

EL CINE Y LA CIUDAD: UNA RELACIÓN INQUIETANTE POR PIERRE SORLIN

PIERRE SORLIN es catedrático emérito de Sociología de los Medios Audiovisuales en la Sorbona de París. Desde su libro, *Sociología del cine* (1977), México, 1985) ha publicado libros y artículos sobre cine europeo donde se plantean y desarrollan los problemas conceptuales e históricos en el estudio de las cinematografías nacionales: *Cines europeos, sociedades europeas* (1985; Barcelona, 1996), *Esthétiques de l'audiovisuel* (1992), *Italian National Cinema* (1996), *Le fils de Nadar* (1998), *L'immagine e l'evento* (1999) y *Persona* (2000).

Siempre me ha parecido muy complejo filmar una ciudad, 'representar' este espacio y proporcionar a los espectadores una idea de un todo extenso con planos fragmentados. Ésa es la razón que motiva mis reflexiones sobre cómo las ciudades han sido representadas en el cine y qué es lo que éste puede contarnos sobre los rasgos específicos de la vida urbana.

Las ciudades proporcionan el trasfondo. Los especialistas estadounidenses han demostrado que, en el cine de Hollywood, se dan tres escenarios principales: la gran ciudad, el Oeste y California, pero que el primero es, con mucho, el más importante ya que ocupa hasta un cuarenta por ciento de la producción. Yo he hecho una estimación aproximativa para el cine europeo, y he encontrado que, tomando los guiones como base, cerca de un sesenta por ciento de los argumentos tienen lugar en entornos urbanos. Aun así, en estas cintas hay muy poca información sobre las metrópolis. Si extrajeramos de las películas las imágenes de Nueva York, Londres o París, encontraríamos las mismas imágenes recurrentes (algunas veces exactamente los mismos planos, usados dos o más veces) y sería imposible hacer documentales con ellas. Hasta la década de los sesenta, la mayoría de las ciudades cinematográficas parecían más modelos de ciudad que lugares reales. Mientras estaba preparando *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*; Víctor Fleming, 1939), David O. Selznick escribió a Kean, uno de sus colaboradores: «Saca un plano realmente bueno en blanco y negro de Londres, preferiblemente con niebla, y otro en el que se vea claramente que es



Frenzy (Alfred Hitchcock, 1972).

Londres, con el Big Ben, el Parlamento, o algún otro lugar que sea muy conocido».¹ Las películas de Hitchcock son un ejemplo excelente de lo que intento decir. En ellas, el fondo urbano algunas veces es necesario, por ejemplo, en *Sabotage* (*Sabotaje*, 1937) o en *Frenzy* (*Frenesí*, 1972), pero también puede resultar superfluo, como en *The Rope* (*La soga*, 1948). En cualquier caso, *Frenzy* no explora Londres y, en *The Rope*, las vistas de Nueva York que se ofrecen a través de las ventanas son tan esquemáticas que parecen decorados pintados que se han tomado prestados de algún teatro. Usando unos escenarios tan artificiales, Hitchcock parece decirnos que ha escogido a propósito el símbolo más emblemático de Nueva York para rellenar un fondo innecesario. En otras palabras, nos recuerda que en la mayoría de los filmes cuya acción supuestamente tiene lugar en Nueva York, a los espectadores nunca se les muestra la ciudad en sí, sino únicamente unas pocas imágenes emblemáticas de rascacielos que la representan.

¿Cómo es posible explicar esta falta de esmero? Por supuesto, hay razones técnicas: es obvio que rodar en las calles nunca ha sido fácil, de modo que, incluso hoy en día, muchos directores prefieren trabajar en estudio. No es extraño leer en una revista de cine que las calles o plazas que aparecen en una película son el doble o el triple de grandes que cualquier localización existente, pero que eso ha hecho que el rodaje sea más cómodo. No debemos pasar por alto los problemas de esa índole, pero no creo que proporcionen una explicación suficiente, ya que los cineastas desde hace mucho tiempo suelen intercalar tomas hechas en localizaciones y tomas hechas en estudio.

