



EL RELATO DE LA CIUDAD DE NUEVA YORK EN LA FILMOGRAFÍA URBANA DE WOODY ALLEN

The New York City tale in the urban filmography of Woody Allen

MARTA DE MIGUEL ZAMORA

Universidad Rey Juan Carlos, España

KEYWORDS

*Cinema
City
Woody Allen
New York City
Urban tale
Cinematographic analysis*

ABSTRACT

Woody Allen is one of the directors who have worked the most the city on his filmography. New York City is an icon that defines his work. In order to know what the image he has projected of New York is, his urban work has been analyzed in a transversal way. The process consisted of breaking down the feature films into sequences and selecting those fragments of New York urban content. These sequences were analyzed from various perspectives: visual, oral, and narrative. The interpretation of the results leads to the conception of a coherent New York urban identity tale that goes through different stages in the director's filmography.

PALABRAS CLAVE

*Cine
Ciudad
Woody Allen
Nueva York
Relato urbano
Análisis cinematográfico*

RESUMEN

Woody Allen es uno de los directores que más ha trabajado la ciudad en su filmografía. La ciudad de Nueva York es un icono que define su obra. Con el objetivo de conocer cuál es la imagen que ha proyectado de Nueva York, se ha analizado su obra urbana de manera transversal. El proceso ha consistido en desglosar los largometrajes en secuencias y seleccionar aquellos fragmentos de contenido urbano neoyorquino. Estas secuencias se analizaron desde varias perspectivas: visual, oral y narrativa. La interpretación de los resultados conduce a la concepción de un relato urbano identitario neoyorquino coherente y que pasa por distintas etapas en la filmografía del director.

Recibido: 14/10/2021
Aceptado: 23/12/2021

1. Introducción

La ciudad, ante todo, es un espacio. Un espacio con una dimensión física tangible y unas cualidades determinadas. La Real Academia de la Lengua Española la define como un «conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas» (Real Academia Española, s.f., definición 1). Contamos también con la definición cualitativa del sociólogo François Ascher (2004), que describe las ciudades como «agrupaciones de población que no producen por sí mismas los medios para su subsistencia» (p. 19). Definiciones de las que extraemos distintos conceptos que aluden a lo urbano desde diferentes perspectivas —y no únicamente cuantitativas, físicas, espaciales o tangibles—.

Entonces, además de la dimensión espacial física de la ciudad, tenemos otras dimensiones espaciales de carácter inmaterial que definen lo urbano: la densidad, la concentración o la actividad. Georg Simmel (2011) infirió la relación existente entre la economía de mercado y la ciudad y argumentó que el modo en el que el sistema económico, dotado de una infraestructura eminentemente urbana, condiciona el entramado social y el modo de vida de estos asentamientos. Esta condición, ese modo de vida, es lo que nos aproxima, a su vez, a otras dimensiones del término ciudad de corte social como, por ejemplo, la cultura urbana, donde encontramos la dicotomía entre la diversidad o heterogeneidad de los sujetos que componen una comunidad y la homogeneidad de sus conductas por el sentido de la pertenencia y la identidad. Esta idea respalda la postura que entiende la ciudad como «un producto social fruto de la interacción simbólica que se da entre personas que comparten un determinado entorno urbano» superando, de esta manera, «la dimensión física para adoptar también una dimensión simbólica y social» (Valera y Pol, 1994, p. 11).

El espacio físico, ocupacional y sociocultural de la ciudad son factores identificables y descriptibles que conforman su identidad. Son los elementos que nos conducen a tener una imagen conceptual de los lugares. Quizá nunca hayamos estado en Nueva York, pero la conocemos gracias a lo que nos han contado de ella los turistas, las noticias, las películas, los libros o los medios de comunicación. El conjunto de narraciones, historias, leyendas o relatos de una ciudad la identifica. Y ese conocimiento pasa a formar parte de la memoria o imaginario colectivo en lo que denominamos relato urbano, una realidad simbólica creada a partir de las «representaciones sociales, individuales o colectivas, del pasado de una ciudad» (Giménez, 2010, p. 198).

Recurrimos, entonces, a la Narrativa como enfoque metodológico para estudiar y analizar el relato urbano de Nueva York, esto es: el conjunto de imágenes mentales, orales, icónicas, actanciales o musicales que conforman un discurso armónico e identificable de una ciudad. El análisis narrativo urbano entiende la ciudad no solo como un espacio donde narrar, también como un espacio que narra por sí mismo. A través de las historias podemos entender cómo es el espacio físico, el espacio social y el espacio funcional de una urbe. Y nos aproximamos a ella a partir de su identidad o, más bien, desde la representación y difusión de su identidad en un discurso determinado. El análisis narrativo ofrece herramientas para profundizar en aspectos urbanos como construcciones, localizaciones, individualidad, heterogeneidad, colectividad, cultura, hábitos, costumbres, etc.

