

## **Identidad urbana e imaginarios filmicos**

Aurora Villalobos Gómez  
(Real Academia de Nobles Artes de Antequera)

### **Resumen**

La ciudad actual, incluso la más contemporánea de todas, es inevitablemente patrimonial en el sentido de que el patrimonio cultural actualmente no se comprende tanto como un legado del pasado como una construcción social por la que la sociedad elige determinados elementos significativos a los que les otorga un valor cultural en calidad de monumento, documento, identidad o recurso; de manera recíproca, no hay ciudad histórica que no sea contemporánea en tanto que sólo puede ser vivida y valorada desde el presente aunque sus valores se fundamenten en el pasado. Por lo tanto, se están produciendo fenómenos de patrimonialización de la ciudad actual que sugieren nuevas lecturas desde la creación artística, entre ellas el cine.

En definitiva, ilustraremos los distintos imaginarios urbanos creados por el cine, según se refieran al pasado, al presente e incluso al futuro de la ciudad; y entraremos a valorar su incidencia en nuestra percepción de la ciudad actual al museificarla como un decorado inalterable, sugerir itinerarios turísticos más o menos fundamentados, crear expectativas en la visita llegando a veces a suplantar nuestra identidad real o cuestionar otros modelos de habitabilidad.

### **Abstract**

The actual city, even the most contemporary of all, is inevitably patrimonial in the sense that cultural heritage is currently not understood as a legacy of the past as a social construction by which society chooses certain significant elements to which it grants them a cultural value as a monument, document, identity or resource; in a reciprocal way, there is no historical city that is not contemporary, as long as it can only be lived and valued from the present although its values are based on the past. Therefore, it is taking place patrimonialization phenomena of the actual city that contains new readings from the artistic creation, among them the cinema.

In short, we will illustrate the different urban imaginaries created by the cinema, depending on the past, the present and even the future of the city; and we will come to assess its impact on our perception of the current city by making it an unalterable setting, suggesting more or less informed tourist itineraries, creating expectations during the visit, sometimes supplanting our real identity or questioning other models of habitability.

**Palabras clave:** Ciudad, cine, patrimonio, imaginario, identidad

**Keywords:** City, cinema, heritage, imaginary, identity

### **El punto de partida. La condición patrimonial de la ciudad**

La ciudad es un organismo vivo que sirve como espacio de intercambio, comunicación y representación. Es nuestra primera referencia de espacio social, surgido como respuesta colectiva para la subsistencia; convertido en interés común para la toma de decisiones; y comprendido como identidad, adquirida en el marco de las relaciones internas y externas. Precisamente esta construcción de la identidad, propia y proyectada, es la que nos mueve a darle nombre, identificarla con determinados espacios y, en definitiva, construir un imaginario cultural.

Su complejidad intrínseca sólo puede ser abordada desde la interdisciplinariedad ya que no es una realidad estática sino un proceso abierto que se construye en comunidad; es decir, la ciudad es diversa en el tiempo para distintos espacios y confluyen en ella objetos y sujetos mediante acciones e imaginarios. Desde una perspectiva diacrónica, la ciudad se desenvuelve en una continua tensión entre permanencia y cambio, por la que se resiste a dejar de ser pero tampoco quiere renunciar a lo que pudiera ser. Es la ciudad heredada que va construyendo su propio imaginario de mitos, formas, símbolos, tipos, motivos y formas (Morin, 2001) en una inevitable sucesión de presentes que dejan una huella o estrato reconocible (Villalobos, 2017). A su vez, desde una perspectiva sincrónica, en la ciudad se producen simultáneamente distintas acciones que son las que ofrecen a cada uno el paisaje urbano de su existencia. Precisamente por vivir la ciudad cotidianamente todos tenemos un imaginario –personal y colectivo– en el que nos reconocemos, construido a partir de recuerdos, experiencias, percepciones, expectativas... Por lo tanto, toda ciudad es una ‘ciudad hojaldre’ (García, 2004) constituida por capas, sucesivas y simultáneas en el tiempo, que han dado lugar a diferentes lecturas disciplinares desde la historia (como ciencia del pasado), la sociología (centrada en las sociedades del presente) y la arquitectura (mirando al futuro por su condición propositiva).

