el significante y el otro el significado.

Veamos ahora un ejemplo más concreto para ilustrar este concepto tan abstracto. Como acabamos de ver, un signo, en los términos de Saussure, es “la unión de un significante y un significado” (Barthes 1993: 38). Dicho en otras palabras, el significante *buey* es la palabra en sí, el orden de las letras, mientras que el significado abarca el concepto mental que es evocado cuando leemos *buey*: un macho vacuno castrado. Barthes (1993: 42) concretiza esta diferencia apoyándose una vez más en la terminología de Saussure: “El propio Saussure señaló ciertamente la naturaleza psíquica del significado al llamarlo *concepto*: el significado de la palabra *buey* no es el animal *buey* sino su imagen psíquica”. Es decir, el “significado no es ‘una cosa’ sino una representación psíquica de la cosa” (ibíd.). Además Barthes (1993: 47) destaca que existe “una relación *arbitraria* entre el significante y el significado”, lo que quiere decir que ni la forma, ni el sonido de una palabra tienen nada que ver con nuestro concepto mental de este animal.

También Barthes (cf. 1993: 40) señala que los signos semiológicos se caracterizan por la misma relación de significante y significado, igual que los signos lingüísticos. Por ejemplo, presenta la figura del semáforo que funciona al mismo nivel que los signos lingüísticos. Su significante es la luz de colores y su significado el correspondiente concepto mental. De esa manera, este

“código vial” (ibíd.) induce a cierta acción según su significante. Cuando el significante es *verde*, el significado nos impulsa a acelerar el coche, mientras que *rojo* nos señala que debemos detenernos.

Barthes (1993: 40-41) denomina estos códigos “signos semiológicos de origen utilitario, funcional, *funciones-signos*”. Se refiere, por ejemplo, a objetos de la vida cotidiana, como ropa o alimentos, que adquieren un significado de finalidad (abrigrarse o alimentarse). Continúa su argumento afirmando que “a cada sistema de los significantes (léxicos) corresponde en el plano de los significados un cuerpo de prácticas y de técnicas” (Barthes 1993: 45). Ahora bien,

estos cuerpos de significados implican, por parte de los consumidores de sistemas (es decir, de los ‘lectores’), saberes diferentes según diferencias de ‘cultura’, lo que explica que una misma lexía (o gran unidad de lectura) pueda ser descifrada de manera distinta según los individuos, sin que por eso deje de pertenecer a una misma ‘lengua’. (Barthes 1993: 45)

Dicho en otros términos, cada significante puede personificar diversos significados, ya que la interpretación de un significante siempre depende de la cultura, del contexto, ámbito personal, etcétera.

Volvamos ahora a la semiótica urbana. Según Barthes (1993: 263) algunas ciudades disponen de barrios que exhiben una organización extraordinariamente funcional. Por ejemplo, en los barrios de comercio de los países orientales existen calles que son exclusivamente reservadas a curtidores de piel u otras en las que solamente hay negocios orfebres. Un fenómeno parecido también se puede encontrar en Tokio, donde existen barrios muy homogéneos limitados al ocio, en los que solamente se hallan bares, restaurantes de comida rápida u otros lugares de diversión.

Barthes (1993: 264) declara además que “la ciudad es una escritura” que todos nosotros, viandantes, la leemos al mismo tiempo. Percibimos sus signos que se manifiestan tanto en impresiones fugaces o fragmentadas como en monumentos arquitectónicos de carácter más permanente. Luego descomponemos estos significantes urbanos y les atribuimos el significado correspondiente. Sin embargo, recordemos que aunque los significantes

siempre son los mismos, los significados pueden cambiar (cf. Barthes 1993: 262).

Barthes (cf. 1993: 265) también reconoce el índole social e interactivo del espacio urbano. Define la urbe como “esencial y semánticamente, [...] el lugar de encuentro con el otro, y por esta razón el centro es el punto de reunión de toda ciudad” (ibíd.). Le atribuye al centro el significado del lugar lúdico en el que el hombre se encuentra con su alteridad, el otro, y a la vez encarna al otro. Asimismo destaca que todo fuera del centro constituye precisamente lo contrario al espacio lúdico. Allí nos vemos confrontados con la rutina diaria, la normalidad y la familiaridad. Es dónde vivimos y todo nos resulta conocido y de confianza: “la familia, la residencia, la identidad” (Barthes 1993: 265).

Recapitulando, se puede constatar que la ciudad es un lugar que dispone de una estructura particular en la que los signos urbanos están enfatizados, juxtapuestos o incluso omitidos. Lo que deberíamos recordar siempre es que los significantes generan significados flexibles. Por lo tanto, nunca se puede fijar un significado, ya que su contenido o interpretación varía perpetuamente según el tiempo, lugar o la cultura donde el lector o la lectora de la ciudad se encuentra momentáneamente.

Veremos que incluso lugares que a primera vista parecen ‘triviales’ o de falta de ‘valor cultural’, disponen de una semiótica particular y están llenos de significados. Por consiguiente, el siguiente capítulo nos introducirá al concepto de los llamados “no lugares” (Augé 1998).

2.2 Los lugares y no lugares

En primer lugar diferenciemos entre dos conceptos fundamentales: el lugar y el espacio. Mientras que el lugar constituye un punto estático en el mapa, el espacio representa el trayecto entre estos puntos topográficos. Es decir, el espacio se puede concebir como un recorrido, un conjunto de elementos dinámicos que se desplazan constantemente. Es más, un espacio siempre posee una función, se entiende como un lugar en el que se puede emprender algo. Así pues, una zona peatonal define un espacio, ya que se compone por diferentes lugares: como calles, plazas o restaurantes; y porque sus

transeúntes se mueven de un sitio a otro (cf. Augé 1994: 95). Y además cumple varios propósitos: la gente se reúne, pasea, va de compras o se sienta en un café para charlar. Asimismo, domicilio y hogar articulan los conceptos binarios de lugar y espacio. Mientras que domicilio se refiere al lugar físico de residencia, el hogar describe el espacio de la vida privada, el conjunto de las actividades cotidianas que constituyen la vida personal de cada individuo. Es ahí donde comemos, dormimos y pasamos nuestro tiempo libre. Habitamos literalmente este espacio. La dirección postal solamente transmite la noción de ubicación geográfica, el hogar, por el contrario, estimula una multitud de connotaciones: se asocia a emociones y recuerdos. Como menciona Augé (cf. 1994: 98), el lugar siempre constituye algo concreto, un lugar físico se puede definir de forma clara. Por esa misma razón, existe el dicho 'algo tiene lugar', porque en los lugares ocurren acontecimientos puntuales dentro de un determinado marco de tiempo. Por otro lado, los espacios constituyen tanto un continuum temporal como espacial. No se pueden captar exactamente, ya que representan un concepto más bien abstracto y aproximado. Por lo tanto, nos referimos a la noción del espacio cuando hablamos de un periodo de tiempo indeterminado ('unos quince días') o de una distancia que no la conocemos exactamente ('está a unos diez kilómetros más o menos').

Augé afirma que hoy en día estamos confrontados con una exuberancia de espacio. Según su opinión, este efecto lo debemos a un cambio de proporciones espaciales, a un aumento de connotaciones visuales e imaginarias, y sobre todo a la evolución de los medios de transporte público. Estos procesos tienen ciertas consecuencias: el crecimiento del urbanismo y un aumento de la migración y de los llamados no lugares. Según la teoría sociológica, un lugar representa una cultura ubicada en el tiempo y el espacio, mientras que un no lugar es ejemplificado por los medios de transporte, sus respectivas rutas y puntos de tránsito (el transporte por ferrocarril, las autopistas, los aeropuertos, etcétera) que facilitan el transporte de personas de un sitio a otro (cf. Augé 1994: 44).

Ahora bien, el lugar antropológico, como lo denomina Augé, constituye el entorno en el que un pueblo vive, trabaja, se relaciona y el cual defiende cuando lo ve amenazado. Además, es un sitio que personifica una historia de humanidad compartida: Allí se conmemora y honra a sus antepasados y se

cuida el patrimonio cultural. Dicho en otras palabras, un lugar refleja la geografía económica, social, política y religiosa de la respectiva agrupación étnica (cf. Augé 1994: 53-54). Para Clarke (cf. 1997: 3) el espacio social de la modernidad es un espacio cognitivo que es creado por la adquisición, distribución y interacción de conocimientos intelectuales.

A continuación, nos centraremos en los denominados no lugares. Según Augé, un lugar queda marcado por su carácter socio-antropológico, relación e historia. Por lo tanto, un espacio sin identidad, que no se puede encajar en un contexto histórico, social o cultural, define un no lugar (cf. Augé 1994: 92-93). Resumiendo, se puede afirmar que la diferencia entre un lugar y un no lugar reside en su simbolismo. Mientras que un lugar representa un espacio simbolizado, un no lugar no exhibe connotaciones simbólicas (cf. Augé 1994: 97). Sin embargo, Augé añade que los signos lingüísticos son una característica significativa de los no lugares. Frases como “Prohibido fumar” “Salida” o “Manténganse a la derecha” o pictogramas dan significados a las funciones de estos no lugares (cf. Augé 1994: 112-113).

Ya hemos visto que los no lugares representan espacios de tránsito. Nociones como flexibilidad, rapidez o disponibilidad son palabras claves que caracterizan nuestra vida moderna. Mientras que los espacios sociales y físicos de la sociedad pre-moderna formaban una entidad relativamente estrecha, la modernidad rompió esta interrelación y produjo la fragmentación y disyunción de estos dos espacios (cf. Clarke 1997: 4). Ahora Clarke (cf. *ibíd.*) posiciona el concepto del individuo *extraño* o *desconocido* en ese contexto intermedio y destaca que exhibe las mismas características ambivalentes de la modernidad. Es decir, el sello distintivo de un extraño es por un lado su presencia inmediata en el espacio físico o concreto, y por el otro, la distancia en el espacio social o abstracto. Esta discontinuidad del mundo social y físico llevó a una nueva presencia del individuo: la virtual o espectral, la identidad vacilante del extraño. De esa manera, el extraño representa la ambivalencia de la vida moderna: Tiempo y espacio ya no son componentes estables, sino fenómenos fluctuantes y efímeros. Al mismo tiempo, se podría afirmar que la urbe moderna representa el mundo moderno percibido por los ojos de un forastero y la experiencia de un mundo poblado por extraños, un mundo en el que ser un desconocido llegó a ser el estado predominante (cf. Clarke 1997: 4).

Para demostrar el carácter trascendental de los no lugares en nuestra sociedad moderna Augé (cf. 1994: 93-94) señala que incluso el inicio y el final de la vida humana se ha trasladado al no lugar: el hospital. En vez de lugares con una relevancia antropológica, la modernidad solamente produce cada vez más espacios de tránsito, que son vaciados de cultura e historia, como hoteles de grandes cadenas internacionales, centros comerciales, estaciones de trenes o hogares de paso. De ese modo, el transporte público se convierte gradualmente en una especie de residencia para nómadas urbanos. Igualmente, Augé (cf. 1994: 100-102) considera la acción de caminar como la manera principal de apropiarse del espacio urbano. De esa manera, el individuo crea su itinerario personal, una red de varios lugares interrelacionados que forman su propio espacio en la metrópoli. Sin embargo, el estado transitorio también es inherente a la noción del paseante urbano. Por lo tanto, Augé (cf. 1994: 103) comprende la ruta del viajero urbano como el arquetipo del no lugar.

Asimismo, Frahm (cf. 2010: 336) reconoce la omnipresencia del no lugar en nuestra sociedad moderna. De esa manera, declara que la vida realmente ocurre en los espacios transitorios. Además explica que la existencia humana en la metrópoli puede compararse a un peregrinaje urbano debido a las topografías del tránsito y del pasaje (p. ej. las estaciones de trenes; las paradas de autobuses) que constituyen puntos cruciales en los recorridos diurnos de los ciudadanos. Así, la experiencia metropolitana se convierte paulatinamente en un itinerario permanente entre cuartos de hoteles, autopistas y salas de espera que revelan la externa e interna transformación de los viajeros (cf. Frahm 2010: 338). En ese contexto, Frahm (cf. 2010: 348) también recalca la importancia de las topologías de tránsito en la película episódica, ya que por su carácter fragmentario es capaz de centrar las miradas en varios personajes, historias y líneas de movimiento.

Después de haber recibido una descripción general de los conceptos espacio, lugar y no lugar, nos centraremos ahora en la cuestión de cómo plasmar el espacio urbano. Por tanto, los próximos capítulos presentarán varios planteamientos para entender la constitución medial de la metrópoli.

3. La constitución medial de la ciudad

Klotz (cf. 1969: 10) reconoce que la metrópoli puede ser más que un simple escenario. Comenta que a veces, aunque haya índices geográficos, no se logra crear una realidad urbana, ya que los autores solamente enumeran lugares, sitios o puntos de interés turístico. Por ejemplo, la novela *Le diable boiteux* (1920) de Alain-René Lesage tiene lugar en Madrid. A pesar de que el autor se refiere a lugares existentes en el mundo real como el Escorial, el Prado o la Puerta del Sol, no consigue generar relaciones topográficas que puedan articular una visión global de la ciudad. No obstante, hay que destacar que este efecto tampoco fue el objetivo del escritor. Lesage solamente quiso crear un ambiente de exotismo meridional en el que actúa el héroe de su obra, el hidalgo estudiante don Cleofás Leandro Pérez Zambullo. Las referencias geográficas sólo tienen un propósito: Llevar a los lectores a la capital de España (cf. Klotz 1969: 23-24).

Por esta misma razón, las referencias son superficiales y de mero adorno. No interesa a Lesage crear una imagen auténtica de Madrid, sino que pretende construir un marco particular de referencia. Es decir, la lectora concibe la urbe de París a través del exótico disfraz madrileño (cf. Klotz 1969: 24). En términos metafóricos se puede constatar que Madrid viste el atuendo de París cuyo estampado se compone por las referencias topográficas. Aún así, nos preguntamos por qué el autor se sirve de esta técnica. Klotz (cf. 1969: 24) opina que de esa manera Lesage quiso crear una base inofensiva para su obra satírica. Por tanto, utiliza Madrid como patrón folklórico que le ayuda a divulgar su crítica social dirigida a París y sus residentes.

Cuando el diablo abre los techos de la ciudad nocturna al estudiante, no sólo revela el interior de las casas y sus habitantes durmientes, sino que también ofrece un reflejo del mundo en su totalidad. Esta escena de carácter metonímico sirve así como parábola de la sociedad completa:

Die pars-pro-toto-Sicht, die im Kleinen das Große erkennt, die im Teil das Ganze nachweist, ist ein weiteres tragendes Prinzip dieses Romans. [...] Anschließend deckt [der Teufel] dem Studenten die Dächer des nächtlichen Madrid auf, macht also Madrid und seine Bewohner zum Paradigma für die Welt und die Menschen schlechthin, nimmt den Teil der urbs fürs Ganze des orbis. (Klotz 1969: 39)

A través de estas miradas voyeuristas podemos comprender la urbe como un microcosmos que reúne a toda la pluralidad humana. Esta suposición se complementa también con la definición de metrópoli de Mumford:

[Die Stadt] hat auf verhältnismäßig engem Bereich die Vielfalt und Verschiedenheit besonderer Kulturen zusammengeführt. Mindestens in symbolischer Anzahl findet man hier alle Rassen und Kulturen mit ihren Sprachen, Bräuchen, Trachten und kulinarischen Besonderheiten: hier sind sich die Vertreter der Menschheit zum ersten Mal auf neutralem Boden begegnet. Die Komplexität und die kulturelle Vielfalt der Metropole repräsentieren die Mannigfaltigkeit und Komplexität der Welt insgesamt. (Mumford 1979: 656)

Mahler (cf. 1999b: 12) distingue dos categorías de textos urbanos: La primera es la lectura de ciudades existentes, es decir, las personas que deambulan por la metrópoli, que la leen y la entienden a través de su semiótica física manifestada en forma de edificios, señales, zonas verdes y demás construcciones arquitectónicas.

Ahora bien, la segunda categoría concentra los textos literarios que convierten la urbe en un elemento imprescindible de la trama. A diferencia de narrativas que utilizan la ciudad como mero escenario para su trama, estos textos urbanos ("Stadttexte"), como los llama Mahler (1999b: 12), le conceden gran protagonismo. Según Mahler, (ibíd.) las ciudades narrativas ("Textstädte") pueden ser generadas de dos maneras: Primero mediante la técnica de la mimesis, en la que una ciudad ya existente en el mundo es reproducida. Este caso lo podemos apreciar por ejemplo en las obras de Kafka, Balzac o de Dickens, que se desarrollan en Praga, París o Londres. La segunda técnica es la imaginativa, es decir, un autor produce una ciudad ficticia que no tiene un

equivalente en la vida real. Estas ciudades pueden exhibir características utópicas o distópicas. Sin embargo, Mahler destaca que en realidad una ciudad narrativa nunca es la simple reproducción de su modelo real, ya que cada escritor construye otra ciudad narrativa según su propio discurso (cf. Mahler 1999b: 12).

No obstante, Mahler (cf. 1999b: 35) subraya que el constructo textual de la ciudad se está descomponiendo. Esta circunstancia no solamente le atribuye a la disipación gradual del contraste ciudad – provincia, sino también a la pérdida de interés e importancia en el mundo literario. Declara además que la ciudad como representación de lo real se está volviendo obsoleta, y como constructo de lo imaginado solamente le queda cierto reconocimiento en la literatura postcolonial o en el ámbito de los estudios sobre la mujer y las disparidades entre hombres y mujeres. Por lo tanto, Mahler (cf. ibíd.) teme que la ciudad como tópico literario se convierta en un fondo omnipresente en el que será iniciada su transformación de *lugar a no lugar*. De esa manera, la urbe literaria pierde sucesivamente su carácter semántico y específico lo que le hará al final intercambiable. Así Mahler (cf. 1999b: 36) comenta que la ciudad sin alma, sin aura ya no constituye una ciudad auténtica. Reflexiona que probablemente ya ha llegado el momento en el que el concepto de la ciudad tradicional se está disolviendo paulatinamente a favor de un paisaje global-urbano que paradójicamente solamente destaca por una arquitectura hiper moderna, expropiada de cualquier identidad o personalidad, como se puede ver en los grandes no lugares de nuestro tiempo: los aeropuertos, los centros comerciales, los parques de atracciones y los estadios de deporte.

Después de las teorías de Mahler y Klotz acerca de la ciudad literaria, nos dedicamos ahora a la constitución de la metrópoli cinematográfica. Por ejemplo, Mahoney (cf. 1997: 168) destaca que en la proyección fílmica de ciudades lo espacial ocupa un rol significativo. Todas nuestras imaginaciones y actitudes sobre una ciudad se basan en dimensiones espaciales. En el contexto cinematográfico se atribuye mayor importancia al espacio que a los conceptos de lugar o tiempo como sucede en el ámbito literario. Mahoney también destaca que los no lugares predominan en la ciudad de la postmodernidad. Además añade que las relaciones del poder están inscritas en y a través del espacio urbano. Por lo tanto, sugiere que las urbes

postmodernas y sus estructuras urbanas producen ciertos fenómenos socio-culturales, como la fragmentación o la pluralidad (cf. Mahoney 1997: 168). Patton comparte esta visión y así enfatiza que la subjetividad e identidad humana es producto de la experiencia urbana:

To the extent that the inhabitant of the (post)modern city is no longer a subject apart from his or her performances, the border between self and city has become fluid ... the city as experienced by the subject which is itself the product of urban experience, a decentred subject which can neither fully identify with nor fully dissociate from the signs which constitute the city. (Patton 1995: 117-118)

También Carrión (cf. 2009: 11-12) analiza la relación entre el individuo y la metrópoli y cómo ésta es expresada en la literatura. De esa manera, señala la narración *El hombre de la multitud* (1982), escrita por Edgar Allan Poe, como primer relato urbano que investiga el fenómeno de la masa versus individuo. En este cuento breve, el narrador homodiegético está sentado en un café junto a la ventana y desde ahí observa a la muchedumbre que pasea por las calles de un Londres vivaz. De repente, un anciano de aspecto demacrado, enfermizo y vestido con andrajos sucios, capta la atención del observador y por lo tanto decide perseguirlo.

Así pues, la (non)legibilidad de la urbe es aquí también señalada, ya que el narrador protagonista de Poe intenta con vehemencia descifrar la metrópoli y sus habitantes, y obtener las interpretaciones correspondientes, pero se le ponen trabas que se revelan a través de su insistencia “en la idea del mundo como libro de difícil lectura, cuando no de lectura imposible” (Carrión 2009: 12).

Otro punto que recalca en este contexto son los conceptos opuestos del transeúnte y del flâneur. Walter Benjamin quiere divisar en la obra de Baudelaire *Las flores del mal* (1999) el prototipo del flâneur que al mismo tiempo representa lo opuesto al transeúnte de Poe. El flâneur es un paseante solitario “que busca espacios libres y no quiere renunciar a su mundo privado” (Benjamin 1971: 247), mientras que el transeúnte se mezcla, se funde con la multitud. En resumen, dicho en términos de Carrión (2009: 12), nos

encontramos ante dos extremos “de la experiencia urbana: el transeúnte, que habita en la masa, y el flâneur, que se distancia de ella”.

Además la constitución literaria y cinematográfica de la ciudad es influida por los discursos sociales y políticos. Tradicionalmente los espacios urbanos están sometidos a códigos masculinos, lo que condiciona cierta invisibilidad femenina que revela los riesgos, peligros y limitaciones para las mujeres en la metrópoli. Lo urbano está constantemente (re)modelado por factores socio-políticos. Es decir, las ciudades se pueden leer como redes de poder que cambian según las condiciones políticas, sociales, culturales e históricas (cf. Mahoney 1997: 171-172).

Grosz (cf. 1992: 245) argumenta que en el pasado hubo dos paradigmas tradicionales que representaban la ciudad como un lugar estático y no-ideológico. El primero es denominado paradigma humanista, en el que la ciudad es organizada según las necesidades de sus habitantes. Es decir, el humano es el agente o el sujeto responsable de todo tipo de producción social, cultural e histórica. Son los ciudadanos que esculpen la cara de sus ciudades. No obstante, Grosz considera este paradigma problemático, ya que favorece una relación unidireccional entre la ciudad y el individuo, en la que la mente humana claramente es percibida como superior al órgano urbano. El segundo modelo propone una relación isomorfa entre la metrópoli y el residente. Grosz detecta aquella reciprocidad en la aplicación de metáforas conectadas con el organismo humano en el discurso gubernamental, y presenta la figura del *cuerpo político* como ejemplo. Sin embargo, Grosz critica este modelo como falo-centrista, ya que existe una omnipresencia masculina en la codificación de lo urbano y público (cf. Grosz 1992: 247). Por lo tanto, Grosz propone un nuevo paradigma para leer y percibir el espacio urbano:

[T]here is a two-way linkage which could be defined as an interface, perhaps even a co-building. What I am suggesting is a model of the relations between bodies and cities which sees them, not as megalithic total entities, distinct identities, but as assemblages or collections of parts, capable of crossing the thresholds between substances to form linkages, machines, provisional and often temporary sub- or microgroupings. (Grosz 1992: 248)

Comprobamos entonces que Grosz desarrolla un nuevo modelo para describir el espacio urbano. En vez de adaptar un punto de vista humanista que sitúa al humano en el centro de atención o recurrir a una relación isomorfa que conecta el individuo con la urbe, Grosz plantea un mundo en el que los cuerpos y lo urbano se encuentran en puntos de tránsito que provocan momentos efímeros de conectividad. Aquí es respaldada por Mahoney, que igualmente cuestiona la lectura dominante del espacio urbano desde un único punto de vista (cf. Mahoney 1997: 172).