Tiene que haber otras razones que me gustaría analizar. Debemos tener presente el contexto en el cual las películas comenzaron a representar la vida urbana. A finales del siglo XIX, cuando el cine empezó a ser una forma popular de entretenimiento, emergía un concepto nuevo: la noción misma de «metrópoli». Las grandes ciudades han existido durante siglos. Pero hasta la mitad del siglo XIX se consideraban individualmente y no se veían como elementos pertenecientes a una categoría bien definida. Dickens, que durante mucho tiempo fue periodista, hizo crónicas de Londres de manera extensiva, y sus papeles (que más tarde se recopilaron en la obra *Sketches by Boz*) muestran que lo que le interesaba más era la singularidad de Londres, lo que la hacía diferente e incomparable con ninguna otra ciudad². Su Londres era tanto un depósito de conocimiento como una poderosa fuente de ficción; lo sabía muy bien, y sus crónicas eran rápidas visitas guiadas por la ciudad. Si el concepto de turismo ha sido inventado recientemente, en el Londres de Dickens, e incluso antes, ya había visitantes extranjeros. Mucho antes del siglo XIX, generaciones de peregrinos que contemplaban Roma desde las ruinas del Capitolio ya reconstruían en sus mentes el auge y la caída del Imperio. Al llegar a una ciudad desconocida, la gente inspeccionaba sus monumentos, trofeos de su pasado, que definían su importancia histórica y, por tanto, política.

Las metrópolis poseen muchas de las características funcionales de las ciudades, pero son diferentes o, más bien, nuestra concepción de metrópoli no equivale a nuestra noción de ciudad. La palabra «metrópoli» en sí fue en origen un término que se utilizaba para la principal ciudad catedralicia de un país, como Canterbury en Inglaterra. En las últimas décadas del siglo XIX, la palabra adquirió un nuevo significado y pasó a designar un área urbana de grandes dimensiones. Luego vinieron largas discusiones sobre la naturaleza de las áreas metropolitanas; y el cine, al igual que las novelas, la

2. Por ejemplo, recuérdese la larga descripción del Londres nocturno en *Canción de Navidad*: «La luminosidad de las tiendas, donde las ramitas y las bayas de acebo crepitan al calor de las lámparas de los escaparates, hacía que los pálidos rostros enrojecieran al pasar...», etc. Piénsese también en el soneto de Wordsworth: «La Tierra no puede ofrecer nada más bello: / sería muy sombrío de alma aquel que pasase por alto / una visión tan conmovedora por su majestuosidad...».

pintura, los artículos periodísticos y los discursos políticos, tuvo su correspondiente participación en el debate.

Durante las primeras décadas del siglo, en la *pantalla plateada* compitieron dos visiones diferentes de la metrópoli. Encontraríamos numerosos ejemplos en los cines europeo y estadounidense, pero me contentaré con considerar el caso de Murnau, que usó ambos modelos durante su cortísima vida profesional. La historia de *Der letzte Man* (*El último*, 1924) se desarrolla en Berlín pero la película no intenta representar dicha capital, y la ciudad sólo aparece en *flashes* que nunca dan como resultado un todo coherente. El portero del hotel, el protagonista, se ve involucrado en varias asociaciones y es el tipo de contacto que establece con otras personas lo que determina qué aspectos de la ciudad verán los espectadores. A veces se dice que esta película se caracteriza por el frecuente uso que se hace en ella de la cámara subjetiva, pero esto no es del todo exacto. No se nos ofrece la percepción del portero; más bien es la cámara la que se centra en encuadres u objetos específicos que están directamente relacionados con la situación presente y necesariamente transitoria. La ciudad sale seis veces en la película. No quiero examinar todos estos casos, pero creo que es necesario mencionar los dos iniciales. Al principio de la película, seguimos al portero, cuya responsabilidad es introducir a los clientes en el hotel. Aquí, el protagonista es un intermediario. Berlín se reduce a unas pocas imágenes que explican por qué los turistas o visitantes, contrariados por la lluvia, tienen que buscar refugio. La ciudad y el hotel se describen como dos espacios simétricos que giran alrededor de una puerta. Tras la jornada de trabajo, el portero vuelve a casa. En el barrio donde vive, las relaciones entre las personas dependen de su status social. Por lo tanto, antes de que el portero entre en el cuadro, se nos muestra un escenario perfectamente ordenado: un patio flanqueado por edificios altos, que se introduce en la secuencia repetidamente como para decirnos que aquí nada debe cambiar; y es precisamente el hecho de que las cosas cambien, el hecho de que el portero pierda su status lo que provoca que, más tarde, la visión de este barrio aparezca modificada.