Lo que llamamos ‘ciudad histórica’ sería la ciudad hojaldre constituida por un mayor número de capas diacrónicas aunque identificada por el relato de una selección de ellas, alcancen o no hasta el presente; mientras que la ‘ciudad contemporánea’ sería aquélla que, sin renunciar a su diacronía, viene definida por las capas sincrónicas más recientes, con un grado de complejidad equivalente a la cantidad de información disponible. Por lo tanto, la ciudad histórica y la ciudad contemporánea no son más que dos formas de mirar la misma ciudad.

Estos imaginarios de la ciudad heredada y el paisaje urbano se convierten en identidad urbana cuando concluyen en otorgar a determinados elementos –materiales e inmateriales– un valor cultural tal como para protegerlos, disfrutarlos y transmitirlos a las generaciones venideras. Para poder hablar de identidad debe existir un compromiso de lo imaginario con lo real que mueva a la tutela del patrimonio en su sentido más amplio. Llegados a este punto, cabe afirmar que toda ciudad lleva en sí la posibilidad de comprenderse como patrimonio y sólo puede ser vivida desde el presente. De este modo, los fenómenos de patrimonialización no son exclusivos de la ciudad histórica sino que pueden darse en la ciudad contemporánea.

El cine es un recurso patrimonializador cuando contribuye a:  
“Difundir bienes culturales consolidados.

Documentar elementos o lugares representativos que ya no existen o han cambiado.

Revalorizar como patrimonio emergente elementos que han pasado inadvertidos.

Transferir valores de la realidad a la ficción y viceversa.

Monumentalizar otros tipos de patrimonio e incluso elementos imaginarios” (Villalobos, 2015: 96).

El cine necesita de las ciudades, no sólo como escenario imprescindible de sus narraciones visuales sino como reclamo ya que conoce el potencial persuasivo, empático y/o catártico de determinadas localizaciones. Es por ello que la mayoría de las obras transcurren en ciudades (Sorlin, 2001:21). “El cine ha proyectado un imaginario a través del cual el espectador, en su doble condición de observador y ciudadano, ha experimentado y ensayado la diversidad de lecturas posibles de la complejidad de las ciudades modernas y postindustriales” (Lorente, 2015: 109).

Para nuestro análisis preferimos centrarnos en la ficción cinematográfica más que en el género documental por ofrecer mayores posibilidades de resignificación de las

imágenes. Nos interesa no sólo el contenido de lo representado sino también la intención de quien lo representa y la interpretación del espectador, valorando las relaciones de continuidad y desfase entre el ‘tiempo filmico’ (o del personaje) en el que sucede la trama, el ‘tiempo cronológico’ (o del director) en el que se rueda la película y el ‘tiempo actual’ (o del espectador) en el que se produce el visionado. E igualmente nos interesa el contenido de la ausencia en la medida en que “forma parte esencial de la mirada del cine, ya que lo que sucede fuera de campo se incorpora siempre -bien sea aportado por la propia filmación, bien por nuestra mirada- a la imagen” (Rodríguez, 2005: 80).

### **La deriva cultural. El cine como generador de imaginarios urbanos**

Con estas premisas podemos identificar tres mecanismos de creación de imaginarios urbanos por medio del cine, según se refieran al pasado, al presente o al futuro de la ciudad.

### **La ciudad del pasado como escenario. Lugares de memoria y estereotipos**

Respecto al pasado, consideraremos aquellas películas en las que el tiempo filmico es anterior al tiempo cronológico, es decir, el creador ha tomado distancia respecto a unos hechos que sucedieron en un tiempo pretérito, más cercano o remoto; posteriormente podremos entrar a matizar si, a su vez, el tiempo cronológico coincide o no con el actual para valorar las posibles claves de interpretación de la obra.