Para desafiar la visión falo-centrista del paisaje urbano, Grosz introduce el término de *chora*, un refugio femenino y maternal, descrito como un útero que facilita la existencia de materia y que genera lugares dentro de espacios (cf. Grosz 1995: 50-51).

Recapitulando, se puede afirmar que existe una gran variedad de perspectivas en cuanto a la reflexión y constitución de la ciudad mediada. Tales planteamientos pueden originar varios puntos de partida, como teorías arraigadas a la narratología (Mahler y Carrión) o como en el caso de Mahoney y Grosz a la sociología y los estudios étnicos y de género. Veamos ahora otro modelo teórico que intenta analizar y clasificar la constitución y representación de la metrópoli.

3.1 Las miradas periféricas

Debido a su diversidad y versatilidad, la representación de la metrópoli genera una temática interesante en varios ámbitos. Por tanto, la ciudad se ha convertido en objeto de investigación literaria, cinematográfica y sociológica. Aquí cabe destacar una cita de Ingenschay que enfatiza el carácter polifacético de la urbe:

[D]ie Großstadt [stellt] nicht nur, wie Volker Klotz es programmatisch formulierte, eine Herausforderung für den Roman dar [...], sondern auch für lebensweltliche Erfahrungen. In keinem anderen Sujet konfluieren Lebenswirklichkeiten und Literarisierungen derart wie in der Großstadt. (Ingenschay 2000: 7)

Así se puede concluir que las narrativas urbanas transportan un mensaje particular, un mensaje que cambia según la ciudad que es representada (cf. Ingenschay 2000: 7). Como si el espacio urbano condicionara una intersección de arte y realidad. Este fenómeno demuestra que en el topos de la ciudad se cruzan y complementan el mundo existente y ficticio. Dicho en los términos de Karlheinz Stierle, “Welt und Buch” se unen para formar un “Ganze[s] der Erfahrbarkeit” (Stierle 1993: 14).

Sin embargo, como reconoce Ingenschay la legibilidad de la ciudad nos pone trabas. No es una lectura fácil, ya que cada ciudad puede evocar un gran número de discursos (cf. Ingenschay 2000: 8). Según Ingenschay “[sind] die Hinsichten auf die vertraute, eigene Stadt von grundsätzlich anderer Natur [...] als diejenigen, die der Kontakt mit einem fremden Ort auslöst” (Ingenschay 2000: 9). Esta perspectiva que adopta el individuo extranjero o forastero cuando observa, contempla o examina un espacio urbano desconocido, Ingenschay la denomina como mirada periférica (“der periphere Blick”, Ingenschay 2000: 9).

A continuación Ingenschay nos propone una tipología sistemática de la mirada periférica. Esta tipología consiste en tres miradas diferentes que se basan en varias teorías narratológicas. Así, en su primera mirada aplica conceptos de la mythopoesis y semiótica que sobre todo analizan la mirada (aún impoluta de prejuicios metropolitanos) del provinciano recién llegado a la ciudad. Ingenschay enfatiza que esta perspectiva del forastero forma un elemento trascendental en la creación y constitución de mitos urbanos (cf. Ingenschay 2000: 9). Según Ingenschay (cf. ibíd.), la ciudad en su totalidad es la suma de sus significantes, cuya construcción no se basa solamente en su realidad topográfica, sino también en su aura. Menciona como ejemplo el aura de París que se refleja en su denominación de *ville lumière*. Destaca que estos apodos míticos describen estereotipos que a lo largo del tiempo se han vuelto ahistóricos. Es decir, en el caso de París la utilización de su sobrenombre hoy en día sigue siendo vigente, a pesar de que ha sido desprendido del contexto histórico y de las referencias originales, ya que las farolas de gas del siglo XIX han sido sustituidas por unas eléctricas.

Por tanto, se puede resumir que el aura, la imagen mítica de una ciudad es constituida por los elementos que enduran y sobreviven los cambios

históricos de la topografía real. No obstante, Ingenschay (cf. 2000: 10) recalca que la visión de una ciudad también está sujeta a un cambio perpetuo. Dado que la urbe ha evolucionado diacrónicamente de una aldea antigua a una villa medieval para transformarse finalmente en la ciudad moderna que conocemos, han cambiado las constituciones mediales acerca del espacio urbano.

La mirada periférica II de Ingenschay detalla una constante interacción entre isotopías, heterotopías y utopías. Describe el intento de captar y modelar la metrópoli en su totalidad y descifrar sus signos semióticos. Por lo tanto, las obras “mit wimmeliger Protagonistenfülle” (Ingenschay 2000: 12) muestran una gran variedad de heterotopías, ya que se centran en una multitud de personajes diferentes y sus respectivas narrativas inter-relacionales. En este marco teórico, que establece Ingenschay, las isotopías se refieren a la urbe de constitución estereotipada. Es decir, principalmente representan el centro urbano plasmado por las referencias prototípicas (i.e. monumentos arquitectónicos; plazas y calles emblemáticas). Al contrario, las heterotopías significan la periferia. Aunque Ingenschay explica que en la segunda mirada periférica se atribuye la misma importancia a la periferia que al centro, subraya que esta perspectiva acentúa sobre todo la estética del entorno topográfico así como social (cf. Ingenschay 2000: 11-12).

Ahora bien, así describe Ingenschay la intención del tercer y último tipo de las miradas periféricas:

Es geht um jene Modifizierung der traditionellen Zuordnungsachse von Zentrum und Peripherie, welche Europa samt den Errungenschaften und der historischen Mächtigkeit seiner Kultur als Zentrum, die ‘Entwicklungsländer’ Asiens, Afrikas und Amerikas als Peripherie definierte. (Ingenschay 2000: 12-13)

Por lo tanto, la mirada periférica III documenta los intentos de invertir este eje clasificatorio. Comprende una perspectiva postcolonial en la que “Entwicklungsmuster nach westlicher Form aufgrund der Unnachholbarkeit ausgeschlossen und möglicherweise auch nicht erstrebenswert [sind]” (Ingenschay 2000: 13). En este contexto, Ingenschay alude al llamado eurocentrismo que consideraba a los países de África, América del Sur o Asia

como inferiores en comparación con los del antiguo centro de Europa y los etiquetaba con nombres despectivos, como países tercermundistas o en vías de desarrollo. Ahora bien, el llamado *Boom* de la literatura latinoamericana, causó una revaloración de la visión de estos países. Como ejemplo, Ingenschay pone la novela *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes que ha sido aclamada como un hito del discurso urbano postmoderno. Así, París compone el plató de la trama que reúne a todos los protagonistas de la literatura Boom de América Latina en un escenario apocalíptico. De esa manera, la tercera mirada periférica encaja con el discurso urbano que establece Fuentes: La capital francesa se entiende como referencia a la antigua Europa a través de los ojos periféricos del Cono Sur (cf. Ingenschay 2000: 13-14).

Dieser 'periphere Blick 3' in Europa entspricht [...] dem Blick der lateinamerikanischen Quereinsteiger, setzt ganz wie jene die Stadt unter das Vorzeichen der Unsemiotisierbarkeit, ja der Unentzifferbarkeit. Ausgangspunkt der postmodernen Reflexion ist das Dilemma der Unlesbarkeit der Stadt. (Ingenschay 2000: 15)

En este contexto, Ingenschay además destaca que conceptos como la deslocalización, descomposición y desmaterialización definen las características principales de la novela postmoderna, que se encuentran en la obra *Terra nostra* (1975) de Fuentes (cf. Ingenschay 2000: 15).

Resumiendo, se puede decir que el modelo de las tres miradas periféricas de Ingenschay compone un método útil y razonable para la investigación y interpretación de la ciudad mediada por la literatura o el cine. Ahora bien, ¿cómo se pueden identificar estos textos que generan las ciudades narrativas a las que se refiere Mahler? Y, ¿qué técnicas discursivas crean un espacio urbano en la literatura o en el cine? Los siguientes capítulos proporcionarán información acerca de ello.

3.2 Técnicas discursivas de la constitución urbana

Según Mahler (cf. 1999b: 13-14), hay dos técnicas discursivas esenciales para crear una ciudad narrativa: la constitución referencial y la semántica. La primera, como bien dice su nombre, se basa en referencias explícitas. Es decir, la constitución de la ciudad literaria o cinematográfica sucede a través de un punto de referencia real. Frecuentemente, la primera señalización referencial aparece en el título de la obra, por ejemplo en novelas como *Dubliners* (James Joyce, 2012) y *Berlin Alexanderplatz* (Alfred Döblin, 2002) o en filmes como *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008). Así pues, los lectores y espectadores suponen ya desde el principio que la temática urbana ocupa un rol significativo en la narración.

Como explica Mahler (cf. 1999b: 14-15), los puntos de referencia a ciudades reales no se encuentran solamente en los comienzos del texto, sino también en otros apartados. Además destaca que los autores a menudo se sirven de prototípicas referencias parciales para crear el mundo discursivo de la respectiva ciudad. Pero ¿cómo se caracterizan estas prototípicas referencias parciales? En vez de anunciar la metrópoli explícitamente con una frase introductoria al estilo de ‘Esto es Barcelona’; ‘Nuestro héroe empezará su aventura en Londres’; Mahler (cf. 1999b: 15) explica que la constitución referencial de una ciudad también se puede lograr a través de sus elementos metonímicos que se hallan por ejemplo en obras arquitectónicas, puntos de interés turístico o espectaculares escenarios naturales. En este contexto, el término *prototípico* se refiere al grado de conocimiento general por parte del público. Es decir, los elementos prototípicos de una ciudad son de máximo interés turístico. Por ejemplo, Big Ben, Buckingham Palace y Tower Bridge nos indican que la ciudad de Londres es el escenario, mientras que Las Ramblas, Paseo de Gracia y La Catedral de la Sagrada Familia señalan que la acción tiene lugar en Barcelona. Weich (1999: 37) denomina esta yuxtaposición de elementos prototípicos “referenzsemantische Konstitution”.

Ahora bien, no sólo se puede establecer un discurso urbano a través de referencias explícitas que aluden a un modelo real, sino también mediante elementos semánticos. Como declara Mahler (cf. 1999b: 16), esta técnica discursiva es menos directa que la referencial, ya que emplea descripciones

implícitas en vez de indicios concretos. Estas descripciones generalmente utilizan atribuciones y lexemas que poseen un significado similar. Al yuxtaponer estos elementos que representan una noción semántica compartida, se forman isotopías urbanas (cf. Mahler 1999b: 17). Por ejemplo, se puede crear una imagen positiva de una ciudad colocando lexemas como *soleado y azul; parques verdes; caras sonrientes o rayos de sol que se reflejan en las copas*. Estos lexemas generan una red semántica que invita a los lectores a imaginarse un día agradable de primavera o verano, en una urbe que dispone de zonas verdes y bares, donde la gente puede disfrutar de un ambiente ameno. Sin embargo, las isotopías pueden provocar una noción de urbanidad totalmente opuesta al ejemplo anterior. Cuando aparecen lexemas como *calles húmedas; una mañana triste y gris; caras apagadas y pensativas; casas abandonadas o siluetas flacas rebuscando contenedores de basura*, nos vemos confrontados con un espacio urbano que desprende un aire de hostilidad y desesperación. Isotopías como éstas, según Weich (cf. 1999: 37), contribuyen al mito o imagen de una ciudad, ya que mediante repetición se convierten en estereotipos. Asimismo, Mahler (cf. 1999b: 27) trata un conjunto de atribuciones negativas que transforman una ciudad en un lugar degradado y envilecido. Esta técnica se denomina alegorización (“allegorische Funktionalisierung”, ibíd.).

Además Mahler (cf. 1999b: 21) destaca que en la construcción de ciudades narrativas la perspectiva de los protagonistas adquiere una importancia trascendental. Este fenómeno lo define como modalización (“Modalisierung”, ibíd.) y enfatiza que la interpretación de un objeto siempre depende de la localización del respectivo sujeto. Es decir, la percepción del mismo elemento cambia según la posición de su observador. Por ejemplo, hay una diferencia de perspectiva si el sujeto se encuentra en la calle, en una cima, o si se desplaza o está parado. Tampoco se debe olvidar de considerar el grado de la capacidad mental de sintetizar imágenes y sensaciones lo que Mahler (1999b: 21) describe como “mentale Synthesefähigkeit”. Entonces, la pregunta que nos propone Mahler es: ¿Están observando las personas un objeto con toda su atención y luego como paso consecuente lo procesan y interpretan? O ¿solamente lo están mirando sin más consideración y reflexión? Así la conclusión de Mahler (cf. 1999b: 22-23) es que la evaluación de lo

percibido siempre se realiza a través del sujeto. No obstante, esta percepción del espacio urbano puede variar entre una mirada global y panorámica o una vista limitada y detallista.

3.3 La constitución urbana y su función

Además Mahler (cf. 1999b: 24) comenta que cada constitución discursiva de una metrópoli cumple cierta función dentro del texto. Por esta razón nos especifica cuatro factores que desempeñan un rol determinante al construir una ciudad narrativa: Primero, el grado de la universalidad de la isotopía de constitución urbana; segundo, el nivel prototípico de las referencias; tercero, el diámetro del foco; y cuarto, la estructura semántica de las isotopías especificadoras. En cuanto al primer y segundo criterio, Mahler (cf. ibíd.) diferencia entre una descripción global (captar toda la ciudad de manera panorámica) o parcial (enfocar un barrio especial). Cuando la delineación de la urbe es parcial, además puede examinarse de forma más concreta, por ejemplo, su centro, un barrio particular, una plaza o calle específica. Asimismo, destaca que la mención explícita de la respectiva ciudad, por ejemplo en el título u otros pasajes del texto, así como un alto número de referencias prototípicas apuntan hacia una constitución del tipo global, mientras que una escasez de indicaciones prototípicas señala una constitución parcial.

Ahora bien, el tercer factor trata el alcance de la descripción urbana. Por ejemplo, ¿se limita la cámara a capturar sólo el apartamento de la protagonista o abarca todo el espacio metropolitano? En cuanto a este punto Mahler (cf. 1999b: 24) observa lo siguiente: Cuanto más amplia la isotopía constitucional de una ciudad y cuanto más exactas son las referencias, menos intercambiable se manifiesta la imagen de la ciudad. Por otro lado, cuanto menos enumeraciones prototípicas y cuanto más selectivo es el enfoque, tanto más la ciudad se representa de una forma subjetiva e idiosincrática.

El último componente con respecto a la constitución urbana que enumera Mahler se refiere al nivel semántico. Aquí distingue entre dos formas de isotopías: Una que constituye una semántica urbana general y universal, y otra que plasma una metrópoli de índole especial, mediante cadenas de

isotopías especificadoras. El primer caso incluye lexemas que representan la urbe en su totalidad e indican sus características más globales y prominentes. Por ejemplo, para describir una ciudad industrial de Inglaterra del siglo XIX probablemente se utilizarían lexemas como: *fábricas*; *canales*; *chimeneas*; *ladrillos rojos* o *ríos*. Ahora bien, las isotopías especificadoras funcionan como un valor añadido de la isotopía constitucional general. Es decir, de esa manera la ciudad industrial recibe un código semántico adicional, o dicho en otras palabras, una variedad de atributos genera un nuevo significado. Por ejemplo, a través de la cadena de lexemas como *humo negro*; *pintura que desprende un olor acre*; *ríos de agua turbia* o *peces muertos* se evoca el concepto de *polución* en la mente de la lectora (cf. Mahler 1999b: 17).

Aquí Mahler (cf. 1999b: 24) también indica que las isotopías especificadoras pueden generar diferentes formas de percepción de una ciudad. Así, destaca que por un lado las isotopías asignadas pueden exhibir una relación de coherencia (tipo homólogo) y por otro se pueden contradecir (tipo contradictorio). Asimismo, son capaces de determinar una ciudad con certeza (tipo cerrado) o generar ambivalencia en cuanto a su existencia real (tipo abierto). Así pues, Mahler (cf. 1999b: 25) concluye que los textos urbanos poseen la capacidad de esbozar ciudades de carácter global o parcial, cerrado o abierto, coherente y armónico o paradójicamente contradictorio. Por lo tanto, Mahler (cf. *ibíd.*) afirma que la constitución de espacios urbanos puede oscilar de una delineación controlada (global, cerrada, homóloga) a una más caótica (parcial, abierta, contradictoria). Recapitulando, el esbozo de una urbe cumple dos funciones principales: Primero, localizar los personajes y el argumento en un marco de acción determinado; y segundo, generar un universo semántico y discursivo particular que pueda alterar la complejidad de la representación urbana.

Ahora bien, no solamente nos deberíamos fijar en la función interna de la constitución urbana, sino también en su externa. En ese contexto, Mahler (cf. 1999b: 25) advierte que según la manera de constituir una urbe se pueden diferenciar tres tipos de funcionalidad. Como primer tipo, menciona las ciudades imaginadas (*“Städte des Imaginären”*, *ibíd.*), en las que predomina la isotopía de constitución urbana (*“Konstitutionsisotopie”*, *ibíd.*). En este caso, una ciudad ficticia es construida a través de lexemas urbanos, y representa el

más frecuente en el ámbito literario. Cuando la fisiología de una urbe es descrita a través de referencias existentes se forman ciudades reales (“*Städte des Realen*”, Mahler 1999b: 25) en nuestra imaginación. Sin embargo, cuando la semántica de la urbe construida adquiere un significado secundario que se sobrepone a su original y finalmente lo substituye, se desarrollan ciudades alegóricas o simbólicas (“*Städte des Allegorischen*”, ibíd.). Es decir, este tercer tipo se sirve de una isotopía especificadora que resta el protagonismo a la isotopía general. Como consecuencia, lo que se considera *urbano* queda modificado en favor de otro significado que se muestra más dominante. De esa manera, una ciudad puede percibirse como la encarnación de lo *infern*al o *paradisiáco*; de lo *viciado* o *virtuoso* o de lo *moderno* o *anticuado* (cf. Mahler 1999b: 25).

3.4 La reducción de la complejidad urbana

Al igual que Mahler, Weich (cf. 1999: 37) adopta un planteamiento teórico-metódico para analizar la ciudad literaria. Describe dos técnicas principales de la constitución urbana a nivel semántico: la referencial y la significativa. Según Weich, la dificultad en delinear una metrópoli reside a la hora de simplificar su complejidad, por lo tanto hay que recurrir a técnicas particulares.

Según los principios epistemológicos el individuo humano no es capaz de percibir la realidad de forma inmediata, o dicho de otra manera, necesita aplicar ciertos automatismos para poder conceptuarla, reducirla e interpretarla. Por esa misma razón, no se puede comprender la ciudad en su totalidad, sino solamente de manera parcial (cf. Weich 1999: 40). Así Weich (cf. ibíd.), propone estructurar el continuum urbano mediante elementos concretos que facilitan la orientación en la metrópoli. De esa manera, utiliza una metodología basada en los llamados *prototipos*. Esta semántica de prototipos tiene como punto de partida un núcleo de significado central, alrededor de cual se organizan conceptos familiares en círculos concéntricos. Cuanto más se alejan los elementos del centro prototípico menos similitud exponen. Por ejemplo, cuando aplicamos esta teoría al ámbito de los pájaros, *petirrojo* constituirá un modelo ejemplar, mientras que *pato*, *pingüino* o *avestruz* representarán

ejemplos menos típicos. En resumen, se puede constatar que la teoría de la semántica prototípica utiliza el criterio de la graduación, es decir, clasifica los elementos según su semejanza con el prototipo: aquellos que comparten más atributos se sitúan en el centro, mientras que los ejemplos más dispares se hallan en la periferia (cf. Weich 1999: 42).

Además Weich (cf. *ibíd.*) afirma que aunque dicha teoría originó de la lingüística, se puede aplicar perfectamente a objetos extralingüísticos, especialmente cuando sus formas y proporciones juegan un rol significativo en su distinción. Por lo tanto, recomienda este método para el análisis de los espacios urbanos. Aquí Weich (cf. 1999: 43) también se sirve de la semiótica: Para él, los significantes característicos de una metrópoli exhiben una tendencia prototípica que facilitan su lectura. Es decir, los monumentos destacados o los sitios de interés turístico asumen cierta función para organizar y orientarse en el espacio urbano. Así que el contorno de una urbe con sus llamativos rascacielos, torres e iglesias crea su identidad y al mismo tiempo contrae una relación metonímica en la que una parte de la ciudad la representa en su totalidad.

Ya que hemos visto la técnica referencial que se sirve de una semántica de prototipos para constituir la imagen de una ciudad, vamos a analizar el otro método que propone Weich. Ahora bien, Weich (cf. 1999: 50) explica que esta técnica, la que denomina semántica del significado, opera a un nivel opuesto al de la semántica referencial. Es decir, este método de la constitución urbana no utiliza referencias concretas de lugares, sino que genera significados connotativos. De esa manera, se consigue un grado de abstracción más alto que da lugar como resultado al mito de una ciudad. Weich (cf. *ibíd.*) describe el mito como un sistema de significados secundarios subrogados al primero, para otorgarle un significado adicional, una connotación. Como consecuencia, estas connotaciones gradualmente se desprenden de su significado original y al final logran uno nuevo, que ya no depende del original. Por lo tanto, la meta del mito consiste en fijar el significado secundario para convertirlo en el principal. Por ejemplo, el significado original de la torre Eiffel se refiere a un monumento de hierro que fue construido a finales del siglo XIX para la exposición mundial, con el propósito de recordar el centenario de la Revolución Francesa. No obstante, hoy en día su connotación actual se ha impuesto al primer significado.

Probablemente más personas relacionan la torre Eiffel con el amor y propuestas de matrimonio que con un monumento en honor a la Revolución Francesa. En este punto, también podemos reconocer la interrelación con el concepto de ciudad alegórica de Mahler (véase el capítulo anterior).

Resumiendo, Weich (cf. 1999: 54) declara que estas dos técnicas, por un lado la semántica referencial de prototipos y por el otro la semántica de significados connotativos, constituyen métodos para reducir la complejidad de la representación urbana. Simultáneamente fijan el significado en un núcleo connotativo o de semántica referencial, que siempre se refieren a la urbe en su totalidad, ya que operan de acuerdo a relaciones metonímicas (*pars-pro-toto*).