Por otra parte, la narración acoge soportes expresivos variados. En nuestro caso, acotamos el análisis a los textos cinematográficos que narran experiencias urbanas. Además, es un discurso eminentemente espacial, ya que adquiere cuatro dimensiones que funcionan como una estructura única y funcional. Y al ser una herramienta visual se presta al análisis de representaciones icónicas, conceptuales e identitarias. El cine es «la herramienta más idónea para representar la naciente metrópolis y el ritmo frenético de la vida moderna» (Antoniazzi, 2019, p. 25). Es el espacio narrativo cinematográfico, por tanto, el que delimita el objeto de estudio: el análisis de la representación de la ciudad en el cine.

En este estudio, hemos acotado el análisis del relato urbano de Nueva York a la filmografía del director Woody Allen, cineasta considerado como el más destacado cronista de la vida y las costumbres neoyorquinas (Lax, 1994). En su filmografía abundan las representaciones urbanas, la principal es la de la ciudad de Nueva York, su ciudad natal. De hecho, la consideramos uno de los motivos de su obra, uno de los recursos estilísticos que la caracterizan. A través del análisis cinematográfico perseguimos conocer

cuál es el relato identitario neoyorquino, cómo se ha representado esta ciudad en la obra del director y qué funcionalidad tiene la ciudad en la filmografía. Para cubrir estos objetivos hemos diseñado una metodología *ad hoc* de análisis fílmico que opera a tres niveles distintos: la imagen visual, la imagen oral y la imagen actancial. Asimismo, nos planteamos también como objetivo comprobar la validez de esta metodología de análisis.

2. Diseño de la investigación y metodología

2.1. Objeto formal

El director Woody Allen tiene unos temas recurrentes en su filmografía: la infidelidad, la psiquiatría, el sexo o la muerte (Fonte, 2012). Dentro de estos motivos que estimulan la creación de Allen, encontramos también la ciudad, en concreto, la ciudad de Nueva York. La ciudad está tan presente en sus películas que consideramos que una parte de su filmografía es eminentemente urbana. La trayectoria de más de cuarenta años filmando ciudades está formada por 22 largometrajes y 11 ciudades. Este universo diegético urbano resulta lo suficientemente interesante y amplio como para analizarlo y comprobar cuál es la imagen —visual, icónica y actancial— que Woody Allen ha proyectado de la ciudad de Nueva York a la audiencia.

2.2. Corpus de análisis

Acotamos el análisis a las películas urbanas dirigidas por Woody Allen durante un periodo de cuarenta años —de 1977 hasta 2017 (tabla 1)— en las que aparece representada la ciudad de Nueva York, que son un total de 16 películas. El análisis se ha realizado sobre la versión DVD doblada al castellano.

Tabla 1.

Censo de películas dirigidas por Woody Allen que representan la ciudad de Nueva York.

Año	Película	Ciudades representadas
1977	Annie Hall	Nueva York, Los Ángeles
1979	Manhattan	Nueva York
1984	Broadway Danny Rose	Nueva York
1986	Hannah y sus hermanas	Nueva York
1987	Días de radio	Nueva York
1989	Delitos y faltas	Nueva York
1993	Misterioso asesinato en Manhattan	Nueva York
1994	Balas sobre Broadway	Nueva York
1996	Todos dicen I Love You	Nueva York, París, Venecia
2002	Un final Made in Hollywood	Nueva York
2003	Todo lo demás	Nueva York
2008	Vicky Cristina Barcelona	Barcelona, Oviedo, Avilés, Nueva York
2009	Si la cosa funciona	Nueva York
2013	Blue Jasmine	Nueva York, San Francisco

2016	Café Society	Nueva York, Los Ángeles
2017	Wonder Wheel	Nueva York

Fuente: elaboración propia.

2.3. Tipo de investigación

Para la consecución de los objetivos propuestos, recurrimos a la técnica de investigación de análisis narrativo de textos cinematográficos de corte cualitativo, una de las principales herramientas de las que dispone el investigador audiovisual y, según asegura Joaquín Llorca (2018), el mejor medio para captar la experiencia de la modernidad humana debido a su mirada transversal. Esta técnica requiere: la revisión de documentación —escrita y audiovisual—, su registro y descomposición, su clasificación, su análisis y la interpretación de los resultados; fases que catalogan a la investigación como descriptiva. A partir de los datos analizados, procederemos a describir cómo se representa el objeto de estudio.

2.4. Fundamentación y enfoque metodológico

El análisis narrativo cinematográfico ofrece herramientas para profundizar en aspectos urbanos tangibles e intangibles como, por ejemplo, la disposición del espacio, los tipos de construcciones, la individualidad, la cultura, las costumbres, etc. Aunque alberga dificultades como la heterogeneidad de modelos de análisis, por lo que hemos creído necesario diseñar un método de análisis *ad hoc*, a partir de teorías previas, para el estudio de la ciudad como espacio narrativo cinematográfico.