El cine consume las imágenes del patrimonio consolidado de la ciudad histórica, reconocible por todos, esperando hacer extensivos a la obra filmica los valores positivos (de prestigio, fascinación, singularidad, nostalgia...) que todos coincidimos en asociar a los monumentos. De menor a mayor intencionalidad en la representación, es posible mostrar la ciudad como era, recrear cómo fue, reinterpretar lo que sigue siendo desde nuestra sensibilidad actual o construir un pasado ficticio. En todos los casos se produce una distancia entre el tiempo filmico y el tiempo cronológico que va a influir en la decisión de rodar en localizaciones reales o decorados según se trate de ciudades que siguen habitadas, que han cambiado su conformación, que han desaparecido o que incluso responden más a un estereotipo que a un caso concreto.

Es una mirada interesada al pasado porque selecciona los lugares y los estratos temporales para mover los afectos del presente. Por lo tanto, no nos ofrece una visión completa ni objetiva de la historia. Roma, ‘la ciudad eterna’, es el paradigma de esta práctica que da lugar al denominado ‘género péplum’. En 1962 el crítico Jacques Siclier define este término para referirse a las películas épicas, cómicas o trágicas ambientadas en la antigüedad clásica; ya sea griega, romana, mitológica o bíblica. En la época del cine mudo *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) sienta las bases del canon: superproducciones de más de dos horas de metraje, que incorporan las novedades técnicas del momento, rodadas con miles de extras, en localizaciones reales e inmensos decorados. En ella se recurre a la historia como justificación del presente. Será tras la II Guerra Mundial cuando se produzca un auge del género en los estudios americanos de Hollywood y Cinecittà. En general se aborda como un megalómano y evasivo producto de ocio que encuentra en las grandes civilizaciones el marco perfecto para ilustrar las pasiones de la humanidad; sólo en algunas ocasiones subyace un carácter reivindicativo que supera la censura como en *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960). *La caída del Imperio Romano* (Anthony Mann, 1964) marca el fin por agotamiento del género, tras un injusto fracaso de público y taquilla. El

resurgimiento vendrá con *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) y la degeneración con la actual secuela de películas a medio camino entre el cine y el videojuego.

El rigor histórico aportado por los asesores se supedita a un extraño equilibrio entre la verosimilitud y la creatividad que demanda el cine como arte visual. La ficción requiere cubrir las lagunas de conocimiento valiéndose de simplificaciones, recreaciones y anacronismos que hagan accesible y atractiva la temática; en muchos casos reincidente en los personajes y los argumentos. Se construye una imagen viva del pasado –fidedigna, inexacta o falaz– que queda fijada en el imaginario colectivo como un estereotipo y cuyo valor cultural reside no tanto en lo que nos cuenta del pasado remoto como en lo que nos transmite del pasado más reciente y cómo condiciona nuestra comprensión actual del patrimonio arqueológico.

Cuando del mundo clásico occidental nos desplazamos a otras culturas del mundo antiguo u oriental, el exotismo del relato da pie a fantásticas reconstrucciones que sólo tienen cabida en ciudades imaginadas. La superficialidad del mensaje va paralela a la manipulación de las localizaciones, cuando no al recurso de pretenciosos decorados sin vida que aumentan la sensación de irrealidad. Y sin embargo, también estas producciones construyen nuestro imaginario de la civilización egipcia o de *Las mil y una noches* y mediatizan nuestra experiencia cultural. La distancia entre el tiempo filmico y el tiempo actual se dilata aún más cuando el punto de partida se desdibuja en una época incierta. Se le niega a esta ciudad contar su historia y disponer de lugares de memoria donde cristalice y refugie la memoria colectiva, falseada por un sucedáneo. “Cuando el pasado es aún vivido por los seres humanos, estamos en la memoria; cuando ya no se le vive, se entra en la historia” (Allier, 2008: 186).