Ahora sigamos a Murnau en Estados Unidos. En *Sunrise* (*Amanecer*, 1927), su primera producción en Hollywood, hay tres espacios diferentes: el pueblo, la ciudad y el lago. El lago es la naturaleza, o el destino; enfrenta a los personajes con la muerte y cambia sus vidas. El pueblo es un lugar impreciso donde la luz juega en el agua, pasa a través de los carrizos, horada la neblina. La ciudad no es más realista que los otros dos lugares; de hecho, es un decorado de estudio y se nos muestran muchas pruebas de que es enteramente una ciudad de mentira. Pero, en lugar de moverse a través de una localización imprecisa y estilizada, los personajes exploran esta ciudad por completo. Se les introduce en la ciudad de manera progresiva: un tranvía les lleva desde el puerto hasta el centro y les revela, una tras otra, las maravillas de la vida urbana. Esta parte de la película es una síntesis, incluso podríamos decir un arquetipo de lo que es una ciudad: hay grandes almacenes, restaurantes, bailes, estaciones de tren, salones de belleza, y hay, sobre todo, calles, plazas, monumentos, todos ellos lugares cálidos, bulliciosos y llenos de gente que demuestran que la ciudad es un mundo en sí misma y que allí la gente experimenta los placeres de la modernidad.

Las dos visiones chocan en muchos aspectos. *Der letzte Man* enfatiza las relaciones sociales gobernadas por la ley del beneficio. Por otro lado, *Sunrise*, al establecer una polaridad campo-ciudad donde los hombres de campo son sencillos y honestos

mientras que los habitantes de la ciudad son peligrosos, dota implícitamente a las ciudades de una personalidad moral. Esto se ve confirmado por las otras dos películas que Murnau hizo en Hollywood. En *Four Devils* (1928) unos jóvenes limpios, agradables e ingenuos son literalmente asesinados por la ciudad. Por el contrario, la chica de ciudad de *City Girl/Our Daily Bread* (1930) se ve redimida porque abandona la ciudad y se casa en el campo. Pero hay mucho más que eso en la oposición. En *Der letzte Man* la ciudad es un espacio plástico variable cuya forma depende del tipo de intercambios que desarrolla la gente. En *Sunrise*, la ciudad es protagonista, es un todo orgánico al que los individuos se tienen que enfrentar y en el cual, dependiendo de las circunstancias, llevan una vida grata o difícil.