4. Explorando la ciudad cinematográfica

Se puede sostener que la ciudad siempre ha jugado un rol particular en el mundo cinematográfico. Cabe mencionar que las rutinas habituales y diarias de los ciudadanos fueron entre las primeras escenas proyectadas en la gran pantalla. De ahí que el formato documental marcara el principio de la representación urbana en el cine (cf. Möbius & Vogt 1990: 13). Por ejemplo, en 1888 Louis Le Prince nos enseña la ciudad industrial de Leeds en el momento más movido del día. Muestra el puente de la ciudad, iluminada por una neblina de otoño y simplemente captura lo que ocurre en el lugar: Dos hombres están charlando apoyados en una barandilla, una mujer transporta un paquete y otra es saludada con cortesía por un hombre que toca su sombrero en cuanto la vea (cf. Barber 2006: 17-18). Aunque a primera vista esta escena de unos pocos segundos pueda aparecer trivial e insignificante, Barber (2006: 18) enfatiza que contiene “[t]odos los elementos capaces de proyectar la compleja narrativa de un filme de ficción [que] se han congregado ya en estos gestos banales y dispersos” de la cotidianidad callejera.

Como destaca Barber (2006: 8) la “representación de cuerpos humanos enfrentados al espacio urbano y la atracción de los espectadores hacia las imágenes fílmicas fueron los elementos fundamentales de aquellos primeros

experimentos de cine urbano”. Entre estos ejemplos destacan *Le Prince* en Inglaterra y los hermanos Skladanowsky en Alemania (cf. Barber 2006: 8). Durante los inicios del cine, la ciudad es ilustrada como un ente mecánico, sucio y repugnante. Por ejemplo, *Le Prince* roda escenas de la ciudad de Leeds que captan los ámbitos afectados por la contaminación industrial, y los hermanos Skladanowsky visualizan humeantes chimeneas de fábricas y urbanizaciones obreras que se alternan con torres de iglesias en el distrito de Berlín Pankow y Prenzlauer Berg. Finalmente, los hermanos Lumière capturan el aire industrial y moderno de un Lyon repleto de vallas publicitarias y bloques de edificios industriales (cf. Barber 2006: 15 & 20).

Frahm (cf. 2010: 199) añade que la representación cinematográfica de la ciudad en los años veinte del siglo XX siempre ha sido un importante punto de referencia para todas las películas urbanas que vinieron después. Desde los principios del cine, la ciudad fílmica ha significado sobre todo moción y una puesta en escena llamativa, que hoy en día todavía muestran las frecuentes imágenes de estresantes intersecciones de tráfico, muchedumbres de gente y cegadoras publicidades de luces de neón.

Möbius y Vogt (1990: 13) describen las llamadas “Straßen- und Milieu-Filme” como películas entrenzadas con la psique humana. Este tipo de filme pertenece a la corriente expresionista y surgió a principios del siglo XX (cf. Möbius & Vogt 1990: 13). Así pues, por primera vez los conceptos de individuo y ciudad fueron anexionados cinematográficamente de manera explícita. En este expresionismo fílmico, Frahm (cf. 2010: 201-202) quiere divisar una metrópoli cargada de simbolismo, donde lo urbano se refleja en los habitantes y viceversa. También Möbius & Vogt (cf. 1990: 23-24) reconocen que existe una conexión metafísica entre el ser humano y la ciudad, ya que a menudo el cine urbano refleja el estado anímico de sus protagonistas, como sucede por ejemplo en la película *Beautiful* de Alejandro González Iñárritu. El argumento de Möbius y Vogt, que las representaciones fílmicas del tópico urbano frecuentemente tienen lugar en problemáticos y/o periféricos barrios, asimismo acierta en el caso de dicha obra.

A comienzos del siglo XX las películas que revelaban el bajo estrato social urbano se ambientaban en los entornos típicos de las películas policíacas o de gánsteres: como puertos, bares o casas de apuestas. Además,

algunos directores de la época empleaban una mise-en-scène particular para enfatizar la relación latente entre lo urbano y lo demoniaco. Aquí se puede mencionar otra vez la obra *Metropolis* que critica en una unión de forma y contenido la sociedad industrial y la explotación de los trabajadores (cf. Möbius & Vogt 1990: 13-14).

En este momento cabe realizar un breve excursus para explicar el concepto de mise-en-scène. Monaco (cf. 2009: 461) comenta que mientras formalistas consideran el montaje como el eje principal de la cinematografía, neo-realistas como el crítico de filme Bazin comprenden la mise-en-scène como el ingrediente elemental del largometraje realista, que se caracteriza por una considerable profundidad de campo, que permite a la audiencia vivir una experiencia cinematográfica incluso más natural y verídica.

Ahora bien, Barsam y Monahan (cf. 2010: 157) atribuyen otra función a la mise-en-scène. La parafrasean como la sensación particular que causan las superficies, texturas, sitios y sonidos en los espectadores. Además explican como la mise-en-scène urbana puede influir el estado emocional de los visitantes del cine:

For people who have lived in a rural or suburban environment their whole lives, [...], their first visit to a large city is a memorable experience that triggers an emotional response. That response flows directly from what we might call the city's mise-en-scène: the scale of the buildings, the proportion of steel and concrete to trees and grass, the appearance and demeanor of the people walking the streets, and the multitude of sounds.
(Barsam & Monahan 2010: 157-158)

Por lo tanto, se puede constatar que todos los filmes disponen de una mise-en-scène, pero no todos consiguen sumergirnos de igual manera. Es decir, cuando la mise-en-scène es concebida de tal forma que sea capaz de producir unas sensaciones emocionales en absoluta armonía con la narrativa de la película, la audiencia probablemente ni se dará cuenta de su existencia. Al contrario, muchas veces es una clara indicación que la mise-en-scène es desequilibrada, cuando el público note que la escenificación no encaja bien con la trama del filme (cf. Barsam & Monahan 2010: 158).

Dejemos ahora el excursus de la mise-en-scène y volvamos a una temática más general. Acerca de la pregunta si la película urbana comprende un género en sí, existen diversas opiniones. Frahm (cf. 2010: 183-184) por ejemplo no está de todo convencida de un propio género, ya que tanto las narrativas como los modos de narración de los filmes metropolitanos pueden ser considerablemente variados. Por otro lado Vogt (cf. 2001: 26) opina que cada obra ambientada en una urbe se puede etiquetar principalmente como película urbana. Sin embargo, también destaca que solamente se trata de una genuina ciudad cinematográfica cuando la metrópoli actúa como un personaje autónomo que influye activamente en la trama. Es decir, en este caso la ciudad adquiere una potencia dramática que supera la de un mero escenario en el que se desarrolla el argumento. De esa manera, la metrópoli no es el simple fondo de la acción, sino su impulso.

Según la función que la urbe ejerce en la película, Vogt (2001: 26) diferencia entre tres categorías principales: La primera la denomina “Stadt im Film” (ciudad ubicada en la película), la segunda “Stadtfilm” (película urbana) y la tercera “filmische Stadt” (ciudad cinematográfica). En el primer caso, la urbe es el escenario principal de la trama y además desempeña cierta función dramática, mientras que en el segundo, la relación entre la metrópoli y sus habitantes es incluso más estrecha. Aquí Vogt (cf. 2001: 27) comenta que aunque el término “Stadtfilm” también se pueda aplicar a películas de ficción, es más común utilizarlo para documentales. Y destaca que la función arquitectónica de la urbe forma el interés principal de dicha categoría. Mientras que las primeras dos categorías se asemejan bastante en su grado de interacción con los personajes, la tercera posee una influencia que se expande hasta el público. En otros términos, su función se manifiesta en una construcción estética específica del espacio urbano que pretende provocar una reacción particular en los espectadores.

En este punto, Frahm (cf. 2010: 185) está de acuerdo con Vogt, porque también considera la ciudad cinematográfica como un constructo que marca y simultáneamente enfatiza las diferencias entre la metrópoli fílmica y su modelo real para causar cierto efecto en el público. Por lo tanto, la urbe cinematográfica representa una ciudad constituida por varias técnicas mediales que le convierten en una ciudad transformada.

Además se puede afirmar que la interacción entre ciudad y sus habitantes desempeña un rol significativo. Por ejemplo, Vogt destaca que la metrópoli del cine incluso es capaz de ejercer una función narrativa:

[I]n jedem Genre mit urbaner Topografie [...] [kommt es darauf an], Stadt und Figuren als sich wechselseitig ineinander spiegelnde und brechende Folien zu inszenieren, um auf diese Weise auch die Innenwelt der Figuren in Bildern erzählen zu können [...].

(Vogt 2001: 17)

Asimismo Barber acentúa el poder cinematográfico de visualizar la interacción entre el espacio urbano y el ser individuo:

Las imágenes de las ciudades europeas registradas por el cine iluminan el pasado y el futuro de la morfología urbana; las crisis y las sensaciones de sus habitantes se proyectan a través de la infinita capacidad del cine europeo para yuxtaponer las identidades urbana y humana dentro de una relación opuesta que puede resultar brillante o consecuente [...]. (Barber 2006: 57)

Ya hemos visto que la ciudad filmica se basa en dos factores elementales: Primero, en la (re)construcción y transformación de un modelo real, y segundo, en la conexión relacional entre metrópoli y ciudadanos. Aquí Vogt (cf. 2001: 14) subraya que el cine y la literatura especialmente se interesan en este último punto, ya que de esa manera pueden surgir atractivas narrativas de identidades.

Además recalca la cuestión de la orientación en la urbe cinematográfica. Dicho en otras palabras, ¿cómo es la relación entre el sujeto y objeto? Se trata de la perspectiva de los sujetos (los personajes), es decir, de la representación visual de su mundo interior. En cuanto a este punto Möbius y Vogt (cf. 1990: 29) reconocen que la literatura dispone de técnicas superiores a las del cine. No obstante, la película puede compensar esta escasez a través del sonido. Por ejemplo, es capaz de reproducir un monólogo interior mediante una voz narrativa en *off*. Otras formas de expresar cinematográficamente los estados emocionales de las figuras pueden ser la mímica, los gestos, el uso de la luz

(su claridad, opacidad o capacidad de producir sombras y colores) así como los ajustes de cámara o la selección de un plano particular. Asimismo los espacios son capaces de transmitir emociones. Por ejemplo, un espacio cerrado equivale a una cueva y por consiguiente puede señalar la cerrazón de un carácter.

Ahora bien, cuando se habla de la orientación en la ciudad se refiere a una relación entre los habitantes y los espacios exteriores. No obstante, Möbius y Vogt (cf. 1990: 29-30) destacan que en este proceso siempre es el sujeto el que constituye el punto de partida. Como consecuencia, surgen dos objetos de investigación: El primero analiza la cuestión medial-sociológica (el foco está en el objeto) y el segundo investiga el lado medial-psicológico (el sujeto y su percepción están en el centro de atención).

Además Möbius y Vogt (cf. 1990: 34) comentan que las urbes así como las provincias a menudo resultan intercambiables. Opinan que en realidad no se trata de la ilustración del espacio en sí, sino de la manera cómo el individuo se orienta en el espacio retratado. Asimismo, acentúan que el enfoque principal de la representación cinematográfica de la urbe moderna consiste en yuxtaponer elementos de prosperidad y pobreza dentro de la sociedad de masas. Por lo tanto, para realizar visualmente la cultura y sociedad de masas, los directores muchas veces optan por un encuadre de grandes aglomeraciones de objetos similares, como personas, coches o edificios (cf. Möbius & Vogt 1990: 37).

Según Möbius y Vogt (cf. 1990: 88), la dificultad de orientarse en el espacio urbano aumenta incesantemente debido a la expansión de rutas de tráfico, centros comerciales y otros no lugares, que resulta cada vez más rápida, densa y anónima. Este fenómeno además está en correlación con la disposición psíquica de los ciudadanos, es decir, cómo perciben y reaccionan a sus alrededores urbanos. Así la orientación urbana se convierte en un dilema de dos filos: Por un lado está el caos externo, la muchedumbre de personas, sonidos y edificios; y por el otro la confusión interna de la mente, que intenta descifrar las complejas impresiones y sensaciones que emite la ciudad. De esa manera, la espectadora se convierte, al igual que en los textos urbanos literarios, en una observadora de los intentos de orientación del sujeto en la metrópoli. En este contexto, Möbius y Vogt (cf. ibíd.) señalan que estas

complicaciones a menudo son articuladas a través de escenas criminales de persecución o acoso, o relaciones amorosas marcadas por sentimientos ambiguos, violencia y pasión.

Ahora que hemos visto los elementos principales de la constitución fílmica de la metrópoli, así como la interacción del individuo urbano con el espacio urbano, los siguientes capítulos analizarán cuatro obras que utilizan la ciudad de Barcelona como el plató de su argumento.

5. Barcelona y las películas

Desde su remodelación urbana debido a los Juegos Olímpicos en 1992, Barcelona ha suscitado un imponente interés internacional, sea en el ámbito turístico, cultural o cineasta. Como bien dice la expresión, Barcelona es una “ciudad de película”, definida por la Real Academia Española de la Lengua (RAE): Dícese de algo “[f]uera de lo común, infrecuente, no habitual. Excelente en su línea, especialmente si se trata de algo hermoso o lujoso” (RAE 2016).

A lo largo de más de un siglo ha ocupado una posición relevante en el mundo del cine. Así Osácar (2013: 10) comenta que la “presencia de rodajes internacionales en Barcelona es casi paralela al nacimiento del cine”. Esta afirmación apunta hacia los hermanos Auguste y Louis Lumière que fueron los primeros que enseñaron imágenes movidas en la gran pantalla. Su primera función tuvo lugar el 28 de diciembre de 1895 en el Salon Indien de París y ya a los principios del año siguiente empezaron el proyecto de las *Vistas Españolas* (Lumière & Lumière 1896a). Su objetivo consistió en coleccionar una gran variedad de material cinematográfico para luego poder impresionar a la audiencia europea con imágenes de carácter documental que narraban las particularidades geográficas, culturales y sociales de España. Por supuesto, Barcelona también formó parte de las famosas *Vistas* que marcarían un verdadero hito de la historia del cine: En abril de 1896 se capturaron varias escenas del puerto de Barcelona que tres meses después se estrenaron bajo el título *Place du port à Barcelone* (Lumière & Lumière 1896b) en Lyon.

Considerando estos hechos históricos, se puede declarar que la ciudad de Barcelona siempre ha exhibido estrechos vínculos con el mundo cineasta. Aunque en aquella época pionera del filme París constituía su epicentro, Barcelona también poseyó un rol significativo, ya que en aquel entonces las primeras y a la vez más reconocidas sociedades de producción Gaumont y Pathé decidieron abrir sus filiales en la Ciudad Condal (cf. Osácar 2013: 10).

Otra indicación de la importancia de Barcelona como plató de película se halla en las tempranas y estrechos lazos que mantenía con estudios de Hollywood. Rápidamente se convirtió en el eje de distribución de películas norteamericanas en España, ya que en 1924 las compañías Metro Goldwyn Corporation, Hispano Foxfilm, y en 1927 Paramount Films, se instalaron en la urbe mediterránea. Además las repetidas visitas de estrellas hollywoodienses como Mary Pickford, Douglas Fairbanks o Errol Flynn en los años veinte y treinta del siglo pasado otorgaron a Barcelona una gran reputación e incrementaron el interés de los barceloneses en el glamour y la modernidad que entonces desprendía la industria fílmica de Hollywood. Durante los años cincuenta y sesenta Barcelona se convirtió en el escenario de películas como *Mr. Arkadin* (1955) o *Campanadas a medianoche* (1965) que fueron dirigidas por nada más y nada menos que el famoso Orson Welles (cf. Osácar 2013: 11-12).

Asimismo, en la segunda mitad del siglo XX Barcelona no dejó de atraer a las grandes estrellas de la fábrica de los sueños, entre ellos personajes ilustres como Peter Sellers, Jack Nicholson o Faye Dunaway. Como ya mencionamos en la introducción del capítulo, la remodelación y modernización arquitectónica de la urbe por los Juegos Olímpicos de 1992, potenció incluso más la atracción cinematográfica de la capital catalana (cf. Osácar 2013: 14).

Hasta el día de hoy, Barcelona no ha perdido su estatus especial en el mundo cinematográfico, como demuestran los frecuentes rodajes que siguen teniendo lugar en la ciudad portuaria. Además llama la atención que Barcelona sea escogida como escenario tanto a nivel nacional como internacional. El siguiente análisis investigará dos producciones de directores españoles (*Todo sobre mi madre*, 1999; *Los últimos días*, 2013) y dos internacionales (*Beautiful*, 2010; *Vicky Cristina Barcelona*, 2008). Así pues, la pregunta de si la constitución y representación del espacio urbano barcelonés cambia según la

mirada de un director español, mejicano o norteamericano, será un punto interesante de la investigación.

Manuel Delgado, uno de los antropólogos contemporáneos más importantes que estudia la etnografía del espacio público, destaca que el llamado *modelo Barcelona* se introdujo tras el fallecimiento del dictador Francisco Franco y la reinstauración de la democracia. Según él, este plan de renovación urbana fue iniciado y acompañado por un espíritu particular que Delgado denomina como “community spirit” (Delgado 2011: 7) que logró unir a los ciudadanos barceloneses no sólo de forma infraestructural, sino también social- y culturalmente. Aunque señala que el modelo Barcelona no ha triunfado de manera rotunda, ya que todavía existen barrios de precariedad social y de un pobre suministro público, recalca que aún así logró unificar en grandes partes una ciudad que antes era marcada “por la dispersión social, la pluriétnicidad y la compartimentación” (ibíd.).

Además Delgado (2011: 8) considera este proyecto de remodelación urbana como “una suerte de laboratorio” que ha demostrado de qué manera es posible transmitir ciertas ideologías a través del espacio público. A este comentario se puede atribuir un interés especial para esta investigación, ya que confirma la noción de que el espacio urbano no solo es el lienzo vacío en el que suceden las interacciones diarias de sus residentes, sino también una potencia dinámica que activamente impulsa e influye en las acciones de los ciudadanos. Dicho en otros términos, la metrópoli catalana se ha convertido así en una fuerza dramática de la vida urbana.

Delgado (cf. 2011: 8) hace especial énfasis en el afán de las autoridades político-urbanísticas de crear lugares de memoria. Llama la atención la creación de lugares de retórica conmemorativa, que ahora entran en concurso con los convencionales monumentos históricos y esculturas diseñadas por célebres artistas como Miró, Lichtenstein o Botero, que hasta la fecha de hoy han esculpido la característica imagen de la ciudad. Cuando Delgado habla de los nuevos sitios de conmemoración, se refiere a los residuos arquitectónicos de una industria ya inactiva del pasado. Añade que “sobre todo las grandes chimeneas [se han convertido] en verdaderas capillas de memoria colectiva” (Delgado 2011: 8). Es más, según él, estos restos fabriles ya han adquirido una fuerza similar en determinar visualmente el panorama barcelonés como antes

sucedió con las instalaciones arquitectónicas construidas especialmente para los Juegos Olímpicos (cf. *ibíd.*).

Ahora bien, ¿por qué se considera necesario mantener estos antiguos monumentos industriales? ¿Qué significado les atribuyen las autoridades para no tener que derribarlos, sino mantenerlos integrados en el marco topográfico de la ciudad? Según Delgado (cf. 2011: 8-9) hay dos razones principales por la conservación de estos lugares fabriles que ya no cumplen su propósito original. La primera se puede parafrasear como el intento de influir la percepción cognitiva de la ciudadana y transeúnte. Es decir, se cree que los históricamente arraigados edificios fabriles producen unas sensaciones más positivas y benévolas en los habitantes que los abstractos y vanguardistas monumentos de diseño ambiental. Por consiguiente, resulta evidente que las personas se pueden relacionar y identificar mejor con los edificios de la vida cotidiana que con los objetos del expresionismo artístico. El segundo motivo para el mantenimiento de las antiguas construcciones industriales se puede explicar gracias al sentimiento nostálgico que invade a los ciudadanos cuando las contemplan. Estos monumentos industriales funcionan como testigos mudos de un heroico pasado que reflejan la grandeza de una ciudad que antes era una importante potencia industrial.

Asimismo, Delgado (cf. 2011: 9) señala que hoy en día ya no queda ni el menor indicio del ambiente hostil de la era industrial, ya que las antiguas fábricas se han transformado en centros comerciales o de ocio, instituciones culturales o viviendas. De esa manera, han sido despojadas totalmente de su pasado infame que connotaba explotación, huelgas y luchas de clase. Parece que a través de este procedimiento de imponer un nuevo significado a un significante existente, las autoridades barcelonesas querían eliminar las páginas negras de la historia industrial.

Con respecto a las sensaciones que las películas pueden provocar en el público, Dalmau y Galera (cf. 2007: 93) nos presentan un resumen de obras ambientadas en Barcelona, destacadas por su atmósfera especial. Por ejemplo, mencionan que durante los años sesenta y setenta la Ciudad Condal aparecía en la luz tétrica de los filmes de policíacas y gánsteres. Los lugares prototípicos en aquella época formaban el Barrio Chino (hoy conocido como el barrio del Raval) o otros distritos de la periferia social. El film noir que enseñaba

una Barcelona oscura y degenerada, produjo filmes como *A tiro limpio* (Francesc Pérez-Dolç, 1963), *Crónica de un atraco* (Jaime Jesús Balcázar, 1968) o *Bilbao* (Bigas Luna, 1978).

No obstante, con la entrada del nuevo milenio la apariencia de la Barcelona fílmica cambió considerablemente, ya que se volvió “mucho más pulcra, limpia y desahogada” (Dalmau & Galera 2007: 93). Por aquel entonces, se notaba también en la gran pantalla que Barcelona se había transformado en un centro cultural, de diseño y moda. Como consecuencia, lógica la capital catalana empezó a atraer a los directores más reconocidos de España, que querían captar en el celuloide ese aire tan especial que desbordaba de una fascinante dinámica artística. Entre otros, destacaron especialmente obras como *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999) o *El embrujo de Shanghai* (Fernando Trueba, 2002). La popularidad del escenario barcelonés ciertamente alcanzó su clímax cuando el legendario director neoyorquino Woody Allen optó por la metrópoli catalana para realizar *Vicky Cristina Barcelona* (2008). Sin embargo, Allen no fue el primer director extranjero que descubrió Barcelona como fondo ideal de la trama. Por ejemplo, la norteamericana Susan Seidelman (*Tardes de Gaudí*, 2001), el francés Cédric Klapisch (*Una casa de locos*, 2002) o el italiano Giovanni Veronesi (*Manuale d'amore 2: corregido y aumentado*, 2007) ya habían seleccionado Barcelona como el lugar perfecto para ambientar sus narrativas cinematográficas (cf. Dalmau & Galera 2007: 94).

Los siguientes cuatro capítulos también dedicarán a analizar el rol y la función que desempeña la urbe de Barcelona en las respectivas obras fílmicas de la investigación.

5.1 *Todo sobre mi madre* (1999)

Todo sobre mi madre representa una de las obras más exitosas y conocidas de Pedro Almodóvar. Laureado con el premio Óscar a la mejor película extranjera, siete Goyas (entre ellos a la mejor película, dirección, interpretación femenina y montaje) y la Palma de Oro en el Festival de Cannes (mejor director), el filme abrió el mundo almodovariano al gran público internacional (cf. Caparrós Lera, Crusells & de España 2007: 293).