Otro aspecto interesante es considerar en dichas ciudades singulares cuáles son los estratos que han dejado mayor huella, como los anillos de crecimiento de los árboles, que no tienen todos el mismo espesor. Roma puede ser la ciudad imperial, barroca, decimonónica, neorrealista o surrealista. París, la ciudad medieval, de las monarquías absolutas, de la burguesía ilustrada o de las vanguardias históricas. Londres, la ciudad medieval o la actual de carácter romántico y cosmopolita. Nueva York, la metrópolis de comienzos del siglo XX, el refugio del hampa o el lugar del sueño americano. Evidentemente estos enfoques no son exclusivos del cine (que a su vez, se alimenta en gran parte de la literatura) pero éste, por su condición de producto de ocio masivo difunde y retroalimenta estos imaginarios urbanos; creando auténticas iconografías urbanas al repetirse las mismas imágenes. Cuando además las ciudades comienzan a competir por una marca y se fomenta el turismo de cine se produce una arriesgada cuadratura del círculo que puede abrir la caja de Pandora.

Es más, determinadas capas de esa ciudad hojalde han sido significadas por acontecimientos señalados que han aspirado a hacer de la parte el todo: *Sufragistas* (Sarah Gavron, 2015) convierte el espacio urbano de Londres en el marco de sus reivindicaciones a finales del siglo XIX; *Los amantes regulares* (Philippe Garrel, 2005) ofrece un retrato introspectivo del París del mayo de 68 en los momentos de incertidumbre inmediatamente posteriores a la revuelta; y *Capitanes de abril* (Maria de Medeiros, 2000) nos presenta la Lisboa de la Revolución de los Claveles el 25 de abril de 1974.

Por último, cabría destacar por la originalidad de su propuesta el trabajo de cineastas como Pier Paolo Pasolini, Andrei Tarkovski u Orson Wells que recurren a las localizaciones originales pero cambiadas de contexto. La poética del autor no es sospechosa de falseamientos o recreaciones sino que emana de la lógica interna de la obra. Es así que en *Edipo Rey* (Pasolini, 1967) el autor ubica los acontecimientos en el paisaje simbólico que le proporciona el desierto de Marruecos, sin referencias clásicas para subrayar el carácter contemporáneo del dilema. En *Andrei Rublev* (Tarkovski, 1978)

la presencia de elementos patrimoniales no induce a pensar en un tiempo pasado sino en un presente atemporal vinculado con el anterior. Y en *Otelo* (Orson Welles, 1952) por medio de un magistral montaje la isla de Chipre se compone de diversas localizaciones de Essaouira y El Jadida en Marruecos porque expresan mejor el espacio psicológico de los acontecimientos. Se trata de un paso más allá del análisis de los imaginarios culturales que proporciona cine y cómo contribuyen o influyen en las identidades urbanas. Los autores dan por hecho dichas identidades para, a partir de ellas, construir nuevos imaginarios, por así decirlo de segunda generación.

### **La ciudad del presente como paisaje. Nuevos iconos y nuevas situaciones urbanas**

Respecto al presente, consideraremos aquellas películas en las que coinciden los tiempos filmico, cronológico y actual. Es decir, aquéllas en las que la trama transcurre y son filmadas en un tiempo coetáneo al de nuestra existencia, o tan próximo que no se perciben diferencias significativas respecto a la actualidad. El autor de la obra nos hace testigos de algo que está sucediendo en ese momento. La dificultad de no tener suficiente distancia para valorarlo se compensa con nuestro conocimiento directo de las fuentes.

La gran mayoría transcurren en la ciudad contemporánea ante la necesidad de identificar nuevas situaciones con nuevos espacios visuales. Pero también hay lugar para la ciudad histórica, vivida desde las situaciones y conflictos del presente. Todo esto hace que los espacios representados no se comprendan como un ‘escenario’ (desaparecido, recreado o inventado) sino como un ‘paisaje’ donde se puede reconocer la interacción de las personas con su medio.