Lo que me gustaría sugerir es, en primer lugar, que el cine se vio implicado en un debate muy largo sobre la naturaleza de la vida urbana y, en segundo lugar, que contribuyó a la definición de lo que es una metrópoli. Echemos un vistazo a la vida urbana tal y como es descrita en el cine. Al principio de la mayoría de las películas, las ciudades parecen ser lugares muy agradables, donde los bares, los teatros y las salas de baile se llenan todas las noches, y donde la semana termina en una playa o en un parque de atracciones. Sin embargo, tras esta radiante y atractiva fachada, la ciudad es un infierno. Resulta interesante que, ya que la representación visual de las ciudades es a menudo pobre, la desagradable atmósfera metropolitana viene sugerida por la banda sonora. Los efectos sonoros, que mezclan el barullo de martillos neumáticos, bocinas, motores y sirenas, se han usado desde el principio de la época sonora en películas que ofrecen pocas imágenes o emplazamientos urbanos. Las ciudades cinematográficas son perniciosas y nadie puede escaparse de su mala influencia. En *Smart Money* (Alfred E. Green, 1931) un barbero que vive en una pequeña ciudad, decide instalarse en la gran ciudad. Casi inmediatamente, le roban todo el dinero y, cuando se queja, la gente le responde fríamente: «Así es la gran ciudad». El único camino que se abre ante el hombre es convertirse en tahúr y, llegado el momento, le arresta la policía³. Desde los años veinte hasta nuestros días, las películas de gánsters y el cine negro muestran ciudades que seducen a personas ingenuas ofreciéndoles oportunidades de ganar mucho dinero y de disfrutarlo, pero que, a la larga, son letales y yo doy por sentado que no es casualidad que el decorado artificial de Hitchcock subraye el paisaje urbano en *The Rope*: irónicamente, el cineasta nos advierte que sólo en una metrópoli los jóvenes pueden ser tan repulsivos y despiadados como éstos.

Como ya resultaba patente en Murnau, la única solución es irse. Después de ser corrompido por Nueva York y su vida fácil, el protagonista de *Numbered Men* (Melvyn Leroy, 1930), jura que se marchará de la ciudad tan pronto como salga de prisión, y su novia le dice: «Se acabó la gran ciudad para nosotros, querido. En ella no hay más que codicia». Escapar no implica necesariamente sobrevivir; es simplemente una promesa de salvación moral como en *The Asphalt Jungle* (*La jungla del asfalto*; John Huston, 1950), donde el asesino finalmente se redime porque marcha al campo a morir.

Estos ejemplos que he escogido pertenecen a lo que se ha venido a llamar cine clásico, pero las ciudades cinematográficas siempre han sido, y siguen siendo, lugares peligrosos. Entre los muchos ejemplos recientes que se podrían citar, será suficiente mencionar dos películas hechas a principios de los noventa: *Black Rain* (Ridley Scott,

3. Sobre esta película y *Numbered Men*, véase Leonardo Gandini, *L'immagine della città americana nel cinema hollywoodiano* (Bologna, Clueb, 1994), pp. 198 y 229.

1989) y *Rising Sun* (*Sol naciente*; Philip Kaufman, 1993). En estas películas, tras la cortina de humo de una brillante actividad social y de fiestas sin fin, los personajes sólo encuentran violencia, corrupción y muerte. Comparadas con las películas clásicas, éstas parecen mucho más brutales pero no podemos olvidar que cualquier representación se mide de acuerdo con las convenciones que prevalecen en el momento de su producción y exhibición. Las películas de los años cuarenta y cincuenta no parecían menos duras a los ojos de los contemporáneos. Sin embargo, es cierto que el hecho de escapar, aunque sea aún posible (piensen por ejemplo en *Dancin' Night*, en la cual el personaje femenino logra evadirse de un Liverpool desesperanzador y machista), se ha hecho más difícil. *Death Wish* (*El justiciero de la ciudad*; Michael Winner, 1974), en la que Charles Bronson decide erigirse en vengador contra los ladrones y asesinos anónimos que perjudican Nueva York es típico de este espíritu, que también puede encontrarse en *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976).