Manuela, la protagonista de la obra, es una madre soltera que trabaja de enfermera en la unidad de trasplantes de órganos en un hospital madrileño. Lleva una vida tranquila y equilibrada, hasta que la muerte de su único hijo Esteban lo cambia todo. Éste muere tras ser atropellado por un coche mientras trata de conseguir el autógrafo de Huma Rojo, su actriz favorita de teatro. Entonces Manuela decide viajar a Barcelona para comunicarle al padre el trágico fallecimiento de su hijo, que ahora vive allí como Lola, un hombre transexual. Durante la búsqueda de Lola, Manuela encontrará en el camino a varias mujeres que se convertirán en un apoyo fundamental en su calvario personal y al mismo tiempo marcarán su futuro.

Por tanto, no sorprende que *Todo sobre mi madre* atribuya a las mujeres una “enorme capacidad de sufrimiento” (Caparrós Lera 2007: 198) y que tematice las dotes femeninas del disimulo. La admiración de Almodóvar por la figura de la mujer que actúa ya se había desarrollado en su infancia. El propio director admite que

al principio fue hacer una película sobre la capacidad de actuar de determinadas personas que no son actores. De niño, recuerdo haber visto esta cualidad en las mujeres de mi familia. Fingían más y mejor que los hombres. Y a base de mentiras conseguían evitar más de una tragedia. [...] No lo sabía, pero este iba a ser uno de los temas de mi película número 13: la capacidad de la mujer para fingir. Y la solidaridad espontánea entre las mujeres. “Siempre he confiado en la bondad de los desconocidos”, decía Tennessee Williams por boca de Blanche DuBois. En Todo... la bondad es de las desconocidas. (citado por Caparrós Lera 2007: 197)

Así pues, entendemos que la feminidad representa un tema principal en la obra. Resulta especialmente fascinante cómo Almodóvar consigue relacionar el individuo femenino con el espacio urbano. Se puede decir que *Todo sobre mi madre* utiliza la ciudad como medio dramático con cierta función narrativa. Por ejemplo, cuando Manuela está esperando a su hijo delante del teatro, el cartel publicitario de la obra *Un tranvía llamado deseo* (Williams 1967) que reproduce la cara de la actriz Huma en un tamaño gigantesco, salta inmediatamente a la vista. En esta escena se puede detectar el expresionismo fílmico de Almodóvar tanto como la función narrativa del espacio urbano, ya que los dos señales de tráfico que se pueden distinguir en el portal que se encuentra al lado del retrato de la estrella de teatro, exhiben una pasmosa semejanza con sus ojos.



Fotograma 1 (*Todo sobre mi madre* 1999, 00:07:59)

De esa manera, se puede conceder al espacio (urbano) un rol principal en la obra de Almodóvar, ya que muestra una potente fuerza simbólica. Prácticamente cada escenario contiene una connotación particular que amplifica e intensifica el comportamiento y el estado anímico de los personajes. Así la parte inicial de la película comprende la fuga de Manuela de una urbe (Madrid) a otra (Barcelona). Aunque la mayoría del argumento tiene lugar en Barcelona, se puede afirmar que las dos ciudades representan ejes elementales para la trama de la película, en la que el *viaje* en sí actúa como leitmotiv: En *Todo sobre mi madre* el desplazamiento entre estos dos puntos geográficos representa más que un mero movimiento físico, es un viaje al mundo interior de la protagonista que ilustra el desarrollo de su carácter. Es decir, el túnel que traspasa Manuela en tren es una imagen de gran carga

simbólica, que probablemente equivale a un ritual de transición. Originalmente, el etnólogo Arnold van Gennep (2005) introdujo este término para referirse a los rituales que marcan el paso de la adolescencia a la edad adulta. En *Todo sobre mi madre*, el viaje en tren también simboliza para Manuela el paso de un estado a otro. Aunque en el caso de la desconsolada madre evidentemente no se trata de una transformación física, podemos detectar una evolución psicológica. Al principio de cada viaje, Manuela se ve confrontada con un desafío personal que necesitará superar para poder empezar una nueva etapa en su vida.

Como destaca Markuš (2001: 86) “[...] el director acude a [esas] soluciones visuales [...] [para aludir] al proceso del alumbramiento: al final de un túnel estrecho y oscuro se divisa una panorámica de Barcelona”. Al otro lado del túnel le espera a Manuela un mundo invertido a lo que estaba acostumbrada en Madrid. Se encuentra en un ambiente nocturno que parece ser dominado por estupefacientes, prostitución y orientaciones sexuales alternativas. Como subraya Markuš (2001: 85) es como si Manuela volviera al lugar de su juventud subversiva y “underground” del que se escapó cuando se quedó embarazada de su pareja transexual.

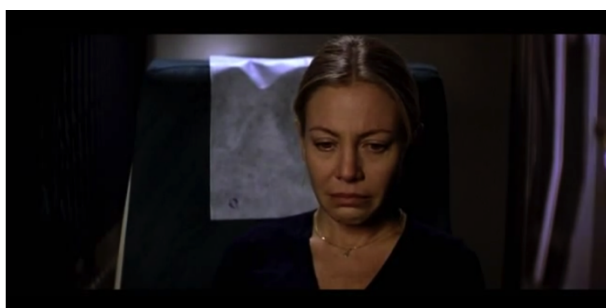
Todo sobre mi madre se desarrolla a un nivel diegético circular. Así que el filme cierra como ha empezado. Igualmente los temas principales de la película, “las idas y venidas, las muertes y los nacimientos” (Huerta Floriano 2006: 245) reflejan su estructura cíclica. El argumento está marcado por la búsqueda de Manuela por Lola, el padre de Esteban, y las relaciones amistosas que establece a lo largo de su estancia en Barcelona. Además, el pasado barcelonés de Manuela parece repetirse una y otra vez a través de varias personas. Por ejemplo, la prostituta transexual Agrado le ayuda a establecer una conexión con su pasado y Rosa encarna el destino de la joven Manuela. En este contexto, Lola constituye el eje interseccional que une los mundos de estas dos mujeres de diferentes generaciones (cf. Colmenero Salgado 2001: 57-59).

Según Colmenero Salgado, Almodóvar utiliza los repetidos viajes que emprende Manuela en tren como un recurso “casi fantasmagórico” (Colmenero Salgado 2001: 66). Es evidente que el desplazamiento por ferrocarril adquiere cierto carácter simbólico para señalar los momentos de transición en la vida de

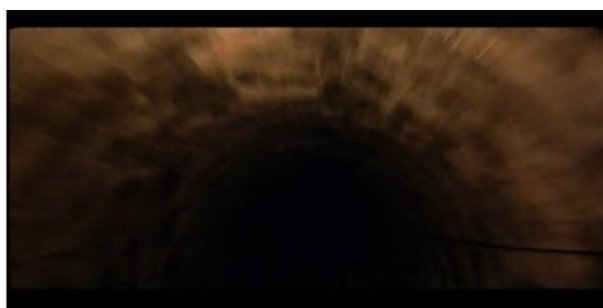
Manuela. Así pues, sus periplos toman la función de leitmotiv central, ya que “[t]odo el desarrollo (el nudo) del filme tiene lugar aquí, [...] [en] ese espacio recurrente del túnel y el tren” (Colmenero Salgado 2001: 66). De esa manera, Almodóvar emplea un paralelismo fascinante entre el viaje geográfico y personal de la protagonista. Es decir, cada vez que Manuela se traslada de Madrid a Barcelona o viceversa se inicia simultáneamente una nueva etapa de su vida. Los primeros dos viajes fueron marcados por la desgracia que había sucedido a la protagonista, mientras que los últimos dos ya vislumbran cierto optimismo y esperanza. El primer traslado de Manuela, cuando huye embarazada y desesperada de Barcelona a Madrid, se realiza fuera del marco diegético de la película. Aún así nos damos cuenta de esta primera fuga cuando Manuela, llena de tristeza por la trágica muerte de su hijo Esteban, reflexiona en el tren rumbo a Barcelona sobre su dolorosa situación:

Hace diecisiete años hice este mismo trayecto, pero al revés, de Barcelona a Madrid. También venía huyendo, pero no estaba sola. Traía a Esteban dentro de mí. Entonces huía de su padre. Y ahora voy en su busca. (Todo sobre mi madre 1999, 00:18:35 – 00:19:00)

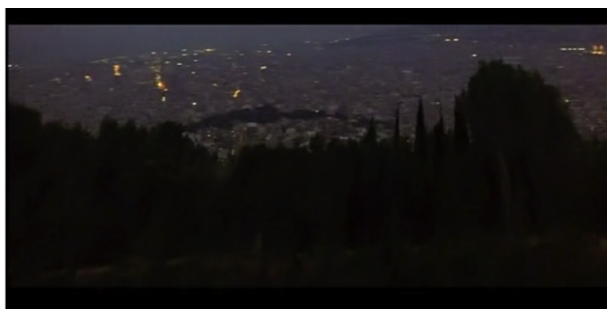
La cámara encuadra a Manuela en un primer plano, sentada en el asiento y con los ojos vidriosos. Después de su monólogo interior distinguimos las entrañas del túnel que la transporta a Barcelona y funciona como un símbolo de tránsito. La llegada a la ciudad es plasmada a través de un plano panorámico en el que la cámara utiliza la técnica del zoom.



Fotograma 2 (*Todo sobre mi madre* 1999, 00:18:40)



Fotograma 3 (*Todo sobre mi madre* 1999, 00:19:04)



Fotograma 4 (*Todo sobre mi madre* 1999, 00:19:17)



Fotograma 5 (*Todo sobre mi madre* 1999, 00:19:27)

La realización cinematográfica de los últimos dos viajes de Manuela merece ser analizada en más detalle, ya que tanto los elementos formales como los tópicos exhiben un paralelismo impresionante. El nuevo y a la vez más feliz capítulo de la vida de la martirizada enfermera empieza con un encuadre ya conocido: el interior del túnel. Luego vemos otra vez a Manuela en un primer plano que la muestra con el recién nacido huérfano en sus brazos. Más tarde la cámara enfoca a dos vías de trenes sin tránsito y paralelas para dirigir nuestra atención sólo un momento después a la vía sobre la cual circula el mismo tren en el que Manuela viaja con el pequeño Esteban a Madrid. Otra vez la cámara nos enseña las mismas vías sin tránsito y poco después se ve un tren que pasa en sentido opuesto, aparentemente rumbo a Barcelona. A través de esta escena, Almodóvar realiza una elipsis temporal, que queda confirmada en cuanto aparezca el subtítulo “Dos años después” (*Todo sobre mi madre* 1999, 01:30:12). Ahora reparemos en Manuela y Esteban, evidentemente cambiados no sólo por el paso del tiempo, sino también por los acontecimientos positivos que les habían sucedido. Podemos escuchar la voz de Manuela en *off* que comenta que Esteban “ha negativizado el virus” (*Todo sobre mi madre* 1999, 01:30:27). Así nos damos cuenta de que esta vez el viaje a Barcelona tendrá un final feliz. Para Colmenero Salgado

[l]a geometría del destino se muestra en las puras formas lineales de la vía. En [su] opinión estamos ante uno de los recursos más cinematográficos que exhibe el filme, la estructura muestra sus propias armas de enlace en una gran unión de signos. (Colmenero Salgado 2001: 67)



Fotograma 6 (*Todo sobre mi madre* 1999, 01:29:56)



Fotograma 7 (*Todo sobre mi madre* 1999, 01:30:07)



Fotograma 8 (*Todo sobre mi madre* 1999, 01:30:16)



Fotograma 9 (*Todo sobre mi madre* 1999, 01:30:22)

Además el espacio urbano juega un papel clave en la película. Según Markuš (2001: 86) “es la primera película de Almodóvar en que ‘el mundo callejero’ y la cotidianidad urbana se encuentran en yuxtaposición”. Como ya hemos notado, la trama se desarrolla en dos ciudades: Madrid y Barcelona. Las dos metrópolis están interrelacionadas por las huidas de Manuela, pero al mismo tiempo poseen significados distintos. Mientras que Madrid representa sufrimiento y luto por la pérdida de Esteban, Barcelona encarna a la vez la urbe de su pasado y futuro. Colmenero Salgado (cf. 2001: 67) señala que Barcelona simboliza por un lado el terreno de Esteban padre, que se había decidido a vivir como el travestí Lola, y por el otro, también el hogar del nuevo bebé. Al contrario, Madrid sólo está asociado a su hijo muerto. Por lo tanto, Manuela vacila entre dos mundos que simplemente nunca serán compatibles, dado que Esteban ya no sigue vivo y Manuela se negaba a pisar tierra barcelonesa, ya que quería evitar el encuentro entre padre e hijo. Tras la muerte de su hijo, no aguanta continuar viviendo en ese Madrid maldito que le recuerda todos los días a su trágica pérdida.

Asimismo la escenificación nos muestra un Madrid sombrío, frío e inhóspito reflejado en las tomas que casi siempre capturan la urbe durante

noches lloviosas. Aunque a su llegada, Manuela también se ve enfrentada a una Barcelona nocturna, la ciudad condal le muestra una cara cordial y acogedora, no sólo por la bienvenida espectacular de la brillantemente alumbrada Catedral de la Sagrada Familia, sino también por la multitud de farolas que iluminan el trayecto en taxi (cf. Colmenero Salgado 2001: 67).

Además, Colmenero Salgado (cf. *ibíd.*) añade que a medida que Manuela se instala en su nueva ciudad, Barcelona se muestra cada vez más colorida y placentera. Almodóvar recurre a los edificios modernistas de la urbe para crear un ambiente agradable y positivo. Por ejemplo, por la ventana del piso de Agrado podemos distinguir las columnas cubiertas de relucientes mosaicos del célebre Palau de la Música Catalana, que brillan en la luz matinal como si quisieran dar los buenos días a Manuela. A menudo la protagonista también se tropieza con la pluralidad cultural de la vida urbana barcelonesa (especialmente en la escena en la que unos jóvenes juegan a saltar a la comba en una plaza; *Todo sobre mi madre* 1999, 00:33:16 – 00:33:59). Muchas veces también podemos observar el mar de fondo, incluso en las escenas más tristes, como en la escena de la muerte de Rosa en el Hospital del Mar. A pesar de esas imágenes dramáticas, tenemos la impresión de que la ciudad todavía conserva su carácter de madre benévola. Vemos que Barcelona aporta más al bienestar de Manuela que Madrid. Esta suposición resulta cada vez más obvia y culmina finalmente en el último viaje a Madrid, en el que ni siquiera se muestra la ciudad, porque ya se intuye que no significa más que un paradero temporal. Manuela regresa definitivamente a Barcelona para vivir allí con su nuevo hijo (cf. Colmenero Salgado 2001: 67).

Colmenero Salgado (cf. 2001: 67-68) también subraya el poder simbólico de los escenarios en el filme debido a su capacidad de reflejar el mundo interior de los caracteres. Incluso la Coruña se transforma en el hogar del corazón de Esteban, en el “trans motif” (Bersani & Dutoit 2009: 253), porque es dónde vive el receptor del órgano. Igualmente, Amago (cf. 2007: 13) detecta una interconectividad humana simbolizada a nivel geográfico, ya que el trasplante de órgano entrelaza las urbes Madrid y la Coruña. Asimismo, durante el encuentro entre Rosa y Manuela en la casa de los padres de Rosa, nos damos cuenta de que la vivienda misma también irradia el frío y la hipocresía de la problemática relación madre-hija: La luz tenue, los pocos

muebles colocados en un salón excesivamente grande, y los cuadros falsificados de Chagall reflejan la artificialidad de la conversación entre Rosa y su madre (cf. Colmenero Salgado 2001: 61-62).

A medida que avanza la obra de Almodóvar nos resulta cada vez más evidente que la ciudad condal cumple cierta función narrativa. Dicho en las palabras de Colmenero Salgado, los escenarios del filme constituyen;

[m]ás que espacios externos de vivencias[, ya que] se convierten en universos interiores de sensaciones y sentimientos: Barcelona se vive a través de las sensaciones que nos produce. Las imágenes la representan de igual forma que representan a Manuela, a partir de indicios de sus sentimientos en cada momento, de los estímulos que producen en el espectador los pequeños detalles, gestos, miradas, como las miradas mismas que se ofrecen sobre la ciudad. (Colmenero Salgado 2001: 68)

Además Colmenero Salgado (cf. 2001: 68) subraya que Manuela se encuentra con personas (como Agrado, Rosa o Huma) que exhiben cierto paralelismo con los espacios que habitan. O dicho de otra manera, estos espacios también moldean su personalidad, son parte de su carácter. Por ejemplo, cada primer encuentro de Manuela con una de estas mujeres tiene lugar en su correspondiente ambiente profesional. Por lo tanto, la cámara filma a Agrado practicando la prostitución en las afueras de la ciudad, a Rosa en un centro caritativo cuidando a niños y mujeres necesitados, y a Huma en el teatro. Más tarde se nos permite echar un vistazo a sus hogares (excepto el de Huma, pero aún así entramos a su camerino lo que nos permite suponer que su vida privada se funde con su vida laboral).

Posteriormente, el director nos enseña a cada una de ellas en el espacio público, que es plasmado por la calle. Según Colmenero Salgado (cf. 2001: 68) de esa manera vemos a las mujeres como si primero fueran puestas al desnudo pero luego liberadas para actuar de forma autónoma. También destaca que todos estos personajes femeninos pasan por la casa de la apenada madre Manuela, que encarna un núcleo interseccional en el que se cruzan las vidas de esas mujeres. Allí buscan su compañía, consuelo y consejo. Así entendemos que su casa simboliza un refugio donde pueden

descansar y recuperar fuerzas para luego poder seguir caminando. Sin embargo, estas mujeres no sólo piden ayuda a Manuela, también le dan algo a cambio: Se convierten en verdaderas amigas y fieles compañeras en el calvario personal de Manuela.

Además Colmenero Salgado (cf. 2001: 68) dirige nuestra atención a otro detalle interesante: la manera particular en la que Almodóvar presenta a sus heroínas. Estamos otra vez ante un equilibrio lineal a nivel formal. Es decir, cuando da a conocer a su reparto femenino, siempre emplea el mismo esquema: el lugar de trabajo, su hogar, y finalmente la casa de Manuela. Especialmente en cuanto al personaje de Agrado nos damos cuenta de que el espacio refleja a Agrado y viceversa: “Sin embargo, no sólo Agrado es presentada a través de los espacios, sino que éstos se exhiben a través de ella: la nocturnidad nebulosa, el preciosismo artístico de las columnas de su casa, la calle de día” (Colmenero Salgado 2001: 69). El mismo proceso ocurre con la Hermana Rosa: Cuando la vemos en casa de sus padres, notamos que la vivienda también es reflejo de su persona. La fina belleza del interior modernista, aunque “algo deteriorada, quizá por eso más hermosa” (Colmenero Salgado 2001: 70) se complementa con la fragilidad y palidez de la chica en necesidad de amparo.

El último eslabón que se integra en la presentación de los caracteres femeninos es Huma, la actriz de teatro e ídolo de Esteban hijo. Ella es también presentada por primera vez al público en su ambiente profesional, el teatro, tanto en Madrid como en Barcelona. Lo que distingue Huma de Agrado y Rosa es su hogar impenetrable, que nunca se abrirá a la audiencia. La espectadora solamente conocerá la intimidad de su camerino. Por lo tanto, podemos concluir que su vida privada es prácticamente inexistente. Para ella, no hay otra vida fuera del ámbito del teatro. Como nota Colmenero Salgado (2001: 70): “La incapacidad de Huma para enfrentarse a la realidad se hace patente en la calle, lejos del resguardo del teatro”. Esta afirmación queda evidente en su incapacidad y rechazo de conducir coches. Siempre necesita a alguien que la lleve a sus destinos. Además el hecho de no atreverse a bajar del coche (aunque advierta a su asistente y amante Nina con figuras siniestras en la calle) muestra que es “la encarnación del éxito profesional y del fracaso vital” (Colmenero Salgado 2001: 70).

Como ya lo hicieron Agrado y Rosa antes, Huma también acude a casa de Manuela para buscar refugio, consuelo y probablemente su perdón. Cuando le entrega a Manuela el autógrafo que nunca llegó a las manos de Esteban, le confiesa de forma implícita que la admira y necesita como amiga. En la dedicatoria pone: “Querido Esteban: Éste es el autógrafo que nunca llegué a escribirte, y no porque tú no lo intentaras. Supongo que adorabas a tu madre. Eso es algo que tenemos en común” (*Todo sobre mi madre* 1999, 01:03:53 – 01:03:59).

Ya hemos visto cómo la cámara nos da a conocer a los personajes secundarios y de qué manera los desarrolla. Por ello no sorprende que también mantenga esta sistemática de caracterización tan lineal y equilibrada en cuanto a la protagonista de su filme. Manuela es la primera de las mujeres que empezamos a conocer. También la vemos primero en su ámbito profesional, en el hospital donde atiende a sus pacientes, y un instante después, nos encontramos en su hogar, su refugio personal que comparte con su querido hijo. En la escena siguiente (*Todo sobre mi madre* 1999, 00:06:34 – 00:07:33) el director enfrenta a su audiencia con una anticipación muy eficaz de los hechos sucesivos: Vemos a Manuela hablando con dos médicos que le piden dar el consentimiento para un trasplante de órganos de su marido recién fallecido. Aunque esta conversación solamente constituye un juego de rol, en el que participan unos empleados del hospital para poder practicar y analizar el comportamiento adecuado en una situación problemática como ésta, unas escenas más tarde se hará realidad: Desestabilizará a Manuela tanto en su equilibrio profesional como personal, para hundirle en una traumática crisis que cambiará su vida radicalmente. Otra vez vemos cómo el espacio urbano adquiere cierta función narrativa y contribuye a la caracterización de los personajes. Cuando Manuela regresa a casa se nos presenta un Madrid nocturno y lluvioso, un ambiente que nuevamente anticipa de forma metafórica la oscuridad hostil en la que Manuela se verá sumergida en cuanto pierda a su hijo. Aquí es cuando el espacio no sólo es el fondo de la acción, sino que también actúa. Es decir, el lugar urbano adquiere una potencia narrativa que influye significativamente en el desarrollo del filme, tanto a nivel de contenido como formal. De esa manera, para Manuela Madrid muere simultáneamente con Esteban. Antes esta ciudad simbolizaba el terreno de su hijo, pero tras su

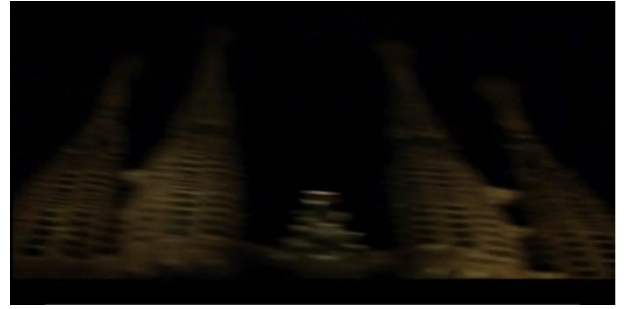
fallecimiento ya no significa su hogar, sino el gran vacío de la madre dolorida (cf. Colmenero Salgado 2001: 71).

Es evidente que Manuela representa la prototípica figura maternal, ya que asume el rol de la madre cuidadosa y cariñosa en todas las relaciones que mantiene. No sólo en su vida privada ofrece amparo a sus queridos, sino también en su vida profesional. Entonces ¿qué profesión puede evocar más connotaciones de maternidad que la de una enfermera preocupada por el bienestar de los demás? No obstante, Amago (cf. 2007: 14) también subraya que incluso la ciudad de Barcelona exhibe ciertas cualidades maternales, ya que recibe a la atormentada Manuela al igual que una madre cariñosa. En este contexto señala que el viaje en tren funciona como metáfora de renacimiento en la que el túnel simboliza el canal de alumbramiento.