El cine se convierte en transmisor de valores de patrimonios emergentes como el contemporáneo, etnológico e inmaterial, creando nuevos iconos de ciudades que se desenvuelven en un presente continuo. De todas ellas, Nueva York es el icono de ciudad atemporal, global y conocida por todos aunque nunca la hayamos visitado; con localizaciones recurrentes que hemos monumentalizado como la Estatua de la Libertad, la Quinta Avenida, Central Park, el Empire State, la Bolsa en Wall Street o el Puente de Brooklyn; y con espacios anónimos que sirven de soporte a la cotidianidad de esas historias.

Sea el caso de Woody Allen, de quien podríamos decir que cada película es un homenaje personal a dicha ciudad: con referencias continuas a su historia reciente, difundiendo un singular perfil de sus habitantes entre lo intelectual y lo extravagante, concibiendo en muchos encuadres los lugares como verdaderos protagonistas... Las conversaciones en la cola del cine, los encuentros en las salas del MoMA, el banco bajo el puente de la calle 59, la barca de Central Park... son espacios sociales en contraposición a otras ciudades como Los Ángeles o San Francisco. No sabríamos evaluar la incidencia de estas películas en la identidad neoyorquina pero sí la imagen transmitida al resto del mundo. El autor se ha acercado con posterioridad a otras ciudades como París, Londres, Roma y Barcelona pero sin conseguir un retrato urbano tan certero porque ‘sólo se ama lo que se conoce’.

Otro creador de imaginarios urbanos es Wim Wenders, quien con *Lisbon Story* (1994) nos pasea de manera magistral por el presente de Lisboa de manos de un técnico de sonido que tiene que finalizar una película. A través del oído recorreremos las diversas escalas que median entre los interiores y los espacios urbanos.

En la representación cinematográfica del presente tienen cabida ciudades de otras geografías como Tokio en *Lost in Translation* (Sofia Copola, 2003) o *Mapa de los sonidos de Tokio* (Isabel Coixet, 2009). No dejan de ser miradas desde fuera, explicitadas con la propia presencia de un co-protagonista occidental, pero que reconocen la curiosidad y

extrañeza ante otras culturas. De nuevo, nos falta el contraste de los ciudadanos ante dicho retrato foráneo ya que no se trata sólo de construir un posible nuevo imaginario filmico sobre la ciudad sino de confrontarlo con el propio sentimiento de identidad urbana.

Algún día estas mostraciones de presente serán también lejanas a nosotros y los tiempos filmico y cronológico se distanciarán de nuestro tiempo actual. Así ha sucedido con *El hombre mosca* (Fred C. Newmeyer y Sam Taylor, 1923), que caricaturiza las consecuencias del éxodo a las ciudades a comienzos del siglo XX; *Berlín, Sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1927), paradigma de ‘metrópolis’ confiada en el progreso de la Revolución Industrial; *El ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948), donde la bicicleta simboliza en plena posguerra poder desplazarse por la ciudad para trabajar; *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), que critica, entre otras cosas, la falsa museificación de un pueblo castellano para parecer andaluz porque encaja mejor con la imagen que tienen los americanos de los españoles; *Las manos sobre la ciudad* (Francesco Rossi, 1963) que denuncia la corrupción urbanística, todavía presente; *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968), involuntario ensayo sociológico de la expansión urbanística en la costa y el turismo de masas en los años del desarrollismo; y *Playtime* (Jacques Tati, 1968), una ácida crítica al urbanismo racionalista y la arquitectura del Movimiento Moderno en el momento de cambio a una nueva generación de arquitectos. Al pasar estas imágenes involuntariamente al ámbito del pasado con pretensión de seguir siendo testigos de un anterior presente, nos cuestionaremos si la interpretación de ese imaginario se mantiene con un nuevo visionado o si ha envejecido, comparando el tiempo cronológico con el actual. La validez de su vigencia no las excusará de haber dejado de ser presente.