La representación cinematográfica de las metrópolis siempre ha sido bastante caprichosa. Con frecuencia los críticos han resaltado el hecho de que las ciudades presentadas en la gran pantalla tienen poco en común con las ciudades que representan, y que hay una gran discrepancia entre la actividad social de los protagonistas y su estilo de vida. Cualquiera que sea la época en la que se hayan rodado, las películas cuentan pocas cosas acerca de la vivienda, del tráfico en las calles, del trabajo, de las relaciones humanas, de la limpieza o de los problemas administrativos que hay en las ciudades; pero los espectadores, que en su mayoría son urbanitas, nunca han rechazado estos retratos que tan poco tienen que ver con su experiencia diaria.

¿Qué es lo que ha hecho aceptable esta imagen mítica? No he dicho que los que corrompen al protagonista de *Numbered Men* tienen nombres italianos, que el protagonista y malo de *Smart Money* se llama Venizelos o que los tipos peligrosos en *Black Rain* y *Rising Sun* son japoneses. La expansión urbana y la inmigración han sido consideradas desde hace mucho tiempo una amenaza para los que han nacido y crecido en la ciudad. Sin embargo, el cine no era el mero reflejo de una intolerancia generalizada; simplemente era uno de los diversos canales que contribuían a difundir una imagen distorsionada de los problemas metropolitanos. Los años treinta fueron testigos del desarrollo de la escuela de Chicago, un importante grupo de sociólogos especializados en estudios urbanos. Es sorprendente ver que, cuando Louis Wirth resumió la investigación de sus colegas en «Urbanism as a way of life»,⁴ comparó los tipos de asentamiento urbano industrial con los preindustriales y preurbanos, lo que le llevó a enfatizar características ilustradas en las películas tales como el anonimato, el aislamiento y la vulnerabilidad. No es necesario hablar de las influencias recíprocas, la imagen estandarizada de la ciudad fue creada por diferentes medios, era parte de una creencia generalizada que la gente aceptaba, incluso aunque no coincidiera con la propia práctica diaria.

He distinguido dos aspectos en las ciudades cinematográficas que son, por un lado, las características de la vida metropolitana y, por otro lado, la función que se atribuye a las ciudades en el cine. Acabamos de ver que las metrópolis filmadas siempre parecen peligrosas, más peligrosas que las ciudades reales. Ahora bien, ¿qué puede decirse del papel que juegan las metrópolis en el cine? Un rápido vistazo a Murnau nos ha revelado una dicotomía entre las películas en las cuales la ciudad no es nada más que las actividades de los que viven en ella y las películas en las que la ciudad

4. *American Journal of Sociology* (julio de 1938), pp. 1-24.

es la protagonista principal y el motor mismo de la narración. Esta división no estaba limitada al cine, también existía en los debates teóricos. Muchos políticos, urbanistas y sociólogos enfatizaban el atractivo de las ciudades que, al ofrecer más actividades, más oportunidades de conseguir trabajo y más ocasiones de diversión, atraían a un número creciente de inmigrantes. Estaba asumido que estos individuos heterogéneos procedentes de distintos orígenes no tenían nada en común. Como se veían privados de vínculos con un grupo primario como la familia o el vecindario, los inmigrantes se adaptaban bastante rápidamente a las costumbres y a las reglas de la metrópoli; la ciudad en sí misma era el factor decisivo de socialización y lo que creaba un entorno social nuevo. Pero unos pocos expertos, el más importante de los cuales era Georg Simmel, no estaban de acuerdo. Como Simmel expuso: «La ciudad no es una entidad espacial con consecuencias sociológicas, sino una entidad social con forma espacial»⁵. En otras palabras, lo que importaba no es la ciudad en sí, sino las diversas socializaciones que desarrollaban las personas dentro del espacio urbano.

En *Der letzte Man*, Murnau ilustró inconscientemente el punto de vista desarrollado por Simmel al representar, no Berlín en sí mismo, sino a unos cuantos barrios de la capital. Pero la mayoría de los cineastas, incluido el mismo Murnau, estaban más interesados en la otra solución y redujeron las ciudades a un puñado de imágenes convencionales, una serie de indicios que debían leerse como «Esto es una ciudad». Lo que importaba era la idea en sí, la noción de metrópoli, y pocos cineastas se preocuparon por reflexionar sobre la representación cinematográfica de las ciudades.