En el momento en el que el tren sale del túnel se abre una espectacular vista panorámica de la Barcelona nocturna. De repente hay un corte abrupto y por sólo un momento vemos pasando un autobús perseguido por un taxi. El taxi se mueve en un plano general y continúa su camino por una vía iluminada por farolas. Poco después, el encuadre cambia otra vez y aparece la fachada lateral de la Sagrada Familia en un plano conjunto. Como consecuencia, la audiencia se da cuenta de que la cámara capta lo que está observando la persona que viaja en el vehículo. En esta escena se nota claramente que Almodóvar emplea la técnica de la modalización: Un sujeto está contemplando un objeto mientras que el taxi lo está rondando. Más tarde hay un cambio de perspectiva, y de repente se puede divisar el reflejo del templo en el cristal del coche. Por tanto, ahora el público observa desde la perspectiva del objeto. Se baja la ventana del taxi y finalmente los espectadores llegan a saber quién se encuentra en su fondo. Reconocemos la cara de Manuela, que es enfocada en un primer plano. De esa manera, la cámara puede captar exactamente sus expresiones faciales de admiración y fascinación. Manuela es filmada desde un ángulo inferior y ha de alzar ligeramente la vista para poder mirar la iglesia. Aquí el director juega con la perspectiva del sujeto para modificar la percepción del objeto. Probablemente quiere articular la imagen de una niña que mira a su madre benévola para pedirle apoyo.



Fotograma 10 (*Todo sobre mi madre* 1999, 00:19:44)



Fotograma 11 (*Todo sobre mi madre* 1999, 00:19:49)



Fotograma 12 (*Todo sobre mi madre* 1999, 00:19:53)

Según Colmenero Salgado (cf. 2001: 71), la maestría del director se manifiesta en un minucioso esquema que especifica cómo los personajes deben ser presentados a lo largo de la obra. Notamos que espacio y carácter siempre forman una unidad de contenido y forma. Por ejemplo, tan pronto como nos enteramos del infeliz destino de Rosa, no la volveremos a ver en un sitio que no sea la casa de Manuela o el hospital. Estos espacios permiten vislumbrar la trágica muerte de la joven monja. El cuarto tenebroso y estrecho en el que Manuela atiende a la embarazada constituye una primera señal de que Rosa no se va a recuperar. Cuando la vemos por última vez, ya está en el hospital y a punto de dar a luz al pequeño Esteban. Almodóvar no sólo insinúa su temprana defunción mediante la promesa de que Manuela cuidaría del bebé si pasara algo, sino también a través del montaje. La cámara enfoca la ventana que da al mar y cuyo marco se asemeja a una cruz. Se demora un instante en este encuadre antes de que un corte encadenado deje aparecer otra cruz en su sitio. Esta vez es de piedra y revela el destino final de Rosa: el cementerio de Mont Juïc.



Fotograma 13 (*Todo sobre mi madre* 1999, 01:19:09)



Fotograma 14 (*Todo sobre mi madre* 1999, 01:19:15)

Tampoco Huma volverá a aparecer en un espacio que no sea el escenario del teatro o su camerino. En este detalle Colmenero Salgado (cf. 2001: 71) detecta la intención del director de mostrar que la actriz solamente es capaz de alcanzar éxitos en su vida profesional. No puede manejar su vida privada, por ello sólo se muestra en los espacios en los que encuentra su liberación: el teatro. Solamente Agrado y Manuela aparecen como personajes que no están atados a ciertos emplazamientos fijos y que logran cierta autonomía en sus hechos. Podemos ver a las dos de día y de noche, en la calle y en la intimidad de sus casas, trabajando o de ocio. Recapitulando, según las palabras de Colmenero Salgado (2001: 72): “Ellos [los personajes] determinan el espacio de la misma manera que éste los determina a ellos, de forma que llega a ser tan importante como la palabra”. Colmenero Salgado asimismo enfatiza que

[n]ada queda al azar en su distribución racional del espacio para que luz, color, muebles y elementos decorativos conformen un todo que identifica el cine almodovariano frente a los demás y lo distingue no sólo por el contenido, sino por la forma. (Colmenero Salgado 2001: 72)

Colmenero Salgado (cf. 2001: 72) señala que la luz y los colores juegan un rol esencial en la presentación de los personajes. Si por ejemplo nos fijamos en la habitación de Esteban nos damos cuenta de que nunca se muestra en la luz diurna. Esto no es azar, sino otra técnica cinematográfica que revela el gran detallismo y talento de Almodóvar en cuanto a crear un decorado que refleja los estados de ánimo y el futuro destino de las figuras. Como la habitación de Esteban es la de un futuro muerto, no dispone de luz natural, ni siquiera de colores claros, ya que todo parece estar teñido de una luz difusa que apaga el

rojo de su habitación. Almodóvar también utiliza la escasez de luz para anunciar otra muerte, la de Rosa: El pequeño y lúgubre cuarto en el piso de Manuela donde se aloja durante su embarazo casi no deja entrar los rayos del sol. Igualmente el encuentro de Manuela y Lola en un bar barcelonés indica el fallecimiento inminente de Lola. Aunque la escena tiene lugar a plena luz del día el interior del bar desprende una luz nebulosa y tenue como si el director quisiera comunicar un destino escrito: “[L]a luz no puede refulgir en el refugio de los que van a morir” (Colmenero Salgado 2001: 72).

Como enfatiza Colmenero Salgado (2001: 73) el “arte [de Almodóvar] cobra valor [...] precisamente en esa conformación de espacios y decoraciones”. Vemos que todos los escenarios son planificados hasta el más minucioso detalle, nada parece ser dejado al azar: el vestuario y los grandes carteles de Huma que reflejan su auto-centrismo y amor por la extravagancia; las obras falsificadas en el piso modernista de los padres de Rosa que ilustran su alto estatus y la artificialidad de la relación hija-madre; el piso práctico y moderno que habita Manuela en Madrid, cuyo interior denota que la propietaria es una mujer contemporánea, que actúa de manera autónoma y hábil, tanto en su vida privada como profesional. En este momento cabe destacar que la apariencia de los pisos también cambia según el desarrollo personal de Manuela. Mientras que el piso en Madrid se muestra de colores moderados o más bien opacos, que connotan un carácter serio y reservado, la vivienda barcelonesa con sus llamativos papeles de pared de los años setenta desprende un aire alegre y descuidado. Resumiendo en las palabras de Colmenero Salgado:

El espacio [almodovariano] pasa de ser el lugar donde ocurre la narración a convertirse en determinante mismo de esa narración, en reflejo, en los decorados interiores y coloristas, de los interiores mismos de los personajes, de sus sentimientos y frustraciones, de las características de sus vidas. Personaje y ambiente se corresponden, se ayudan, se influyen en gran medida y se funden en uno en tanto que poseen una dependencia mutua de la que no pueden escapar fácilmente. (Colmenero Salgado 2001: 73)

En cuanto a la constitución del espacio urbano se puede decir que Almodóvar emplea un discurso intermedio entre lo referencial y lo semántico. Por un lado, el considerablemente alto uso de referencias prototípicas así como las repetidas menciones al nombre de *Barcelona* a lo largo del filme apuntan hacia un discurso referencial. No obstante, por otro lado, su obra también exhibe características que se pueden integrar en un discurso semántico, ya que a través de una serie de imágenes se forman cadenas de lexemas o isotopías que transmiten connotaciones particulares. Así hemos descubierto que lo nocturno, sombrío y tenebroso articula la muerte; mientras que lo luminoso, brillante y llamativo connota agilidad y vida. De esa manera Almodóvar establece una mise-en-scène que aporta a la ciudad de Madrid una semántica negativa, mientras que Barcelona es plasmada de manera optimista. Es más, así las dos metrópolis adquieren una función narrativa que las convierte en ciudades alegóricas: Madrid, la ciudad del triste pasado y Barcelona, el sitio para un futuro feliz.

Ahora dejemos la jovial Barcelona almodovariana para analizar una película que nos enseña su lado menos agradable: el drama final de los tiempos *Los últimos días*.

5.2 Los últimos días (2013)

La obra de los hermanos Àlex y David Pastor traza la dramática lucha por la supervivencia en una Barcelona post-apocalíptica. El mundo está amenazado por una epidemia misteriosa que los medios de comunicación bautizaron lacónicamente 'El pánico': Se trata de una especie de trastorno, similar a agorafobia, que provoca una muerte inmediata en cuanto uno salga a la calle. Por lo tanto, los supervivientes se mueven por el alcantarillo o los túneles de metro. En este caos, el joven programador Marc y su superior Enrique emprenden una búsqueda desesperada con el fin de encontrar a sus seres queridos: Marc, a su novia embarazada Julia, y Enrique, a su padre enfermo. Aparte de ofrecer una historia de amor y amistad, así como unos efectos especiales espectaculares, el filme se convierte además en una parábola de las injusticias sociales, políticas y económicas de nuestro tiempo.

[E]l espacio urbano habitualmente es percibido, ya sea con nostalgia o con ferocidad, como una entidad perdida o abandonada, y la idea de Europa es la de una zona en ruinas, sometida a una desintegración interna o a una suplantación por presencias externas. (Barber 2006: 9)

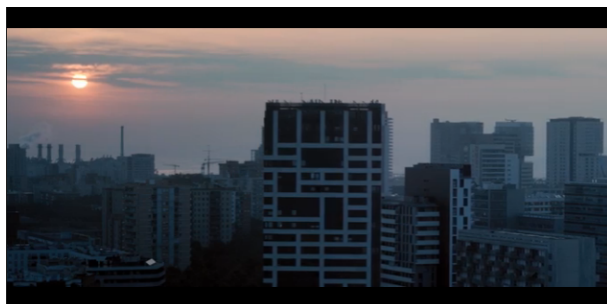
Este topos de la ciudad física y moralmente devastada que menciona Barber también se puede divisar en *Los últimos días*. Ya en la introducción resalta el tajante contraste que compondrá el tema principal de la película: la naturaleza pura e intacta en oposición a la metrópoli industrial y capitalista. Así el filme empieza con un plano detalle de una hoja que resplandece por los rayos de sol. Paulatinamente la cámara se aleja y nos muestra un bosque de un verde bañado por una luz cálida. De repente, podemos distinguir a una mujer joven y bella que corre por este lugar tan idílico. La vemos girar la cabeza en un primer plano, cuando de repente hay un corte abrupto y aparece la panorámica de una ciudad. Por la falta de puntos de referencias prototípicas (como la catedral de la Sagrada Familia o las dos torres de la Vila Olímpica que dan al mar) aquellos espectadores que no habiten o no estén muy familiarizados con ese espacio, probablemente no serán capaces de reconocerla como Barcelona. De hecho, hay relativamente pocas referencias explícitas que indican que el escenario es la ciudad condal, pero en este aspecto nos centraremos más adelante.

Volvamos ahora a los dos planos tan opuestos de los primeros minutos. Los directores introducen al público a un escenario que automáticamente evoca similitudes con el jardín de Edén, ya que las imágenes (la luz cálida y resplandeciente, el bosque de un verde intenso, la mujer seráfica y sonriente) forman una cadena isotópica que indica pureza, inocencia y complacencia. Un momento después, la audiencia es confrontada con una vista panorámica que representa todo lo contrario de la naturaleza intocada: la ciudad moderna, densamente urbanizada, con altas torres de oficinas y chimeneas industriales. Cuando comparamos los fotogramas 15 y 16, nos damos cuenta de que muestran dos ambientes muy distintos. En vez de utilizar técnicas de un discurso referencial, los directores emplean un discurso semántico. Igual que en la secuencia paradisíaca, los encuadres panorámicos de la ciudad transmiten isotopías especificadoras que generan ciertas connotaciones. Percibimos las grandes aglomeraciones de edificios sin rasgos distintivos y la luz opaca que

tiñe toda la ciudad de un color gris. De esa manera la urbe nos resulta desagradable, anónima e incluso hostil.



Fotograma 15 (*Los últimos días* 2013, 00:01:31)



Fotograma 16 (*Los últimos días* 2013, 00:01:45)

Con esta contraposición visual de naturaleza y metrópoli los directores crean el concepto dual de paraíso y infierno. La ciudad es plasmada como un lugar desesperado y triste, que es la génesis de todo el mal. Como comenta Lapsley (1997: 195) “the modern city has been presented as inimical to human happiness. Instead of idealising the city the predominant strategy has been to conjure into existence an elsewhere free of lack and ruinance”.

En el siguiente plano, los directores nos revelan al observador de la abrumadora panorámica urbana: un hombre joven con barba, que resultará ser el protagonista de la trama. Aquí cabe destacar la situación narrativa de la película. Es bastante destacable la manera en la que experimentamos el filme como si lo viésemos a través de los ojos de Marc. Este fenómeno se llama focalización (cf. Genette 1980) y lo advertimos en los momentos en los que la cámara funciona como los ojos de Marc. Por ejemplo, cuando mira desde la ventana de su oficina o cuando descubre a Julia en el otro lado de la calle. En el capítulo 3.2 que trata las técnicas de la constitución urbana, ya hemos observado que la perspectiva o el enfoque del sujeto juegan un rol significativo en cuanto a la modalización.

Como ya mencioné previamente, el filme casi no emplea elementos prototípicos de forma explícita para articular la ciudad de Barcelona, sino que recurre a técnicas de constitución semántica. No obstante, sería interesante analizar las pocas, pero aún así muy claras, indicaciones que señalan a los espectadores que la acción se desarrolla en la capital catalana. Hasta el minuto 00:05:38 no recibimos ninguna señal definitiva de si el lugar de acción es

compuesto por una ciudad real o ficticia. Sin embargo, en ese momento, una conversación entre Marc y su superior Enrique nos da una primera pista. Debido al virus de agorafobia los humanos solamente se pueden desplazar de manera subterránea. Como Marc se ha enterado de que Enrique había conseguido un GPS, quiere pactar con él para poder encontrar a su novia Julia. De ahí resulta que un simple dispositivo de navegación GPS, a pesar de las visibles señales de desgaste y deterioro, sigue alimentando su esperanza en una desesperada búsqueda de sus seres queridos bajo tierra.

Escuchamos que Enrique quiere ir a Vila Olímpica, mientras que Marc necesita llegar a Verdaguer. Aunque estas referencias son muy concretas, otra vez, sólo un público con conocimientos locales puede descifrar estos dos nombres como paradas de metro. La primera vez que se menciona la ciudad explícitamente surge cuando Marc y Enrique consultan un mapa de metro en el que puede leerse *Barcelona* en su dorso (*Los últimos días* 2013, 00:17:24).

De esa manera, nos damos cuenta de que el metro desempeña un rol esencial en la película: es la base de toda esperanza. Si Marc no pudiera utilizar la red de metro para moverse bajo tierra, no sería capaz llegar al paradero de Julia. Por consiguiente, ese no lugar adquiere una importancia vital para sobrevivir en una ciudad distópica en la que las paradas marcan la odisea de Marc. Como señalan las teorías que comprenden la ciudad como un ente orgánico, en *Los últimos días* también se puede observar que los medios de transporte público (o mejor dicho el sistema de túneles subterráneos que sigue funcionando) desempeñan un rol fundamental en conectar el corazón de la metrópoli con sus miembros más alejados. Es decir, la red del metro representa de forma metafórica las venas que transportan la sangre (los ciudadanos) por el cuerpo urbano.

Lo que resulta especialmente interesante es que los signos de la semiótica urbana experimentan un cambio de significado. Donde antes se relacionaba la parada de metro Vila Olímpica (significante) con dos torres gemelas al lado del mar (significado), ahora, después de la catástrofe (un incendio destruyó una de las torres), solamente percibimos el vacío que genera su ausencia. El concepto mental que uno tenía del lugar Vila Olímpica ya no existe físicamente, ya que el significante (el nombre de la parada de metro) lo ha sustituido totalmente. Ahora la zona marítima de Vila Olímpica ya no

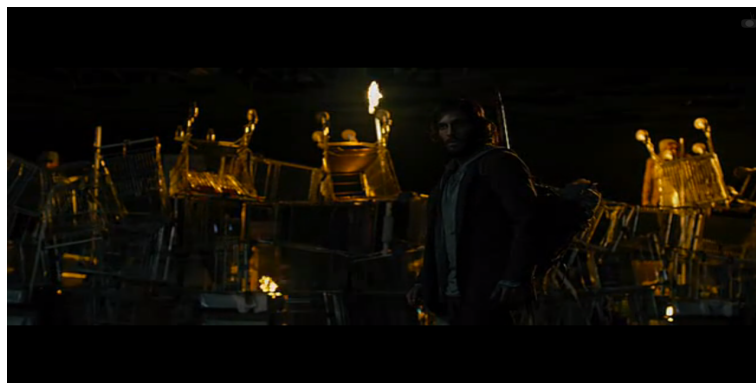
significa un emblema de los Juegos Olímpicos con un hotel y una torre de oficinas en su centro, sino únicamente una parada de metro. De esa manera, el no lugar metro se ha apoderado de la significación de lo que antes era un lugar.



Fotograma 17 (*Los últimos días* 2013, 01:12:38)

Aparece otro no lugar en la película que asimismo va adquiriendo cierta potencia simbólica: el centro comercial. En el día a día representa un sitio donde uno puede encontrar una multitud de locales diferentes: tiendas, supermercados, restaurantes, parques infantiles, hasta gimnasios, salas de juego y cines multiplex. A pesar de una falta de relevancia histórica o cultural, estos ‘templos de ocio’ están ganando más y más popularidad e importancia en nuestra sociedad. *Los últimos días* también tematiza este fenómeno cultural de manera extrema y chocante. Así, el filme nos enseña cómo será la vida pública en un mundo post-apocalíptico, en el que la población ya no puede salir a las fueras. Cuando Marc no encuentra a Julia en su piso cerca de Verdaguer, decide ir al centro comercial donde ella trabaja. Evidentemente allí también reina el caos: Los supervivientes han montado una barricada con carritos de compra (véase fotograma 18) delante de un supermercado y están dispuestos a matar a cualquier persona que se atreva a entrar. Cada vez quedan menos alimentos y no piensan en compartirlos. En el momento en el que Marc se acerca a la valla para averiguar si alguien conoce o ha visto a su novia embarazada, otro grupo que ocupa el centro comercial se aprovecha de la situación para atacar y acceder violentamente al supermercado. La consiguiente lucha provoca un fuego que arrasa todo y del que Marc sólo puede escapar por los pelos. Al igual que el metro, el centro comercial se

transforma de un no lugar a una especie de vivienda. Solamente el género de la ciencia ficción se puede permitir el capricho de convertir un no lugar en un espacio de significación, en enclave hogareño. Se podría concluir que los directores precisamente han creado esta situación paradójica para enfatizar la gran absurdidad ligada a la vida moderna: Gradualmente los lugares de significación antropológica son abandonados a favor de espacios sin historia, sin rostro, sin alma. Como comenta Barber el cine europeo contemporáneo enfatiza “la presencia progresivamente fracturada y disuelta” del espacio urbano y compara las urbes europeas de la actualidad “como pantallas vacías” que meramente generan un “contenido efímero de imágenes publicitarias” que fomenta “tanto la sensación de pérdida como una mezcla crucial de ciudades” (Barber 2006: 94-95). Por consiguiente, las urbes de sociedades en las que el no lugar goza de una omnipresencia y popularidad excedida se convierten paulatinamente en calcomanías intercambiables bajo el dominio del anonimato en lo que todo parece igual: los aeropuertos, los centros comerciales hasta las salas de espera. Además destaca que hay un elemento visual que conecta los no lugares entre sí. Las escaleras mecánicas forman un encuadre recurrente cuando Marc se encuentra en la estación de metro o en el centro comercial. Se podrían interpretar como metáfora visual del carácter transitorio de los no lugares.



Fotograma 18 (*Los últimos días* 2013, 01:18:49)

Como la mayor parte del filme se desarrolla en espacios interiores o subterráneos, casi no recibimos referencias en forma de monumentos arquitectónicos. Por ejemplo, el estilo modernista que tanto caracteriza la capital catalana queda casi totalmente restringido al interior de las viviendas:

Por ejemplo, en el minuto 00:10:02 podemos observar a Marc subir a su piso en un ascensor antiguo. No sólo notamos los detalles del modernismo en el ascensor, sino también en la barandilla de la escalera, los azulejos peculiarmente ornamentados o en las puertas con adornos dorados que semejan, como es inherente a este estilo arquitectónico, objetos de la naturaleza como el sol o flores.

Además destaca el contraste entre la visualización del hogar y el espacio público. Cuando Marc está en la oficina o viajando en metro, la luz azul violeta crea un ambiente frío y desagradable; mientras que cada vez que vemos a Julia en el piso, está iluminado por una luz cálida y clara. Estas contrastantes escenificaciones se pueden relacionar con las teorías feministas y de género que articulan al hogar una cualidad femenina (Julia) y al espacio público una masculina (Marc).

Aunque en su investigación Klotz se refiere a obras literarias, su metodología también se puede aplicar a la película *Los últimos días*, ya que ésta comparte ciertos paralelismos con la narrativa *A journal of the plague year* (1953) de Daniel Defoe, en la que las fatales consecuencias de la peste negra en Londres del año 1665 están descritas. ‘El pánico’, la enfermedad misteriosa que provoca una agorafobia mortal en los seres humanos representa

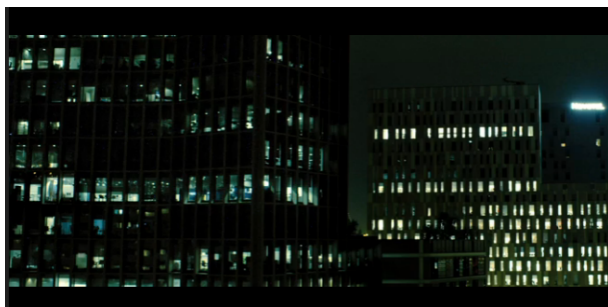
una metáfora del mundo actual. Vivimos encerrados en edificios con calefacción en invierno y aire acondicionado en verano. Sentados delante del ordenador. Nuestros cuerpos no tienen nada que ver a cómo fueron diseñados, a cómo eran en la época de los hombres de las cavernas. ¿Tendríamos que volver a ese estado salvaje de antes, sin tantas comodidades, que nos ha llevado a esta situación? (Vall 2013: 99)

Como subraya Vall los logros de nuestra sociedad moderna no significan necesariamente un beneficio, ya que incluso pueden convertirse bajo ciertas circunstancias en una peligrosa plaga. Entonces, lo que ambos textos tienen en común es que tanto Defoe, como los hermanos Pastor, quieren crear un ambiente de autenticidad y probabilidad. Klotz comenta que el motivo principal de Defoe para escribir el *journal* consistió en advertir, preparar e instruir a sus

contemporáneos en caso de que volviera dicha epidemia (cf. Klotz 1969: 48-49).