Siempre habrá nuevas cuestiones de actualidad que el cine nos muestre, de manera más o menos intencionada, de igual modo que estas nuevas realidades nos demandan nuevas palabras. El cine actual ha incorporado nuevos temas sobre la ciudad que nos interesa detectar, precisamente para establecer un diálogo entre la intuición artística y los intereses de la investigación patrimonial. *El cielo sobre Berlín* (Wim Wenders, 1987) retrata de manera onírica los no-lugares de una ciudad dividida artificialmente por un muro; *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993) adelanta de una manera ingeniosa la problemática actual de los desahucios a inquilinos de larga duración; *El Show de Truman* (Peter Weir, 1998) está rodada en Seaside (Florida), un fallido experimento urbanístico planificado en 1981 por un promotor privado según los principios del ‘Nuevo Urbanismo’, intentando recuperar la escala de un pueblo con la calidad de vida de una ciudad; *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles y Kátia Lund, 2002) evidencia los problemas asociados al crecimiento informe de la ciudad autoconstruida sin planificación, regida por la violencia en ese desorden y marginación estructural; *El hombre de al lado* (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2009) condensa ingeniosamente en una ventana el conflicto entre el derecho a la privacidad y el derecho a la luz natural; *Notting Hill* (Roger Michell, 1999) adelanta en la ficción los procesos de gentrificación urbana al localizar al protagonista en un barrio que posteriormente en la vida real se revalorizará en Londres; *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011) reflexiona sobre la contradicción de vivir aislados en la periferia de una ciudad superpoblada; y *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) plantea las presiones debidas a la burbuja inmobiliaria.

### **La ciudad del futuro como microcosmos. Utopía y distopía**

Respecto al futuro, se da una situación particular por la que el tiempo filmico va por delante de los tiempos cronológico y actual. El cine recurre a estas ciudades imaginadas para realizar una crítica de la actualidad, con la libertad que le concede esa

licencia temporal desde la ficción; y otra vez para conjeturar nuevas formas de vida, ya sea a modo de utopía o, más frecuentemente, de distopía. Son ciudades descontextualizadas por su morfología y prácticas urbanas, que sabemos que no forman parte del pasado pero tampoco encajan en nuestro presente. Por eso, las adjudicamos a un futuro incierto, que podrá llegar a ser así o no... En cuanto el tiempo fílmico queda por detrás del tiempo actual, las premoniciones futuristas se convierten en oráculos cumplidos o se diluyen ‘como lágrimas en la lluvia’.

*Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) es la primera película que aborda el futuro de las ciudades. Su propio título hace referencia al término ‘*metropolitan district*’, acuñado en 1910 por la Oficina del Censo de Estados Unidos para dar nombre al crecimiento en forma de nebulosa de la ciudad moderna (García, 2016: 15). No se corresponde con ninguna ciudad real sino con un microcosmos que reproduce una imagen y reflejo del mundo. La acción acontece en el año 2026 en una ciudad de enormes proporciones zonificada entre la élite que vive en superficie y los trabajadores que viven en el subsuelo. Plantea una crítica al orden social y propone una solución a título individual que pasa por que el corazón medie entre el cerebro y la mano. Este planteamiento dialéctico se traduce visualmente en diferentes estilos arquitectónicos que se codifican con distintos ambientes: la arquitectura de rascacielos y pasarelas de circulación a una escala megalómana para la élite, la casa del científico es gótica como si se tratara de una suerte de alquimista, la ciudad de las masas asemeja las antiguas catacumbas cristianas, los ambientes más sórdidos guardan un aire oriental... Curiosamente este imaginario se alimenta de formas del pasado resignificadas para interpretarse como futuro. Todo esto hace de *Metrópolis* la primera película considerada ‘Memoria del Mundo’ por la UNESCO y sienta las bases para otros clásicos del género.