Éste ya no es nuestro mundo, o el modo que tienen los directores de cine de concebir las ciudades. El modelo abstracto que ha prevalecido durante casi medio siglo ha sido sustituido por otro. Vamos a comparar dos películas rodadas en Londres: *The Knack* (*The Knack, y cómo conseguirlo*; Richard Lester, 1965), hecha en los primeros años sesenta y *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1967), hecha en la segunda mitad

5. «The Metropolis and Mental Life», en D. Levin (ed.), *Georg Simmel on Sociability and Social Forms* (Chicago, Chicago University Press, 1971), pp. 324-339.



Blow up (Michelangelo Antonioni, 1967).

de la misma década. En la primera, Londres es un todo coherente, más coherente en tanto en cuanto la trama es bastante desigual. La película podría definirse como un viaje imaginario a través de una ciudad rodado por un documentalista. *Blow up* relata un día en la vida de un londinense, pero Londres no aparece en la película. Ya desde el principio se nos transporta a diversos barrios anónimos con edificios de muchas plantas recién erigidos. ¿Dónde nos han llevado? A ninguna parte y a cualquiera. El protagonista va a menudo de un sitio a otro, pero resulta imposible reconocer un itinerario preciso. Mientras se nos ofrecen vistazos de barrios urbanos sin identificar, autobuses y camiones cruzan nuestro campo visual, evitando que señalemos con total precisión algún sitio reconocible. Vemos largas hileras de casas de ladrillo, edificios de colores, vastos solares: con toda seguridad es una ciudad, pero es más una dispersión de elementos urbanos que un lugar definido.

En el cine, la desintegración de las ciudades, el eclipse del centro de la ciudad, la multiplicación de varios barrios descoordinados se ha vuelto cada vez más obvia desde mediados de los ochenta. Podría mencionar películas de muy diferentes orígenes, de Japón con Akira Kurosawa, de Alemania con Wim Wenders, de España con Pedro Almodóvar, pero me daré por satisfecho con echar un vistazo a *Uccellacci e Uccellini* (*Pajaritos y pajarracos*, 1965), de Pier Paolo Pasolini, que ofrece un sorprendente ejemplo del creciente distanciamiento de los habitantes de la ciudad con las zonas donde viven. Durante la primera parte de la película, padre e hijo sobrevuelan literalmente sobre un fondo urbano derruido. Incluso a Roma, una de



Uccellacci e Uccellini
(Pier Paolo Pasolini,
1967).

las Mecas del turismo mundial, nunca se la filma por ella misma, como sucedía anteriormente. El encuadre es neutro, indiferente para los personajes, a los que no les importa. Los planos parecen estar tomados al azar y a los espectadores no se les concede un montaje que, uniendo unos cuantos vistazos,

transforme una localización real en un escenario imaginario. Las afueras de Roma no se usan como un material flexible, su representación no coincide con la evolución de la trama, el espacio urbanizado se extiende infinitamente en la distancia. Noción tales como los personajes urbanos y la cohesión de la ciudad, que eran centrales en el cine de los años cincuenta, han sido abolidos, las metrópolis han desaparecido dejando sólo monótonas hileras de viviendas. La visión actual de la ciudad, a la que quizá deberíamos llamar postmoderna, es de una realidad fragmentaria, estratificada y fluida, un palimpsesto, es decir, la coexistencia de formas asincrónicas, o un *collage*; en otras palabras, un vecindario de formas estilísticamente distantes.