Ahora bien, se puede suponer que los directores también pretendieron una meta educativa con su filme. En *Los últimos días* también se desenfrena una epidemia mortal, aunque muy distinta a la de la obra de Defoe: en vez de la peste negra es la agorafobia. Esta enfermedad se extiende gradualmente sobre todo el planeta. Aunque a primera vista no lo parezca, existe otro paralelismo entre la obra cinematográfica y la literaria. La expansión de la peste negra fue favorecida sobre todo por el pésimo estado de la sanidad pública e higiene personal. Asimismo la agorafobia tiene que ver con higiene, aunque no a un nivel corporal, sino mental. Los directores utilizan la epidemia como símbolo del malestar de nuestra sociedad moderna. Por la progresión científica ya somos capaces de curar casi cualquier enfermedad provocada por un virus. Pero mientras que las infecciones virales descienden, aumentan las enfermedades mentales debido a las circunstancias de nuestra vida moderna. Así pues, tampoco sorprende que los directores desarrollen la trama en una ciudad moderna, ya que la vida urbana de hoy en día claramente favorece los factores que conducen a un agotamiento personal: disponibilidad absoluta; alto rendimiento y eficacia en la vida profesional; y momentos de ocio muy limitados. El filme también ilustra el estrés psíquico causado por el trabajo: alta presión, fechas de entrega apretadas o el constante miedo a ser despedido. Mediante una serie de características visuales logra que el edificio de oficinas en el que trabaja Marc parezca un sitio hostil y frío. Por ejemplo, en el interior de su lugar de trabajo siempre reina una luz de un color azul-frío que emite un ambiente desagradable parecido al de un hospital. Y cuando la cámara enfoca el edificio por la noche recuerda a una colmena grotesca. Primero, el rascacielos es captado en un plano general que cambia a un plano conjunto. A primera vista da la impresión que todavía trabajan personas en las oficinas, ya que casi todos los despachos están iluminados. No obstante, nos damos cuenta de que esta luz solamente es emitida por varios dispositivos electrónicos y pantallas en modo stand by, cuando la cámara enfoca a Marc de espaldas con un zoom. Se puede decir que esta escena contiene cierto valor simbólico, ya que enfatiza el vacío de un mundo profesional desalmado y anónimo. En un primer momento el público se siente tentado de pensar que

Marc está trabajando junto a sus compañeros, pero al final se confirma que su única compañía son los ordenadores. Probablemente de esta manera los directores quieren hacer referencia a las situaciones laborales que se vuelven cada vez más oprimientes e impersonales. En vez de fomentar las interrelaciones humanas la tecnología moderna crea a individuos recluidos de la vida social.



Fotograma 19 (*Los últimos días* 2013, 00:08:11)



Fotograma 20 (*Los últimos días* 2013, 00:08:13)



Fotograma 21 (*Los últimos días* 2013, 00:08:16)

Como destaca Klotz (cf. 1969: 48) la gran extensión topográfica de una metrópoli representa un escenario digno de catástrofes devastadoras. Para provocar emociones negativas de terror y angustia entre los espectadores, la epidemia requiere la muchedumbre de la ciudad para poder desarrollar su potencial alarmante y amenazador con mayor efectividad: grandes aglomeraciones de gente, horas punta de tráfico y numerosos puntos de interacción social. Además la epidemia tiene otra función significativa: puede relevar las relaciones entre la topografía urbana y los habitantes.

Asimismo, Klotz (cf. 1969: 48-49) subraya que en los estados de emergencia la metrópoli misma adquiere cierto protagonismo. Ya no se trata de las proezas de un héroe o una heroína individual, sino de un personaje colectivo que es simbolizado por la urbe y une los destinos de sus atormentados habitantes. De esa manera, se convierte en la auténtica protagonista de la trama. Ante el peligro mortal, la ciudad es la que revela la verdadera cara de sus residentes: documenta sus hazañas, pero también muestra despiadadamente su decadencia moral. Además la amenaza produce una sensación de alienación frente a lo diario y común. De esa manera, la audiencia se fija en detalles a los que normalmente no prestaría atención. Así cuando la rutina urbana queda interrumpida, nos preguntamos impetuosamente qué reglas y leyes rigen una metrópoli realmente. ¿Será verdad que una urbe en estado de excepción revela los mecanismos de su funcionamiento regular? Veamos ahora si la hipótesis de Klotz no sólo se puede aplicar a la obra de Defoe, sino también a la película *Los últimos días*.

Como en la obra de Defoe, el rumor es el motivo principal que instiga los acontecimientos en el filme. Sirve como anunciador y acompañante de la enfermedad misteriosa. Al igual que la epidemia, cada vez alcanza dimensiones más grandes y se extiende más rápidamente. Va de barrio a barrio y de una muchedumbre a la otra (cf. Klotz 1969: 50). En la obra de Àlex y David Pastor el telediario es el órgano principal que difunde la terrorífica noticia. Los medios de comunicación no sólo informan sobre los acontecimientos actuales relacionados con 'el pánico', sino que también son víctimas del virus como muestra la escena (*Los últimos días* 2013, 00:25:12 – 00:25:19) en la que se escucha un programa de radio en el que el locutor desea una pronta recuperación a sus compañeros enfermos. En ese momento, el público sólo puede hacer conjeturas acerca de las causas misteriosas que provocan este considerable aumento de bajas. Como el protagonista en *A journal of the plague year*, Marc también ocupa el rol de observador-narrador de los sucesos. Aunque no puede ser etiquetado como narrador autodiegético en el sentido tradicional, ya que en ningún instante se dirige directamente al público, Marc representa el focalizador de los hechos. Es decir, en muchos instantes la cámara nos enseña lo que observa Marc. Sobre todo en la escena cuando Marc arriesga su vida cruzando la calle para llegar a Julia, que está en

el edificio de enfrente, podemos notar gran grado de focalización. La cámara tiembla y oscila como el tambaleando hombre. La música produce un sonido agudo y hace pitar nuestros oídos para dar una idea clara del intenso dolor que debería sentir Marc en este momento.



Fotograma 22 (*Los últimos días* 2013, 01:32:33)



Fotograma 23 (*Los últimos días* 2013, 01:32:37)



Fotograma 24 (*Los últimos días* 2013, 01:32:41)



Fotograma 25 (*Los últimos días* 2013, 01:32:48)

Estas imágenes perturbadoras de la lucha por sobrevivencia del protagonista, así como la escena en la que un compañero de trabajo sufre un ataque mortal al corazón por ser obligado a dejar el edificio, nos hacen pensar que la ciudad acaba literalmente con el ser humano. Otra vez nos da la impresión que el filme divulga un punto de vista en el que la ciudad moderna encarna el mal, ya que el progreso tecnológico que determina la vida profesional tanto como la privada sólo va en contra de lo natural y original. Esta suposición se confirma en las escenas en las que la naturaleza parece reivindicar y reconquistar su espacio. Por ejemplo, aparecen en tres ocasiones animales escapados del Zoo de Barcelona que reclaman su sitio en la ciudad. Así vemos lobos corriendo por una calle principal atascada por coches averiados, distinguimos un ciervo cruzando el paseo de Lluís Companys con el Arco del Triunfo en el fondo

(véase fotograma 26) y somos testigos de un combate con un oso pardo en una iglesia.



Fotograma 26 (*Los últimos días* 2013, 00:53:57)

Además Enrique está coleccionando semillas y las lleva siempre consigo en una bolsa de plástico. Antes de morir, se la regala a su compañero para que las plante. Por consiguiente, en la parte final de la película vemos una variedad de fruta y verdura dentro de un piso. Marc ha creado un invernadero para poder alimentar a su familia. Así pues, el filme cierra como ha empezado: con imágenes de la naturaleza que insinúan el regreso al paraíso. Las últimas escenas nos enseñan a la familia reunida en una selva (literalmente) urbana. Enric, el hijo de Julia y Marc, ha nacido sano e inmune al virus de la agorafobia. *Los últimos días* concluye con la despedida de los padres de su hijo que se junta con otros niños inmunes al pánico. Como lo señala Enrique en una conversación con Marc: Al parecer las tribus autóctonas no son afectadas por la epidemia. Ese comentario permite concluir que sólo una vida en armonía con la naturaleza puede garantizar la sobrevivencia de la humanidad y que, como se puede ver en las últimas imágenes, la naturaleza siempre encuentra su camino. Incluso es capaz de renovarse y reclamar su terreno del espacio urbano que casi la había desplazado totalmente.



Fotograma 27 (*Los últimos días* 2013, 01:37:38)

No obstante, esta suposición se opone a la tesis de Kostof (cf. 1992: 53) que no cree en una auto-renovación de la ciudad (véase capítulo 2). Si bien la contraposición entre ciudad y naturaleza frecuentemente resulta en una glorificación de lo urbano (dinámica, modernidad y civilización versus lentitud y actitudes retrógradas), la imagen cinematográfica de la metrópoli también puede exhibir connotaciones negativas que insinúan un fracaso de la sociedad moderna, como plasma la obra de los hermanos Pastor (cf. Möbius & Vogt 1990: 28). Así la urbe se convierte en perdición y la naturaleza en salvación (cf. Möbius & Vogt 1990: 46).

Además podemos aplicar la mirada periférica 3 de Ingenschay a *Los últimos días*. Es decir, el centro de la antigua Europa es personificado por la ciudad de Barcelona (cuando todavía se muestra como intacta, i.e. antes de que se hubiera desencadenado la epidemia), mientras que la periferia es insinuada por los pueblos indígenas que respetan la naturaleza en vez de convertirse en esclavos ciegos de modernas tecnologías de comunicación, como sucede en los países desarrollados. Los directores incluso refuerzan esta brecha a través de isotopías especificadoras que enfatizan esta oposición entre el espacio urbano y la naturaleza. Por un lado, los hermanos Pastor nos enseñan una ciudad moderna y civilizada; pero también fría y anónima, que es ante todo articulada por rígidas geometrías de rascacielos, edificios de oficinas y los desalmados no lugares. No obstante, por otro lado, crean un lugar idílico libre de ahogos y dilemas que es plasmado mediante imágenes de una naturaleza pura, impoluta y acogedora.

5.3 *Biutiful* (2010)

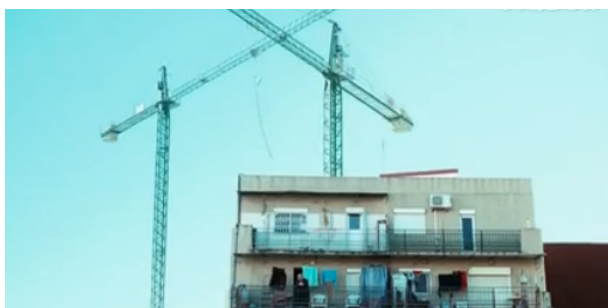
La obra del director mejicano Alejandro González Iñárritu narra el martirio de Uxbal, un hombre de unos cuarenta años que se gana la vida con trapicheos ilegales: Colabora con explotadores chinos que dirigen un taller clandestino de bolsos falsificados de altas marcas en un barrio periférico de Barcelona. Uxbal vive con sus dos hijos como familia monoparental en un piso miserable. Su mujer Marambra, la madre de Ana y Mateo, vive separada de ellos, porque perdió la custodia de los niños debido a su adicción al alcohol y sus trastornos de personalidad bipolar. Además engaña a Uxbal con su hermano Tito. Además de estas lamentables circunstancias que agravan la vida diaria al padre soltero, se junta un cáncer de próstata en estado terminal. Decide no contárselo a nadie, pero va tomando todas las precauciones necesarias para que sus hijos tengan el porvenir asegurado. No obstante, Uxbal guarda otro secreto: Posee un don sobrenatural que le permite comunicarse con los espíritus de muertos que aún no han conseguido cruzar el umbral del más allá. Al final, el espíritu de Uxbal mismo se convertirá en el testigo de su propia partida.

Por lo tanto, tampoco resulta muy sorprendente que en *Biutiful* aparezca un número considerable de momentos liminales. Así observamos a Uxbal entrando en la sala de una iglesia donde se hallan tres ataúdes de niños fallecidos en un accidente o en el tanatorio donde ve por primera vez a su padre desconocido. Sin embargo, la escena final en un bosque invernal (que también aparece en la introducción) probablemente marca el tránsito entre los mundos de los vivos y los muertos con mayor énfasis.

Si volvemos otra vez al concepto del no lugar, Augé (cf. 1994: 71) destaca a Hermes, el dios mensajero en la mitología griega, que personifica el locus transitorio. También es el dios del umbral, de la puerta y de los cruces y además protege a los viajeros, los pastores, los comerciantes y a los ladrones. Por tanto, llama la atención que el personaje de Uxbal también pueda pertenecer a este campo semántico. Una escena que ilustra con impresionante eficacia visual este límite entre los vivos y muertos se encuentra en el tercer segundo de la película. Mediante un travelling, la cámara realiza un movimiento bajando desde un bloque de pisos hasta las tumbas colocadas de forma

ajedrezada en el cementerio de Mont Juïc. Esta yuxtaposición de imágenes se puede comprender como una alusión al carácter efímero de la existencia humana. Al principio se puede distinguir a unas personas charlando en los balcones del edificio, pero un momento después las tumbas ocupan todo el campo visual. De esa manera, la cámara nos enseña que los estados de vida y muerte no son entidades separadas, sino confluentes.

Además podemos comprobar que los empañados vidrios de las sepulturas exhiben el mismo azul claro del cielo despejado. Posiblemente el director escogió este juego de colores a propósito para subrayar el paradero final de los muertos: el cielo. Asimismo las grúas de construcción que se pueden advertir en el fondo poseen cierto carácter simbólico. Por un lado nos recuerda a las grúas de la Sagrada Familia (por cierto una de las escasas referencias prototípicas que se encuentran en el filme para constituir la ciudad de Barcelona) y por el otro puede expresar que la vida es un sitio de obras en permanente construcción.



Fotograma 28 (*Biutiful* 2010, 01:19:29)



Fotograma 29 (*Biutiful* 2010, 01:19:34)



Fotograma 30 (*Biutiful* 2010, 01:19:40)



Fotograma 31 (*Biutiful* 2010, 01:19:43)

Además advertimos que la emblemática catedral de Antoni Gaudí está relacionada con la muerte y el dolor, ya que su imagen únicamente aparece en

escenas que desprenden un aire de miseria. Por ejemplo, cuando Uxbal recibe un tratamiento de cáncer en el hospital su mirada se fija en la Sagrada Familia. Y después de una sesión con una viuda, de la quiere averiguar cómo había sido el último viaje de su esposo difunto, Uxbal sale del cementerio al ponerse el sol y el siguiente encuadre muestra otra vez las típicas torres de la iglesia.

Desde el inicio del filme uno se da cuenta de que *Biutiful* emite una atmósfera muy particular. Empieza con una escena de un primerísimo plano en el que vemos dos manos en detalle. Una más grande, adulta, masculina, marcada por el trabajo físico, así como una más pequeña, casi frágil que se puede interpretar como la mano de una mujer joven. Al principio, a la espectadora le cuesta bastante trabajo contextualizar la situación, pero paulatinamente se da cuenta de que se trata de un padre y su hija; y que el primero le regala el anillo, que antes llevaba su madre, a la niña.

Como en *Todo sobre mi madre*, la obra de Alejandro González Iñárritu también exhibe una organización circular, es decir, al terminar el filme vuelve a los escenarios del principio para cerrar las dudas con la audiencia se veía confrontada al principio. La pregunta retórica del joven hombre paseante entre los árboles en un bosque nevado en la parte introductoria de la película (“¿Sabías que cuando los búhos mueren echan una bola de pelo por el pico?”, *Biutiful* 2010, 00:03:23 – 00:03:28) no se puede relacionar con un contexto semántico apropiado en ese momento. Sin embargo, al final del filme, cuando la misma escena se repite otra vez, se entiende perfectamente por qué el comentario produce una ligera sonrisa en la cara del protagonista Uxbal, ya que habrá recordado la escena en la que su hijo Mateo, cuando le leía fragmentos de un libro sobre curiosidades animales, le proporcionó exactamente esta información.

Aparte de la construcción anillo (aquí también se muestra la maestría de González Iñárritu de juntar forma y contenido, ya que la joya matrimonial abre y cierra el filme a la vez), el empleo de la luz es otro factor que destaca en la obra. Pronto nos damos cuenta de que domina una luz azul-violeta que desprende cierta melancolía y un aire de frío tanto a nivel literal como simbólico.

Como destaca Fraser (cf. 2012: 20) González Iñárritu favorece los escenarios interiores a los exteriores. De esa manera, crea una atmósfera

especial, ya que no da importancia a la arquitectura monumental de la Ciudad Condal, sino a los barrios lúgubres y sus precarias viviendas. No presenta Barcelona como una ciudad modelo o ideal, sino de forma alegórica. Es decir, a través de ciertos topos visuales el director logra establecer una conexión entre forma y contenido, y así provoca expectativas y connotaciones en la audiencia. La primera imagen importante y recurrente a lo largo del filme es la del mar. Ya en la primera escena aparece una referencia al mar, ya que Uxbal comenta que el ruido del mar así como su fondo oscuro y lleno de criaturas misteriosas e indeterminables le daban mucho miedo cuando todavía era niño. Aquí Fraser (cf. 2012: 26) señala la evidente negligencia visual del director en cuanto a uno de los elementos más característicos de la ciudad portuaria: el Mediterráneo. A continuación, explica que aunque el director evita deliberadamente las explícitas tomas del mar, emplea una abundancia de referencias que lo connotan implícitamente. Por ejemplo, la cámara enfoca la pegatina de un pez en el baño de Uxbal o un grafiti de un tiburón gigante en las calles de su barrio. En el primer tercio del filme, además podemos observar a su hija Ana dibujando un barco, y hacia el final, lo volvemos a distinguir colgado en la nevera (cf. Fraser 2012: 27). Y su mujer Marambra (incluso su nombre contiene *mar*), tiene una caja de luz para curar sus depresiones, similar a una pecera iluminada por la noche. Como ya se ha mencionado antes, la luz de color azul es empleada de forma recurrente en esta obra, y los objetos azules misteriosamente parecen perseguir a los personajes desgraciados. Así en los siguientes ejemplos podemos advertir otra vez esta interacción de forma y contenido: Cuando Ige (la mujer del expulsado senegalés Ekweme) piensa en marcharse de Barcelona lleva un bolso azul con sus pertenencias a la estación de França, y se ve a Liwei (el amante y socio del explotador chino Hai) en calzoncillos azules fumando en un cuarto de un hotel. También el piso de Bea, la mentora espiritual de Uxbal, exhibe varios matices de azul en los azulejos, la mesa y las piedras, que le regala para que protejan a sus hijos. Y finalmente, el color azul incluso anuncia las últimas horas de la vida del protagonista: Cuando está en la cama hablando con su hija Ana los dos están tapados con unas sábanas azules y Uxbal lleva un jersey de azul marino.

Así se puede concluir que en *Biutiful* los tonos de color azul reciben otro significado aparte de la connotación convencional de melancolía y profunda

tristeza: Iñárritu los emplea como símbolo de los marginados sociales (cf. Fraser 2012: 27). De esa manera, el director impulsa una alegorización del espacio urbano, sobre todo de la periferia urbana. *Biutiful* emplea una particular mise-en-scène, que a menudo se centra en objetos de ámbito industrial como: altas chimeneas humeantes, talleres de producción o escasas viviendas de obreros. Además, el barrio industrial en el que vive Uxbal siempre está teñido de una fría luz azulada-violeta que guarda cierta semejanza con los pasillos esterilizados y anónimos de hospitales. Dentro de este marco visual, el director entonces coloca las respectivas referencias que funcionan como isotopías especificadoras. Por tanto, tres chimeneas humeantes articulan fábricas, y las lámparas chinas, colgadas fuera de las plantas industriales de explotación, detallan el origen de los propietarios y sus trabajadores forzados.



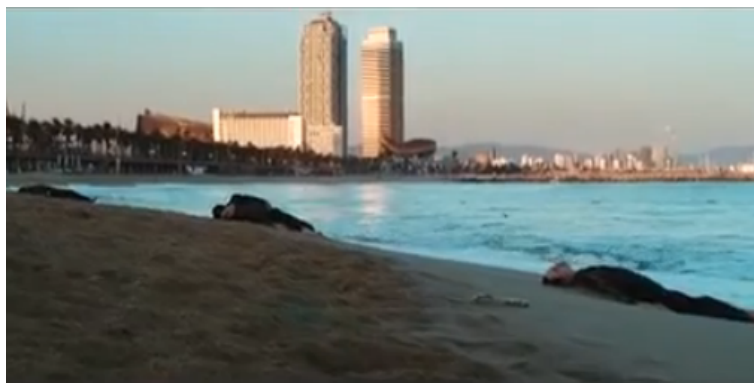
Fotograma 32 (*Biutiful* 2010, 00:55:14)



Fotograma 33 (*Biutiful* 2010, 00:55:17)

Ahora el significante *color azul* interfiere con el significado original de los edificios fabriles y causa que estos adquieran una significación simbólica. Como consecuencia, ya no articulan sitios de producción, sino de tortura y pena. Con dicha alegorización visual de la ciudad, Iñárritu no sólo pretende establecer cierta función estética, sino también quiere causar un sentimiento empático en su público.

Además nos damos cuenta de que el mar sólo es mostrado explícitamente en un momento clave: Los cuerpos de los trabajadores forzados (un accidente provocado por radiadores de gas causó su muerte) son arrastrados por las olas a la playa de Barceloneta y en el fondo aparecen las icónicas torres del Puerto Olímpico (cf. Fraser 2012: 27-28).



Fotograma 34 (*Biutiful* 2010, 01:52:27)

Lo que resulta significativo son las referencias prototípicas de Barcelona, siempre relacionadas con aspectos problemáticos, o como lo enfatiza Fraser (cf. 2012: 23) articulan un potencial de conflicto. Las expectativas del espectador de deleitarse con una Barcelona monumental y turística no se cumplen, ya que el director se centra en la Barcelona viva en vez de la ideal. Como subraya Fraser (cf. 2012: 23), Iñárritu tiende a evitar las tomas exteriores que muestran los sitios prototípicos del paisaje urbano barcelonés, y en las pocas ocasiones que opta por ellas, siempre emiten un aura negativa.

Por tanto, en concordancia con la mirada periférica II de Ingenschay, se puede sostener que *Biutiful* describe la ciudad desde una posición marginal. Aquí se mezcla la heterotopía del barrio de Uxbal con la isotopía de la Barcelona prototípica (los trabajadores chinos muertos ante un plató que comprende uno de los más sitios turísticos de la urbe).

Las miradas cinematográficas de Iñárritu se parecen a visiones grotescas que reflejan el martirio cotidiano de los ciudadanos. Es decir, la enfermedad, la miseria, la pena y la muerte, están yuxtapuestas con imágenes que normalmente tienen una connotación positiva. De esa manera, la Catedral de la Sagrada Familia (cuando Uxbal la contempla desde su cuarto en el hospital), bañada por una enfermiza luz azul, así como los edificios emblemáticos de la playa de Barceloneta, funcionan como el marco de las tragedias humanas que suceden todos los días en esta ciudad.