Su consecuente inmediato es *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Es un ejemplo de ‘megalópolis’, término creado por el geógrafo Jean Gottmann en 1961 para designar “emplastes de centros urbanos conglomerados por masa suburbana y articulados por avanzadas redes de transporte” (García, 2016: 77). La ciudad es una versión distópica de Los Ángeles en el año 2019, de la que se pueden hacer muchos paralelismos entre lo acontecido en el tiempo fílmico y cronológico: humanos que migran a colonias exteriores para encontrar nuevas oportunidades, robots con apariencia humana creados como fuerza de trabajo que se rebelan y pasan a ser perseguidos... El interés de esta película no reside en adelantar cómo podría ser nuestro futuro sino en hacer una crítica a la deshumanización de la sociedad contemporánea y el excesivo control del Estado sobre el individuo. La imagen de la ciudad es caótica, oscura, indiferenciada y ecléctica: no hay referentes urbanos, sólo destacan los anuncios y las luces de neón, la comisaría parece una Torre de Babel, la casa del protagonista es la *Ennis House* de Frank Lloyd Wright (1924) inspirada en los templos mayas, el edificio corporativo de Tyrrell asemeja una pirámide egipcia y el creador de los replicantes vive en el edificio Bradbury (1893), inscrito en el *National Register of Historic Places*. De nuevo, el imaginario de la ciudad se alimenta de los valores culturales asociados a edificios reales y singulares, a pesar del cambio de contexto. Y la identidad de la ciudad supera el ámbito geográfico de su referencia real para convertirse en un referente global.

El género de la ciencia ficción requiere renovar sus iconos para mantener la sensación de novedad pero sin causar extrañeza. Es así que en algunos casos se recurre a la arquitectura industrial, por ejemplo, la central termoeléctrica en desuso de Battersea (1939) es una localización crucial en la acción de *El caballero oscuro* (Christopher Nolan, 2008). Un caso todavía más llamativo es la clonación seriada del Museo Guggenheim de Bilbao para construir una ciudad futurista en *Jupiter Ascending* (Lana y Andy Wachoski, 2015). El progresivo desdibujado de los límites temporales de la ciudad permite esta

digresión crítica que nos devuelve siempre cambiados al presente con un efecto de catarsis a modo de espejo.

### **Conclusiones. Consecuencias en las identidades urbanas**

La división absoluta del tiempo entre pasado, presente y futuro nos ha servido como punto de partida pero poco a poco se ha demostrado poco flexible porque en los imaginarios urbanos se superponen, entrelazan, condensan, tamizan... escenarios, paisajes y microcosmos. Como el imaginario es una construcción cultural nos ha resultado más válido movernos en un sistema relativo constituido por el tiempo de los personajes, el autor y el espectador. De esta manera hemos podido individualizar los fenómenos diacrónicos y sincrónicos que contribuyen a la creación del imaginario cultural, devenga o no en identidad urbana.

Ha quedado suficientemente contrastado que el cine construye relatos de las sociedades a partir de la interacción en el espacio de objetos y sujetos: cuando crea lugares de memoria, confunde identidades, retrata nuevas situaciones y prácticas urbanas, relativiza conflictos, fija o desmonta estereotipos, fomenta el turismo cultural, banaliza y homogeneiza experiencias, descubre nuevos espacios icónicos, propone soluciones imaginativas, inventa ciudades, nos hace testigos de otras realidades utópicas... En la medida en que estos imaginarios se consensuen y haya reciprocidad entre propios y ajenos podremos hablar de una identidad urbana explicitada o creada.

Si las ciudades históricas son complejas porque su identidad viene de lejos, la ciudad contemporánea corre el riesgo de dejar de ser antes de que la hayamos comprendido. Sólo Italo Calvino supo desvelar el significado de estas dos ‘ciudades invisibles’.

### **Referencias**

Allier Montaño, E. (2008). “Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”. *Historia y Grafía*, nº31, pp.165-192. México: Universidad Autónoma del Estado de México. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/589/58922941007.pdf>

Augé, M. (2005). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa

Calvino, I. (2009). *Le città invisibili*. Milán: Mondadori

Camarero Gómez, G. (ed.) (2018). *Ciudades americanas en el cine*. Madrid: Akal

Camarero Gómez, G. (ed.) (2013). *Ciudades europeas en el cine*. Madrid: Akal

Costa, J. (2003). “Visiones de la ciudad funcional europea y la ciudad blindada norteamericana en el imaginario del celuloide”. *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, vol. VII, nº146 (037). Barcelona: Universidad de Barcelona. Recuperado de [http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146\(037\).htm](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146(037).htm)