Muchos factores podrían invocarse para explicar por qué la imagen de las ciudades ha cambiado tan radicalmente, pero ninguno de ellos es determinante. Algunos mencionarán

la influencia de la televisión que, mientras explora detenidamente calles, cruces de caminos, tiendas y otras pequeñas porciones del espacio urbano, rara vez presenta una ciudad completa; pero películas como *Blow up* se hicieron cuando la televisión aún tenía un impacto limitado. Más bien, diría que el cine y la televisión han evolucionado al mismo ritmo y se han acostumbrado de manera simultánea a centrarse más en detalles locales que en problemas metropolitanos generales. Otros argumentarán que la realidad de la vida urbana se ha convertido cada vez más en la extensión de suburbios que rodean a los centros de negocios y, en el último cuarto del siglo veinte, fuera del casco histórico, las grandes ciudades de Europa, Norteamérica y el Tercer Mundo son todas iguales. Sin embargo, hay muchas pruebas escritas sobre el hecho de que, durante más de dos siglos, los periodistas y los moralistas no han dejado de quejarse sobre el desarrollo de tristes suburbios y sobre la uniformidad de las áreas urbanas⁶. Durante la primera mitad del siglo, el cine ya podría haber representado un espacio urbano inconexo, dividido, pero se contentaba con crear entidades metropolitanas abstractas.

Cuando las películas, o los programas de televisión, muestran barrios metropolitanos sin relación entre sí, cuya apariencia externa depende de las actividades de la gente que los habita, reactivan la intuición de Simmel según la cual una metrópoli, lejos de ser un todo coherente, está hecha de socializaciones diversas y cambiantes que la conforman en el espacio. ¿Por qué una intuición tan sencilla ha sido ignorada durante tanto tiempo? Posiblemente porque el cine dominante era de ficción. Las ciudades cinematográficas eran ficciones reducidas a un conjunto limitado de símbolos y rodadas en un estudio. Y la idea de que las metrópolis eran grandes superficies que atraían a los individuos y los transformaban en urbanitas también era ficción. Durante medio siglo, las películas hacían su papel en la construcción de una visión abstracta y puramente teórica de las grandes ciudades. ¿Qué es lo que ha cambiado en unas tres décadas y qué es lo que ha hecho que nuestra concepción de las metrópolis sea tan diferente de la anterior? Probablemente el hecho de que estamos menos interesados en la ficción, en un tiempo en el cual la televisión prefiere grabar a nuestros contemporáneos, nuestros vecinos y a nosotros mismos en lugar de poner en escena a estrellas de la pantalla. Los miedos originados por la vida de la ciudad no se han esfumado, salen muy a menudo en la pequeña pantalla. No obstante, ya no están relacionados con una entidad vaga (la metrópoli) sino más bien conectados a la enorme variedad de encuentros humanos que pueden tener lugar en una zona metropolitana.

Planear la 'filmación' de una ciudad, o simplemente de un distrito urbano, es una tarea pasada de moda, heredada del cine clásico. En nuestros días es el concepto de ciudad en sí el que se cuestiona y las películas, cuando muestran zonas urbanas desbaratadas, simplemente atestiguan la imposibilidad incluso de proporcionar una mínima definición sociológica de lo que es una «metrópoli».

ABSTRACT. The appearance of cities in 20th century movies has always been determined by the atmosphere they gave to the general topic of each film and each period. According to the author, the lack of any documentary or historical interest on reflecting their social meaning lies on the supremacy of fiction in cinematographic production, which hardly differentiates the urban examples given in classic movies and in those released later on. ■

6. En 1771, Tobias George Smollett describió Londres con unas palabras que cualquier periodista podría usar en la actualidad: «En siete años, se han construido once mil nuevas casas en el distrito de Westminster... Si esto sigue así en lo que queda de siglo, supongo que todo el condado de Middlesex terminará cubierto de ladrillos. La capital se ha convertido en un monstruo superdesarrollado. Todo es tumulto y prisas; uno se imagina que los ciudadanos fueran impelidos por un desorden del cerebro que les impidiera descansar», en *The Expedition of Humphrey Clinker*.