Fotograma 35 (*Biutiful* 2010, 01:03:29)

Debido al enfoque selectivo de la metrópoli por el protagonista focalizador y las escasas referencias prototípicas, la ciudad se representa de una forma subjetiva e idiosincrática. Este fenómeno se puede divisar sobre todo en los momentos de modalización, cuando los espectadores perciben el espacio urbano a través de los ojos de Uxbal. Por ejemplo, en los primeros veinte minutos del largometraje Uxbal está mirando desde la ventana de su baño mientras orina. Observa a un sin techo (probablemente muerto) que está durmiendo en la calle. El siguiente plano nos enseña el váter en el que cae la orina roja de sangre de Uxbal. En esta escena, el espacio urbano además adquiere una potencia narrativa que yuxtapone el martirio del protagonista con el del pobre hombre en la calle.

Los medios del transporte público otra vez desempeñan un rol importante respecto a la función narrativa del espacio urbano. Como constituyen no lugares describen sitios de tránsito. Especialmente destacan en *Biutiful* los sitios de momentos transitorios del protagonista. Nos llama la atención que después de acontecimientos o revelaciones importantes que influyen en el desarrollo de la trama, Uxbal esté viajando en medios de transporte público o vagabundeando por las calles sombrías. Ya al principio del filme, después de la extracción de sangre, advertimos a Uxbal entrando en el metro. El repentino y agresivo ruido de los trenes subterráneos se impone al casi inquietante silencio del hospital. En este momento, también cabe señalar que el no lugar *hospital* otra vez ocupa un rol decisivo entre las películas seleccionadas para esta investigación.

Más tarde, tras la revelación (*Biutiful* 2010, 00:36:38) de que sólo le quedarán unos meses más de vida (está sufriendo de un cáncer de próstata y las metástasis ya se han extendido hasta el hígado), el apenado paciente vuelve a casa en autobús. Finalmente, después de haber visto por primera y última vez a su padre muerto antes de su incineración, Uxbal traspasa un puente que conduce sobre una autopista de alta circulación. Todos estos escenarios no sólo simbolizan el desplazamiento físico, sino también el viaje espiritual de Uxbal. Estas tres rutas marcan las partes del camino que le llevará cada vez más cerca de su destino final: el más allá. Abajo, los fotogramas 36 (metro), 37 (autobús) y 38 (puente) ilustran los no lugares que reflejan los estados transitorios de Uxbal.



Fotograma 36 (*Biutiful* 2010, 00:08:10)



Fotograma 37 (*Biutiful* 2010, 00:37:27)



Fotograma 38 (*Biutiful* 2010, 01:33:51)

Además la obra de Iñárritu trata las dificultades de orientación del individuo en la metrópoli. Por un lado, estos conflictos son plasmados por las persecuciones policíacas de los comerciantes ilegales por las Ramblas y el barrio gótico de Barcelona, y por el otro, por las complicadas relaciones interpersonales que mantiene Uxbal (cf. Möbius & Vogt (1990); véase capítulo 4). Cuando los

vendedores senegaleses huyen de la policía, la cámara revela de forma muy clara la brecha entre los ricos y pobres, así como entre la masa y el individuo. El caos se desencadena cuando la policía interviene bruscamente en los negocios ilegales con bolsos falsificados en Plaza Catalunya. De repente se puede ver a aproximadamente una docena de policías persiguiendo a los vendedores de la calle. Uno es atropellado por un coche, otros huyen por la boca del metro y otros siguen corriendo desesperadamente por la zona más movida de la ciudad: las Ramblas. En su huida desmontan las terrazas y asustan a los turistas que poco antes estaban ahí sentados tranquilamente descansando y tomando refrescos. Vemos a Ekweme (que lleva un gorro blanco) y a sus compañeros buscándose un hueco por la masa casi impenetrable. Estas apresuradas imágenes que capturan a los senegaleses en su lucha contra una multitud de personas y coches, muestran la cara amenazadora e inquietante del espacio urbano en el que el individuo parece ahogarse totalmente.



Fotograma 39 (*Biutiful* 2010, 00:40:37)

En el personaje de Uxbal, un hombre sacudido de varias crisis tanto a nivel profesional como personal, podemos detectar otro ejemplo de la relación dañina entre metrópoli e individuo. Como ya ha sido señalado en el capítulo 4, el cine también tiende a ilustrar los problemas del sujeto en cuanto a la orientación urbana a través de funestas relaciones amorosas. En el caso de Uxbal, no sólo es la relación destructiva que lleva con su mujer, sino también su precario estado económico y de salud que atormentan su existencia. Estas deficiencias son reflejadas por la escenificación del espacio urbano. Como Uxbal representa a un carácter fracasado, todo su entorno encarna este estado

miserable. Casi nunca vemos su vecindario a la luz del día y el azul enfermizo parece acompañarlo constantemente. Hacia el final de la película y vida de Uxbal, observamos al protagonista vagabundeando por las calles nocturnas iluminadas por las cegadoras luces de las publicidades de neón (*Biutiful* 2010, 01:37:25). Finalmente, entra en un club de noche en el que la música tecno, las parpadeantes luces deslumbrantes, los grotescos disfraces de las mujeres bailando striptease y los efectos alucinógenos de las drogas se convierten en un mosaico grotesco que refleja el atormentado estado de su alma y cuerpo. Al final de la escena (*Biutiful* 2010, 01:44:32), Uxbal ya no puede percibir más que una fuente de luz extremadamente clara y brillante que sirve como señal anunciadora de su inminente óbito.

Recapitulando, se puede afirmar que *Biutiful* esboza una imagen lúgubre y oscura de Barcelona. Para esto, el director emplea un discurso semántico que opera a través de varias isotopías especificadoras, como la luz y el color azul, la contraposición de masa e individuo, los sitios liminales como las iglesias o los cementerios, las referencias industriales (como los andamios, grúas o chimeneas) y el mar, cuya profundidad alberga los grandes temores de Uxbal.

Al contrario del ambiente urbano desconcertante que crea Iñárritu en su obra, la próxima, y última película de mi análisis, emite un aire totalmente opuesto. Mientras que en *Biutiful* dominan las escenas nocturnas o de crepúsculo, así como los escenarios hoscos de la periferia topográfica y social, en *Vicky Cristina Barcelona* reina el sol radiante y el despejado cielo azul. Por tanto, veamos ahora cómo Woody Allen constituye el espacio urbano barcelonés.

5.4 Vicky Cristina Barcelona (2008)

Sin duda *Vicky Cristina Barcelona* representa la película más exitosa en términos económicos que escogió la Ciudad Condal como plató. Su estreno recaudó unos 96 millones en todo el mundo, y aparte del éxito económico, también fue galardonada con una considerable cantidad de premios internacionales, entre ellos el Óscar de Penélope Cruz a la mejor actuación secundaria femenina (cf. Osácar 2013: 222).

La obra del mítico director estadounidense Woody Allen cuenta las aventuras de dos jóvenes mujeres norteamericanas que reciben una invitación a pasar los meses de verano en Barcelona. Mientras Vicky, una chica sensata y de principios tradicionales, quiere aprovechar la estancia veraniega para investigar para su tesis sobre Antoni Gaudí y la identidad catalana; su amiga Cristina, de aspiraciones artísticas, simplemente quiere dejarse llevar por el ambiente bohemio de la capital catalana. A pesar de sus diferencias de personalidad y actitud, pronto conocen a un hombre que extrañamente cautiva el interés de las dos: Juan Antonio, un fascinante pintor de una elocuencia a la vez insolente y encantadora. La situación sentimental entre los tres se enreda y complica cada vez más, no sólo por la llegada de Doug, el prometido de Vicky, sino también por la inesperada vuelta de María Elena, la celosa ex mujer de Juan Antonio.

Ahora bien, ¿cómo es constituido el espacio urbano en esta obra cinematográfica? Primeramente, destaca que el título ya incluye una referencia explícita a la Ciudad Condal. Llama la atención que este filme sea el único dentro la selección analítica que menciona la urbe de forma tan directa. A diferencia del resto de las películas elegidas, la inserción del título ya sucede en el segundo 00:00:46, mientras que en *Todo sobre mi madre* (00:03:23), *Los últimos días* (00:04:45) y *Biutiful* (00:05:10) el nombre de la respectiva obra aparece más tarde.

Por lo tanto, podemos suponer que con este hecho el director Woody Allen quiere recalcar la función que la ciudad desempeña en su filme. Con la yuxtaposición de los nombres *Vicky Cristina Barcelona*, Allen sintácticamente equipara la ciudad con las dos protagonistas. Parece que de esa manera quiere indicar que Barcelona es la tercera protagonista de la película. Por

consiguiente, la metrópoli debe de representar más que un ameno fondo decorativo, sino desempeñar cierta función dramática. Como comentó el propio director en una ocasión: “[Quise] hacer un homenaje a Barcelona, una ciudad llena de belleza visual, con una sensibilidad muy romántica. Me encanta Barcelona y es un personaje más” (citado en Osácar 2013: 227). Veremos más adelante en este capítulo de qué manera se manifiesta cinematográficamente ese rol del espacio urbano barcelonés.

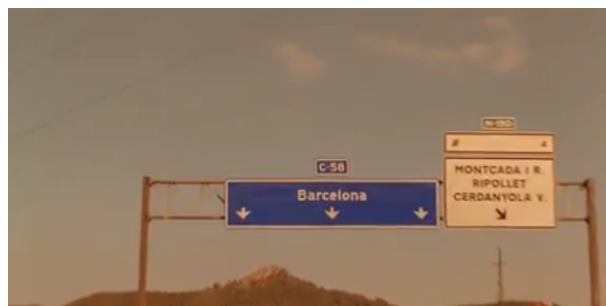
No obstante, no es sólo el título lo que diferencia esta película de las demás investigadas, sino también la situación narrativa que nos recuerda a las novelas urbanas de Charles Dickens, en las que un narrador auctorial nos introduce el lugar de la acción y a los personajes. Aquí cabe señalar la observación de Weich (cf. 1999: 37) que atribuye a las obras del legendario escritor y director británico Edgar Wallace una constitución urbana basadas en referencias prototípicas. Es decir, para encuadrar el escenario a menudo representado por Londres, Wallace se sirve de monumentos arquitectónicos, como el Big Ben o Tower Bridge.

Advertimos ahora que Allen recurre a las mismas técnicas para plasmar el espacio urbano que Wallace y Dickens. La primera imagen diegética del filme que percibimos es el mural diseñado por el artista catalán Joan Miró en la fachada del aeropuerto del Prat. (Resulta interesante subrayar que un no lugar reciba tal reconocimiento cinematográfico, ya que el aeropuerto barcelonés constituye el primer plató de la película.) Inmediatamente después de los créditos de apertura blancos proyectados sobre un fondo negro, se abre rápidamente en un fundido en iris un mosaico de colores llamativos que representa una de las obras más conocidas y típicas del artista. No obstante, esta toma no es la única que hace referencia a la ciudad de Barcelona ya desde el principio. Mientras un taxi (notamos otra vez la presencia del no lugar que aquí trasmite sensaciones de un deseado reinicio y cambio de aire) lleva a las dos turistas al centro de la ciudad, se puede distinguir claramente en la autopista la señal que pone “Barcelona”. Es justamente en ese momento cuando el narrador heterodiegético empieza a explicarnos las razones por las cuales Vicky y Cristina se habían decidido a viajar a la capital catalana. Así se puede resumir que Allen, al igual que Dickens, emplea un narrador omnisciente para introducir el lugar de la acción dramática al público. Además, como

Wallace, utiliza referencias explícitas y prototípicas que señalan claramente la respectiva ciudad de la trama.



Fotograma 40 (*Vicky Cristina Barcelona* 2008, 00:01:50)



Fotograma 41 (*Vicky Cristina Barcelona* 2008, 00:01:58)

Igualmente, nos damos cuenta de que las imágenes introductorias son acompañadas por una canción alegre y encantadora que desprende la ligereza y despreocupación de un verano mediterráneo. No parece ninguna coincidencia que ese número musical del grupo Giulia y los Tellarini se titule *Barcelona*. La canción será interrumpida un instante al llegar a casa de sus anfitriones para sonar otra vez en el itinerario turístico que emprenden después. Incluso en el final de la película la volvemos a escuchar otra vez, cuando Cristina y la recién casada pareja, Vicky y Doug, se encuentran otra vez en el aeropuerto de vuelta a Nueva York.

Este hecho nos señala que igual que *Todo sobre mi madre* o *Biutiful*, *Vicky Cristina Barcelona* también exhibe una organización circular en cuanto a la forma y al contenido. La aventura mediterránea de las chicas estadounidenses empezó a principios de verano con la ansiada llegada al aeropuerto de Barcelona. Así un no lugar marcó el estado de transición en el que se encontraban los personajes. Ahora, después de los meses de verano Vicky y Cristina, acompañadas de Doug, vuelven al origen de su viaje físico y mental. Otra vez están ante un momento transitorio en su vida, pero a diferencia de la llegada, esta vez intuyen muy bien lo que les espera al otro lado del Atlántico.

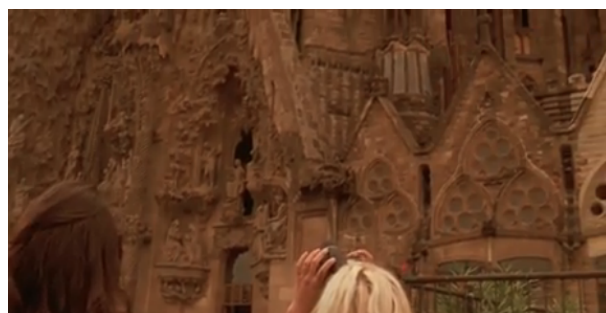
Como ya ha sido destacado, la película emplea una gran variedad de referencias prototípicas que construyen de forma metonímica una visión estereotipada de Barcelona, lo que se puede comprender como una indicación clara de que el discurso urbano en este filme es referencial. Con un guiño, se

puede constatar que la obra de Allen contiene todos los ingredientes para presentar la ciudad mediante una campaña de marketing turística, ya que nos conduce literalmente a todos los puntos topográficos de interés turístico. Esta suposición va en concordancia con lo que Weich (cf. 1999: 43) designa como ciudad prototípica, la urbe que está descrita en las guías turísticas. Para ilustrar su punto Weich (cf. ibíd.), da el ejemplo de la metrópoli turística de París. Comenta que para constituir la París prototípica solamente hace falta mencionar sus tres significantes principales, que se encuentran en todas las guías de viaje: La Torre Eiffel, el Sacre Coeur y la catedral de Notre Dame.

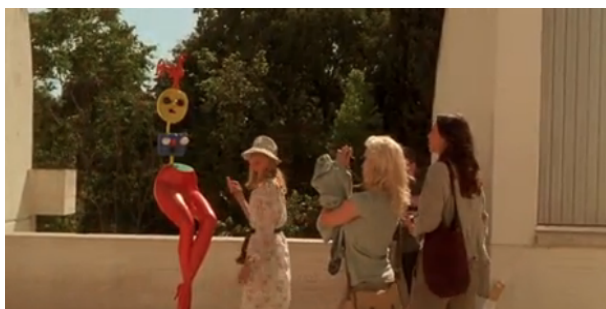
Asimismo, ya durante los primeros cinco minutos de la película los espectadores pueden gozar de una abundante selección de las vistas más carismáticas y prototípicas de la urbe mediterránea. La anfitriona Judy, también nativa de los Estados Unidos, como sus huéspedes, guía a las chicas por los sitios más prototípicos que ofrece el turismo cultural barcelonés. Así, por supuesto pasan por la Basílica de la Sagrada Familia, visitan el museo Fundació Joan Miró y suben a la azotea de la Pedrera (véase fotogramas 42-45).



Fotograma 42 (*Vicky Cristina Barcelona* 2008, 00:05:10)



Fotograma 43 (*Vicky Cristina Barcelona* 2008, 00:05:13)



Fotograma 44 (*Vicky Cristina Barcelona* 2008, 00:05:19)



Fotograma 45 (*Vicky Cristina Barcelona* 2008, 00:05:27)

A lo largo de la película nos vemos repetidamente confrontados con imágenes que muestran el lado más cliché y estereotipado de Barcelona. Como no puede ser de otra manera, los personajes protagonistas se reúnen en los sitios de moda, como en una terraza al lado del MACBA (Museo de Arte Contemporáneo Barcelona) o en los restaurantes y bares más destacados de las guías turísticas. Por ejemplo, Vicky y Cristina están cenando en el local *Els Quatre Gats* cuando Juan Antonio se presenta. A finales del siglo XIX, este mismo sitio fue frecuentado por ilustres personajes y artistas como Picasso, Casas o Rusiñol. Otro encuentro tiene lugar en pleno barrio gótico, representado por la plaza Sant Felip Neri. En varios planos la cámara capta de forma alternante a las dos parejas (a Cristina y Juan Antonio, y a Vicky y Doug respectivamente) y enfoca los alrededores medievales que son adorados por una preciosa fuente (cf. Osácar 2013: 231-232).

Aquí las turistas americanas descubren la ciudad con la mirada periférica I (véase capítulo 3) descrita por Ingenschay. Son las protagonistas que perciben la urbe a través de una mirada extranjera. Es decir, por una perspectiva libre de asociaciones previas, un fenómeno que Ingenschay (2000: 9) denomina como “[der] frische Blick”. Esta visión se refleja en el montaje. La cámara capta todas estas referencias y sitios de interés turístico que plasman la ciudad. Varios elementos parciales crean la impresión general de la urbe. En cuanto a la modalización nos damos cuenta de que el foco en *Vicky Cristina Barcelona* es considerablemente ancho, ya que capta casi todas las zonas topográficas de la ciudad, mientras que el enfoque en *Beautiful* es más bien limitado. La mirada del autóctono Uxbal se limita a su realidad, es decir, a los barrios que inhabita y frecuenta por motivos privados o profesionales. Es una mirada troquelada por su experiencia personal y los respectivos prejuicios establecidos. Por lo tanto, describe una mirada del residente, teñida por la subjetividad. Por el contrario, la mirada de Vicky y su amiga Cristina es la de las inexpertas extranjeras. Por ello no divisan los fines matices de la ciudad, sino solamente su imagen más característica, obvia y estereotipada.

Asimismo, las jóvenes norteamericanas una noche se encuentran en una celebración que guarda cierta semejanza con el llamado *Correfoc* (una costumbre de tradición popular procedente de Cataluña y Valencia en la que personas disfrazadas de demonios corren por las calles mientras portan

antorchas que desprenden chispas como pequeños fuegos artificiales), pasean por las Ramblas y el casco antiguo de la ciudad, visitan el Park Güell (otro monumento que lleva el sello de Gaudí) o el Parque de Atracciones del Tibidabo.

Éstas no son todas las referencias arquitectónicas que aparecen a lo largo del filme, pero muestran que la obra de Allen, al igual que el trabajo de máster de Vicky, quiere ensamblar, aunque de forma bastante elemental y tópica, todos los ingredientes que construyen la identidad catalana según la perspectiva de un extranjero. El largometraje casi combina en cada escena un elemento que debe expresar la catalanidad. Por ejemplo, cuando Vicky y Cristina están cenando en el *Quatre Gats* la cámara no sólo capta la conversación agitada entre las chicas de forma plano – contraplano, sino también el plato en el que se ve un apetitoso pa amb tomàquet (pan con tomate) que representa unos de los pilares fundamentales de la cocina catalana. Otro ejemplo, es la repetida mención de Antoni Gaudí. En conversaciones o encuentros, Vicky no se cansa de enfatizar su amor e interés por la obra del célebre arquitecto catalán. Igualmente, el narrador siempre destaca su nombre en cuanto sus monumentos aparecen en la pantalla.

El último elemento que utiliza Allen para connotar la prototípica identidad catalana (aunque en este caso es más bien un estereotipo español) es la música de guitarra que tanto conmueve a Vicky, y que a la vez ejerce gran protagonismo en la banda sonora del filme junta a la canción titular *Barcelona*. Por tanto, vemos que el hilo conductor de la narrativa es compuesto por dos partes: Mientras que la primera quiere indagar qué aspectos constituyen la ciudad de Barcelona, la segunda explora cómo dichos aspectos influyen la actitud y el modo de actuar de los barceloneses. Además nos damos cuenta de que este leitmotiv es expresado mediante varios signos visuales y auditivos: sea en forma de encuadres de monumentos o sitios de relevancia topográfica, referencias a gloriosos personajes o reproducciones de melodías folclóricas.

Unos de los primeros objetos que es captado por la cámara durante el cinematográfico tour turístico es la obra de vida de Antoni Gaudí: el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia. Mediante un plano conjunto Allen nos hace distinguir sus impresionantes torres con un bajo ángulo y un movimiento de cámara hacia arriba que cambia a un plano americano que permite divisar en el

fondo la fachada con sus múltiples y minuciosos detalles (véase fotogramas 42 & 43).

En este momento merece explicar cómo esa prototípica referencia arquitectónica es retratada en las respectivas obras. Hemos visto que en *Todo sobre mi madre* se convierte en un símbolo maternal que emite tanto autoridad y respeto como calma y consuelo, mientras que en *Biutiful* y *Los últimos días*, aparece como un lugar sombrío y desconsolado que articula precisamente la atmósfera afligida de estas obras. También llama la atención la selección de los planos que utilizan los directores para encuadrar ese monumento. Destaca que mientras Almodóvar y Allen optan por unos planos que producen enfoques más estrechos para poder revelar detalles, Iñárritu y los hermanos Pastor exclusivamente encuadran la catedral en planos panorámicos. Se puede suponer pues que de esta manera subrayan o mitigan el significado de esta referencia prototípica. En *Todo sobre mi madre* (véase fotogramas 10 & 11) y *Vicky Cristina Barcelona* (véase fotogramas 42 & 43) esta referencia concreta recibe cierto protagonismo debido a la selección del plano cinematográfico: Aquí la cámara enfoca el monumento y nos lo enseña en todo su esplendor. Además el movimiento de la cámara que captura el objeto girando hacia arriba hace que los espectadores automáticamente le presten la mayor atención posible. Al contrario, las tomas panorámicas en *Los últimos días* (véase fotograma 17) y *Biutiful* (véase fotograma 35) tienen un efecto contrario: Ahora la Catedral de la Sagrada Familia no es el centro de la atención, sino solamente uno de varios edificios que forman parte del paisaje urbano de Barcelona.

Este hecho lo podríamos considerar como otro indicio de que las primeras películas mencionadas tienden a emplear un discurso referencial, mientras que las últimas exhiben un discurso más bien semántico. En las obras de Almodóvar y Allen, la ciudad sobre todo se constituye a través de referencias prototípicas, que en su suma componen y completan el mosaico urbano que es Barcelona; mientras que los hermanos Pastor e Iñárritu, expresan lo urbano mediante cadenas de isotopías especificadoras. Dicho en otros términos, en contraposición a *Todo sobre mi madre* y *Vicky Cristina Barcelona*, el enfoque de *Los últimos días* y *Biutiful* no está en los elementos parciales que articulan la imagen global de la ciudad, sino en su aura

omnipresente creada por específicas imágenes recurrentes (p. ej. la luz de un azul frío y melancólico, los cielos grises y llenos de humo, la anónima muchedumbre de personas en los medios del transporte público).