García Vázquez, C. (2016). *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili

García Vázquez, C. (2004). *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili

Gorostiza, J. (ed.) (2018). *Collectivus. Revista de Ciencias Sociales*, vol.5, nº1 (enero-junio). Cine y ciudad a principios del siglo XXI. Barranquilla (Colombia): Universidad del Atlántico. Recuperado de <http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/Collectivus/issue/view/157/showToc>

Lorente Bilbao, J.I. (2015). “Ciudad, cine y comunicación: escenarios de regeneración urbana”. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, nº4, pp.107-118. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. Recuperado de <http://www.usc.es/revistas/index.php/ricd/article/view/3294>

Morin, E. (2001). *El método, IV. Las ideas: su hábitat, su vida, sus costumbres, su organización*. Madrid: Cátedra

Rodríguez Barberán, F.J. (2005). “Las ciudades del espectador. El cine y la creación de un paisaje cultural contemporáneo”. *Revista PH*, nº56. Patrimonio cinematográfico, pp.70-81. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Recuperado de <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/2101#.WuL09i5uapo>

Sorlin, P. (2001). “El cine y la ciudad: una relación inquietante”. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº13, pp.21-28. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado de <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4386>

Urbano L. (ed.). (2013). *Inter[Sections]. A Conference on Architecture, City and Cinema*. Proceedings Book. Oporto: Facultad de Arquitectura de Oporto. Recuperado de <http://www.jackbackpack.org/intersections>

Villalobos Gómez, A. (2017). “El patrimonio es un umbral: presentes sucesiones de presente”. *Revista PH*, nº91, pp.164-166. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Recuperado de

<http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3891#.WOjeEWmLSpo>

Villalobos Gómez, A. (2015). “La función social del cine como recurso patrimonializador”. En *Actas del IX Congreso Internacional AR&PA. Sociedad y Patrimonio* (pp.91-104). Diputación Provincial de Valladolid. Junta de Castilla y León; pp.91-104 Recuperado de <https://t.co/Ow19elfz8f>

## Imágenes

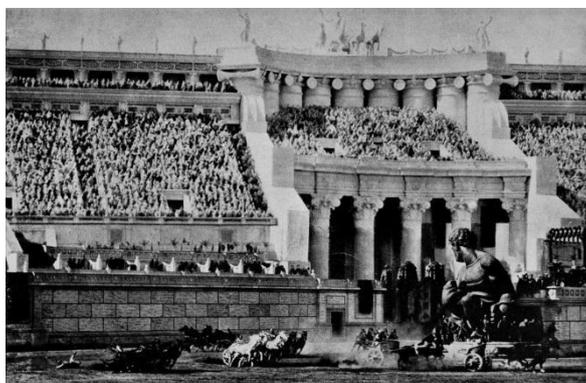


Imagen 1: Imaginario de ciudades del pasado. *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925). Autor: Gilbert Seldes. Fuente: Batfan1966, Wikimedia Commons, CC0 1.0 (dominio público) [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Chariot\\_Race\\_from\\_Ben-Hur\\_-\\_The\\_Movies\\_Come\\_From\\_America.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Chariot_Race_from_Ben-Hur_-_The_Movies_Come_From_America.jpg)



Imagen 2: Imaginario de ciudades del presente. *Manhattan* (Woody Allen, 1979). Fuente: Fort Greene Focus, Flickr, CC BY-ND 2.0 <https://www.flickr.com/photos/fort-greene/6137174618>



Imagen 3. Imaginario de ciudades del futuro. *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927). Fuente: James Vaughan, Flickr, CC BY-NC-SA 2.0 [https://www.flickr.com/photos/x-ray\\_delta\\_one/4083168923/in/photostream/](https://www.flickr.com/photos/x-ray_delta_one/4083168923/in/photostream/)