Centrémonos ahora en otra marcada diferencia entre la constitución urbana en *Vicky Cristina Barcelona* y en *Biutiful*. Por ejemplo, vemos a Cristina paseando por las Ramblas y perdiéndose en el casco gótico tomando fotos de los sitios más emblemáticos de la ciudad. Llama mucho la atención que en este contexto la presentación del escenario de Las Ramblas varíe bastante entre las dos películas. Nos damos cuenta de que aunque ambas obras emplean el mismo significante (el sitio topográfico de las Ramblas en Barcelona), los significados son relativamente distintos. En *Biutiful* destaca especialmente la hostilidad del espacio urbano turístico. El público es confrontado con la realidad perturbadora de una metrópoli de inmigración. Mientras que Iñárritu nos presenta una oposición visualmente muy marcada (los acomodados turistas sentados en las terrazas que de repente son sacados de su idilio cuando los vendedores de bolsos falsos huyen a espetaperro de la persecución policiaca), Allen muestra los paseos por las Ramblas como momentos de máxima armonía: Así Cristina deambula ensimismada y contenta por los puestos, pensando en potenciales motivos para sus fotografías, y en otra escena Vicky y Doug miran pájaros para su casa y bromean abiertamente con los comerciantes. En ambas escenas hace un día espléndido, y todo parece apaciguado y sereno.



Fotograma 46 (*Vicky Cristina Barcelona* 2008, 01:16:51), **Fotograma 47** (*Biutiful* 2010, 00:40:06)

Entonces, ¿por qué razón percibimos el mismo escenario de dos maneras distintas? Como ya ha sido mencionado en el capítulo 3.3 las cadenas de lexemas especificadores pueden exhibir matices de significado que se complementan (isotopías homólogas) o se contradicen (isotopías ambiguas). En el caso de *Biutiful* se emplean isotopías ambiguas (el idílico turístico versus cacerías policiacas; los adinerados turistas versus los ilegales vendedores de la calle), mientras que *Vicky Cristina Barcelona* exhibe una isotopía homóloga (puestos de flores; transeúntes sonrientes; un tiempo encantador), ya que no aparecen interferencias visuales que puedan alterar los agradables paseos de las protagonistas. En resumen, las escenas ambientadas en las Ramblas no podrían connotar sensaciones más opuestas en estos dos filmes. Mientras en *Biutiful* la audiencia percibe cierta angustia y desconcierto, en *Vicky Cristina Barcelona* probablemente no siente otra cosa más que felicidad y bienestar.

Por tanto, se puede constatar que el director norteamericano pretende difundir una imagen afirmativa de Barcelona, mientras que González Iñárritu y los hermanos Pastor más bien transmiten una noción distópica de la capital catalana. Esta presunción sobre todo se manifiesta en la mise-en-scène de las películas. Mientras que *Biutiful* y *Los últimos días* ambientan sus narrativas en un entorno tétrico y lúgubre, la atmósfera cinematográfica de *Vicky Cristina Barcelona* es todo lo contrario: Las imágenes de la ciudad son encantadoras, repletas de luz, sol y colores alegres.

McArthur añade que las películas de Hollywood suelen transmitir las representaciones más populares y dominantes de una ciudad, y que Hollywood ha creado una serie de imágenes de alteridad que de ninguna manera corresponde con la auto-definición de una ciudad o sus habitantes, sino que muestran las ideologías y miedos de la sociedad norteamericana (cf. McArthur 1997: 33-34). Se puede afirmar que la hipótesis de McArthur definitivamente es aplicable a la obra de Allen, ya que su constitución de la metrópoli fílmica mediterránea incluye una gran aglomeración de referencias prototípicas que generan una visión cliché de Barcelona. En concordancia con las reflexiones de Weich (cf. 1999), nos percatamos de que en este largometraje Barcelona solamente ocupa la función de un molde topográfico, ya que la ciudad y sus significantes son perfectamente intercambiables. Es decir, probablemente la trama habría convencido con la misma eficacia a su audiencia si por ejemplo

hubiera tenido lugar en Madrid, París o Londres. Vemos que en esta película Barcelona no desempeña una función narrativa, sino meramente actúa como bello escenario de la historia. La ciudad no cambia, siempre se muestra de su lado más soleado y alegre, independientemente de que los personajes estén contentos, pensativos o en conflicto.

Por tanto, comprendemos que la Barcelona de *Vicky Cristina Barcelona* no representa más que un atractivo destino de viajeros con cierto interés cultural. Como señala Osácar:

La mirada de Woody Allen convierte Barcelona en el viaje soñado por las jóvenes protagonistas norteamericanas. La arquitectura modernista, Gaudí, los museos, la gastronomía, las calles y plazas del casco antiguo, o el mar son espacios reales que sitúan la ciudad como un destino privilegiado para cualquier amante de turismo cultural. (Osácar 2013: 227)

Recapitulando, *Vicky Cristina Barcelona* constituye el espacio urbano barcelonés de manera global, ya que articula una descripción panorámica de la ciudad. Además se puede afirmar que el filme emplea un discurso referencial, que se debe, por un lado, a su título y la repetida mención del nombre de la ciudad o de sus personajes intrínsecamente relacionados con su historia; y por el otro lado, a las considerables referencias prototípicas. No sólo emplea referencias que articulan la imagen más estereotipada y turística de la ciudad, sino también isotopías que transmiten significados homólogos. Es decir, a nivel semántico las isotopías especificadoras no se contradicen. De esa manera, la Barcelona fílmica de Woody Allen constituye un escenario urbano que es en sí controlado y previsible. Así, se puede constatar que la mirada de Woody Allen sí que es una realidad, ya que enfoca monumentos y sitios existentes, pero también resulta de lo más tópica y estereotipada.

6. Conclusión

Se ha demostrado que el medio cinematográfico es capaz de ilustrar la interacción entre los individuos y el espacio urbano. A veces, la metrópoli cumple una función dramática o narrativa cuando plasma el mundo interior de los personajes a través de su *mise-en-scène*. Para analizar esta influencia latente que ejerce la urbe sobre sus habitantes, se ha recorrido varios modelos que abarcan temáticas como la oposición entre la ciudad y el campo, la masa y el individuo, la orientación en el espacio urbano o la significación de lugares y no lugares.

Recapitulando, se puede afirmar que el marco teórico del análisis fílmico, basado principalmente en las teorías narratológicas de Ingenschay (cf. 2000) y Mahler (cf. 1999b), resultó apropiado para esta investigación, ya que los conceptos literarios también se pudieron aplicar al ámbito del cine. En el caso de la representación cinematográfica de Barcelona, se ha comprobado que el espacio urbano puede ser constituido de varias formas. El presente trabajo ha mostrado claramente que la ciudad de Barcelona no solamente desempeña una función formal como escenario, sino que también ejerce una influencia directa en la trama fílmica. Sin embargo, se observa que existe una relación recíproca entre la urbe y el medio del filme. Por un lado, la metrópoli adquiere cierta función en la película, sea por razones estéticas o dramáticas; pero por el otro, las varias obras cinematográficas también son capaces de moldear nuestra percepción de la Ciudad Condal.

Mientras que las películas *Todo sobre mi madre* y *Vicky Cristina Barcelona* muestran la ciudad en un ambiente optimista, su lado más turístico e idílico, las obras *Los últimos días* y *Biutiful* articulan exactamente lo contrario: un lugar hostil y anónimo. Este efecto se debe al método que eligieron los directores para establecer el discurso urbano. Mientras que la Barcelona de Almodóvar y Allen se puede describir como un espacio abarcable, controlable y fácil de clasificar; la Ciudad Condal de los hermanos Pastor e Iñárritu, se muestra oscura, enigmática y confusa. No obstante, también hay que destacar que la diferenciación entre los respectivos discursos no se puede realizar siempre con exactitud, ya que pueden dar lugar a confluencias entre el

modelo de constitución referencial y semántico, como sucede por ejemplo en *Todo sobre mi madre*.

La metrópoli incluso es capaz de reflejar estados anímicos y evoluciones personales. Así, el espacio urbano adquiere una cualidad narrativa que permite ilustrar el mundo interior de sus personajes. Por ejemplo, paralelamente al deterioro físico de Uxbal, la cámara nos traslada a las profundas y tenebrosas entrañas de Barcelona. Dicho en otras palabras, el decaimiento del protagonista también es reflejado por la decadencia de la ciudad.

Igualmente, la metrópoli es estrechamente vinculada con la presentación y evolución de los personajes principales en *Todo sobre mi madre*. En este caso, el espacio urbano incluso establece relaciones temporales manifestadas a través de elipsis, retrospectivas y anticipaciones.

Además, se ha demostrado que el concepto del no lugar ocupa un rol considerable en la articulación de estados transitorios (no sólo físicos, sino también mentales) de los personajes. De hecho, todos los filmes analizados emplean el no lugar para connotar el significado de transición y modificación. En *Todo sobre mi madre*, los viajes en tren de Manuela se convierten en símbolos de su pasado y futuro; mientras que en *Los últimos días*, el joven programador Marc se ve confrontado con dos ejemplares no lugares (i.e. la red del metro y el centro comercial) que se han apoderado del significado del lugar: ya no articulan paraderos temporales, sino la imagen de algo parecido a un refugio. Las etapas del cáncer de Uxbal (*Biutiful*) se ilustran a través de medios de transporte públicos u otros elementos de la infraestructura urbana (i.e. calles, autopistas, puentes). Woody Allen enmarca el principio y el final de *Vicky Cristina Barcelona* en uno de los no lugares más prototípicos: el aeropuerto. De ahí, suponemos que el director insinúa que el verano en Barcelona ha significado para ambas protagonistas un cambio tajante.

En resumen, el presente trabajo ha demostrado que la ciudad de Barcelona desempeña más funciones que la de un simple plató de la acción. El análisis confirma que la capital catalana puede manifestarse de dos formas en su representación fílmica. Por un lado, puede constituir una ciudad genérica, es decir, funciona como mero adorno. Es un escenario urbano vacío de cualquier tipo de connotaciones, significados o símbolos. En dicho caso, Barcelona se muestra como el prototipo del no lugar, que no dispone de ningún valor

histórico, social o cultural. Mientras que en el segundo caso, la capital catalana sí posee una función significativa. Ya no es un puro fondo de la narrativa fílmica, sino que desempeña el rol de otro personaje más, ya que influye activamente en el desarrollo de la acción, e incluso puede cumplir cierto propósito político.

Además, se ha comprobado que las películas se sirven de un rico inventario semiótico para crear una unión de forma y contenido. Sin embargo, hay que destacar que entre la selección de películas no todos los significantes articulan el mismo significado, como se puede notar en los ejemplos de la Basílica de la Sagrada Familia o las Ramblas. Mientras que en *Todo sobre mi madre*, la catedral de Gaudí adquiere una connotación simbólica como figura maternal; en *Vicky Cristina Barcelona*, no exhibe un valor añadido, sino que meramente representa una referencia prototípica de la metrópoli turística. *Biutiful* emplea la misma referencia topográfica, pero como postal grotesca, que funciona como escenario de las tragedias humanas que discurren en la obra de Iñárritu. En *Los últimos días* incluso pierde todo su protagonismo: Solamente se puede observar en muy pocas ocasiones y a través de planos panorámicos, que la muestran junto a una multitud de edificios, y de esa manera, le hacen desaparecer virtualmente.

Asimismo, hemos notado que las Ramblas transmiten divergentes significados. En *Biutiful* connotan emociones negativas, ya que son el escenario de una inquietante persecución, mientras que en *Vicky Cristina Barcelona* representan el *locus amoenus* por antonomasia.

Como ha ejemplificado el presente trabajo, la Barcelona cinematográfica constituye una amplia temática que exhibe todavía más aspectos que merecen ser investigados. Mientras que este análisis se ha acercado al topos a través de una perspectiva sincrónica (i.e. las películas del cambio de milenio), también podría ser revelador examinar la representación fílmica de Barcelona mediante un punto de vista diacrónico.

Finalmente, cabe destacar que la temática del presente trabajo se muestra verdaderamente intrigante debido a su carácter interdisciplinario, ya que unifica los estudios urbanos con los de la literatura y del cine. De esa manera, surge una interconectividad de varios aspectos académicos que enriquece la investigación considerablemente. Así nos damos cuenta de que

Barcelona representa el crisol cultural donde se encuentran y enfrentan una variedad de individuos, conceptos y actitudes.

7. Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht die filmische Repräsentation der Mittelmeermetropole Barcelona anhand von vier Filmbeispielen (*Todo sobre mi madre*, 1999; *Vicky Cristina Barcelona*, 2008; *Biutiful*, 2010; *Los últimos días*, 2013). Dabei stützt sich die Analyse auf interdisziplinäre Verfahren aus der Narratologie, Semantik, Semiotik und Diskursanalyse. Das Ziel der Arbeit besteht darin auszumachen, ob der urbane Raum über seine Rolle als Kulisse hinauswächst. Kann also behauptet werden, dass Barcelona eine spezielle narrative Funktion im Film erfüllt, welche die Handlung maßgeblich beeinflusst? Um dieser Frage nachzugehen, werden drei Typen der filmischen Konstitution einer Metropole untersucht: die „Stadt im Film“, der „Stadtfilm“ sowie die „filmische Stadt“ (Vogt 2001: 26). Die Analyseergebnisse werden dabei Aufschluss über die Zugehörigkeit der einzelnen Filme zu den jeweiligen Kategorien geben.

Der wissenschaftliche Wert der Arbeit liegt vor allem in der systematischen Ausarbeitung der Thematik *Urbanität und Film* sowie in der Adaptierung literaturwissenschaftlicher Analysen für den kinematographischen Bereich. Obwohl die Darstellung des urbanen Raums von Disziplinen wie der Literaturwissenschaft und Soziologie bereits recht erschöpfend behandelt worden ist, kann eine umfassende Untersuchung der Repräsentation des städtischen Raums im Film nach wie vor als wünschenswert erachtet werden. Darüber hinaus erweist sich diese Arbeit als einzigartig in ihrer Erarbeitung der filmischen Darstellung von Barcelona, welche im Speziellen den Aspekt der Urbanität in den Vordergrund stellt.

8. Bibliografía

Alhambra Delgado, Miguel (2008): “Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles” (reseña), en: *Política y Sociedad*, 45: 2, 201-204.

Amago, Samuel (2007): “Todo sobre Barcelona: Refiguring Spanish identities in recent European cinema”, en: *Hispanic Research Journal*, 8: 1, 11-25.

Augé, Marc (1998, cuarta edición): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa.

Augé, Marc (1994, segunda edición): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main: Fischer.

Barber, Stephen (2006): *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*, Barcelona: Gili.

Barsam, Richard / Monahan, Dave (2010, tercera edición): *Looking at movies. An introduction to film*, New York / London: W.W. Norton & Company.

Barthes, Roland (1993, segunda edición): *La aventura semiológica*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Baudelaire, Charles (1999): *Las flores del mal*, Madrid: Alianza.

Benjamin, Walter (1971): *Poésie et révolution*, París: Denoël.

Bersani, Leo / Dutoit, Ulysse (2009): “Almodóvar’s girls”, en: Epps, Brad / Kakoudaki, Despina (Eds.) (2009), *Op. cit.*, 241-266.

Buschmann, Albrecht / Ingenschay, Dieter (Eds.) (2000): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Caparrós Lera, José María (2007): *Historia del cine español*, Madrid: T&B Editores.

Caparrós Lera, José María / Crusells, Magí / de España, Rafael (2007): *Las grandes películas del cine español*, Madrid: Ediciones JC.

Carrión, Jorge (Ed.) (2009): *Madrid / Barcelona. Literatura y ciudad (1995-2010)*, Iberoamericana y Delibes: Madrid y Valladolid.

Clarke, David B. (Ed.) (1997): *The cinematic city*, London [et al.]: Routledge.

Colmenero Salgado, Silvia (2001): *Pedro Almodóvar. Todo sobre mi madre. Estudio crítico*, Barcelona: Paidós.

Colomina, Beatriz (Ed.) (1992): *Sexuality and space*, Princeton, NJ: Princeton Architectural Press.

Dalmau, Rafael / Galera, Albert (2007): *Ciudades del cine*, Barcelona: Raima.

Daus, Ronald (Ed.) (1992a): *Großstadtliteratur – Ein internationales Colloquium über lateinamerikanische, afrikanische und asiatische Metropolen*, Frankfurt am Main: Vervuert.

Daus, Ronald (1992b): “As diferenças entre a ‘literatura das grandes cidades’ europeia e não europeia – observações sobre a crítica de São Paulo no ensaio *Enigma* de Ivan Ângelo”, en: Daus, Ronald (Ed.) (1992a), Op. cit., 97-102.

Defoe, Daniel (1953): *A journal of the plague year*, London [et al.]: Dent.

Delgado, Manuel (2011): “Memoria, ideología y lugar en Barcelona”, en: *Encrucijadas. Revista crítica de ciencias sociales*, 2, 7-10.

Döblin, Alfred (2002): *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte vom Franz Biberkopf*, München: DTV.

Epps, Brad / Kakoudaki, Despina (Eds.) (2009): *All about Almodóvar. A passion for cinema*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press.

Foucault, Michel (2002): *The Order of Things. An archaeology of the human sciences*, London / New York: Routledge.

Frahm, Laura (2010): *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, Bielefeld: transcript.

Fraser, Benjamin (2012): “A Beautiful city: Alejandro González Iñárritu’s filmic critique of the ‘Barcelona model’”, en: *Studies in Hispanic Cinemas* 9: 1, 19-34.

Frenzel, Elisabeth (2008, sexta edición): *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart: Kröner.

Fuentes, Carlos (1975): *Terra nostra*, Barcelona: Seix Barral.

Genette, Gérard, (1980): *Narrative discourse*, Oxford: Blackwell.

Grosz, Elizabeth (1992): “Bodies – Cities”, en: Colomina, Beatriz (Ed.) (1992), Op. cit., 241-253.

Grosz, Elizabeth (1995): “Woman, *chora*, dwelling”, en: Watson, Sophie / Gibson, Katherine (Eds.) (1995), Op. cit., 47-58.

Huerta Floriano, Miguel Ángel (2006): *60 películas para un fin de siglo. Análisis filmico del cine español*, Salamanca: Caja Duero.

Ingenschay, Dieter (2000): "Großstadtaneignung in der Perspektive des 'peripheren Blicks'", en: Buschmann, Albrecht / Ingenschay, Dieter (Eds.) (2000), *Op. cit.*, 7-19.

Joyce, James (2012): *Dubliners*, Edinburgh: Canongate.

Kennett, Chris (2008): "Barcelona '92 post-olímpica: deporte y multiculturalismo", en: <http://olympicstudies.uab.es/brasil/pdf/53.pdf> (último acceso 4 abril 2016).

Klotz, Volker (1969): *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, München: Hanser.

Kostof, Spiro (1992): *Das Gesicht der Stadt. Geschichte städtischer Vielfalt*, Frankfurt am Main [et al.]: Campus.

Lapsley, Rob (1997): "Mainly in cities and at night. Some notes on cities and film", en: Clarke, David B. (Ed.) (1997), *Op. cit.*, 186-208.

Lesage, Alain-René (1920): *Le diable boiteux*. Vienne: Manz.

Lynch, Kevin (2008): *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gili.

Mahler, Andreas (Ed.) (1999a): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, Heidelberg: Winter.

Mahler, Andreas (1999b): "Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution", en: Mahler, Andreas (Ed.) (1999a), *Op. cit.*, 11-36.

Mahoney, Elisabeth (1997): "'The people in parentheses'. Space under pressure in the post-modern city", en: Clarke, David B. (Ed.) (1997), *Op. cit.*, 168-185.

Markuš, Saša (2001): *La poética de Pedro Almodóvar*, Barcelona: Littera.

McArthur, Colin (1997): "Chinese boxes and Russian dolls. Tracking the elusive cinematic city", en: Clarke, David B. (Ed.) (1997), *Op. cit.*, 19-45.

Monaco, James (2009): *How to read a film*, Oxford [et.al.]: Oxford University Press.

Morris, Charles W. (1981): *Zeichen, Sprache und Verhalten*, Frankfurt am Main / Wien [et al.]: Ullstein.

Möbius, Hanno / Vogt, Guntram (1990): *Drehort Stadt. Das Thema 'Großstadt' im deutschen Film*, Marburg: Hitzeroth.

Mumford, Lewis (1979): *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*, Band 1, München: DTV.

- Osácar, Eugeni (2013): *Barcelona. Una ciudad de película*, Barcelona: Diéresis.
- Patton, Paul (1995): "Imaginary cities: images of postmodernity", en: Watson, Sophie / Gibson, Katherine (Eds.) (1995), *Op. cit.*, 112-121.
- Poe, Edgar Allan (1982): *Narraciones extraordinarias*, Bilbao: Asuri.
- Real Academia Española de la Lengua (RAE) (2016, edición del Tricentenario): "de película", en: *Diccionario de la lengua española*, <http://dle.rae.es/?id=SOAkW1v> (último acceso 4 abril 2016).
- Resina, Joan Ramon / Ingenschay, Dieter (Eds.) (2003): *After-Images of the city*, Ithaca / London: Cornell University Press.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich / Stierle, Karlheinz (Eds.) (1997): *Projekte des Romans nach der Moderne*, München: Fink.
- Stierle, Karlheinz (1993): *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München / Wien: Hanser.
- Vall, Pere (2013): "¿El principio de una nueva era?", en: *Fotogramas* 2034, 98-101.
- Van Gennep, Arnold (2005, tercera edición): *Übergangsriten (Les rites de passage)*, Frankfurt am Main / New York: Campus.
- Vogt, Guntram (2001): *Die Stadt im Film. Deutsche Spielfilme 1900-2000*, Marburg: Schüren.
- Watson, Sophie / Gibson, Katherine (Eds.) (1995): *Postmodern cities and spaces*, Oxford: Blackwell.
- Weich, Horst (1999): "Prototypische und mythische Stadtdarstellung. Zum 'Image' von Paris", en: Mahler, Andreas (Ed.) (1999), *Op. cit.*, 37-56.
- Williams, Tennessee (1967, segunda edición): *Un tranvía llamado deseo. Comedia dividida en once cuadros*, Madrid: Alfíl.

9. Filmografía

Allen, Woody (2008): *Vicky Cristina Barcelona*.

Almodóvar, Pedro (1999): *Todo sobre mi madre*.

Balcázar, Jaime Jesús (1968): *Crónica de un atraco*.

Bigas Luna, Josep Joan (1978): *Bilbao*.

González Iñárritu, Alejandro (2010): *Biutiful*.

Klapisch, Cédric (2002): *Una casa de locos*.

Lang, Fritz (1927): *Metropolis*.

Lumière, Auguste / Lumière, Louis (1896a): *Vistas españolas*.

Lumière, Auguste / Lumière, Louis (1896b): *Place du port à Barcelone*.

Pastor, Àlex / Pastor, David (2013): *Los últimos días*.

Pérez-Dolç, Francesc (1963): *A tiro limpio*.

Seidelman, Susan (2001): *Tardes de Gaudí*.

Trueba, Fernando (2002): *El embrujo de Shanghai*.

Veronesi, Giovanni (2007): *Manuale d'amore 2: corregido y aumentado*.

Welles, Orson (1955): *Mr. Arkadin*.

Welles, Orson (1965): *Campanadas a medianoche*.