El espacio narrativo cinematográfico es una realidad abstracta (Martínez García, 2012), una construcción mental, referencial o imaginaria que toma forma en el marco de una representación, en este caso, fílmica o audiovisual. Entendámoslo como una creación imaginaria —contenido— que se materializa mediante un tipo de discurso —expresión—, ya que en el caso cinematográfico es la película la que hace posible la percepción de ese lugar a un receptor que legitima el universo representado. Las teorías sobre la narración tratan el espacio como una estructura semiótico-narrativa en sí, lo que nos aproxima a encontrar las bases para su análisis en los textos audiovisuales.

Seymour Chatman (2013) defiende que el espacio narrativo deriva en, al menos, dos tipos de espacio claramente diferenciados: el espacio de la historia y el espacio del discurso. De ahí que el espacio narrativo se desglose en la propia historia que suscita y el discurso que lo sostiene. No obstante, Chatman asegura que estas dos esferas resultan insuficientes para analizar todos los elementos de un texto y subdivide ambas categorías en sustancia y forma, aspectos que hacen referencia a la manifestación sensible de un texto y a su forma de transmisión, respectivamente (tabla 2).

Tabla 2.
Estructura semiótica de la narración

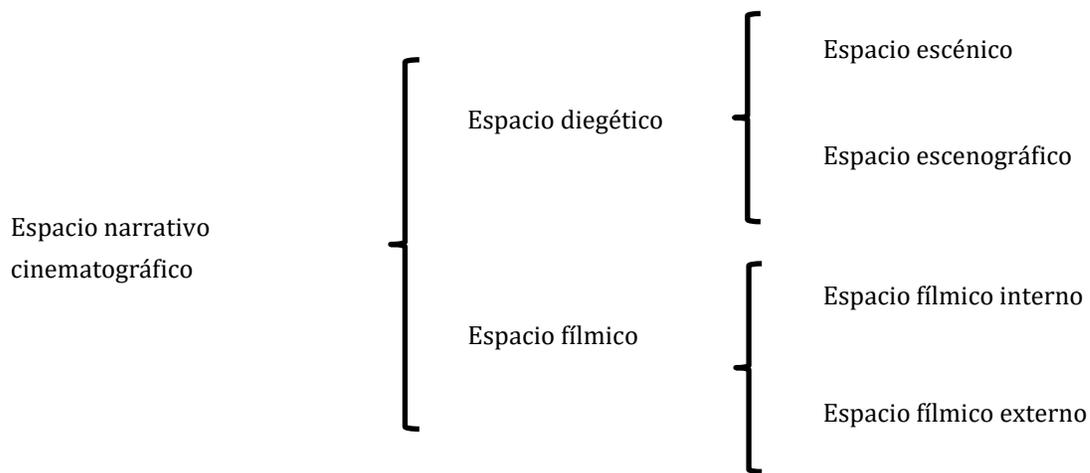
	Expresión	Contenido
Sustancia	Medios de comunicación en la medida en que pueden comunicar historias.	Representaciones de objetos y acciones en mundos reales o imaginarios que pueden ser imitados en un medio narrativo, tamizados por los códigos de la sociedad del autor.
Forma	Discurso narrativo (la estructura de la transmisión narrativa) que consiste en elementos compartidos por narraciones en cualquier medio que sea. (Enunciado)	Componentes de la historia narrativa: sucesos, existentes y sus conexiones.

Fuente: Chatman, 2013 p. 32.

Si aplicamos esta estructura al *espacio narrativo cinematográfico* encontramos unas cualidades espaciales propias para cada categoría, a las que hemos dado una nomenclatura específica. El espacio de la

historia es aquel en el que tienen lugar unos acontecimientos y lo denominaremos *espacio diegético*. Mientras que el espacio del discurso es el modo en el que se representa y lo denominaremos *espacio fílmico*, por las propias características técnicas que acotan la representación de una historia. Ahora bien, como hemos mencionado, ambas dimensiones espaciales asumen una forma y una sustancia, a tenor de Chatman (2013), lo que nos ofrece un total de cuatro categorías narrativas del espacio cinematográfico. Asimismo, cada una asume unas características y variables distintas del acto narrativo. Entonces, según especificamos en la figura 1, el *espacio diegético* se compone de una forma —*espacio escénico*— y una sustancia —*espacio escenográfico*—. Y a las componentes del *espacio fílmico* las denominaremos *espacio fílmico interno* —en su dimensión formal— y *espacio fílmico externo* —en su dimensión sustancial—.

Figura 1. Estructura del espacio narrativo cinematográfico.



Fuente: Elaboración propia.

El *espacio fílmico* es el soporte técnico que da sentido narrativo a la imagen captada en movimiento. El *espacio fílmico externo* alude a las propias características físicas de la película. Se refiere al formato en el que la obra ha sido rodada y a sus particularidades técnicas. Este espacio se delimita por el cuadro, marco o encuadre que permite la posterior visualización de una escena en la pantalla (Villafañe & Mínguez, 2006). El cuadro funciona a modo de lienzo, como soporte delimitador, y tiene su equivalente en el *espacio fílmico interno* en lo que se conoce como campo visual. El campo es el contenido del marco, que, a su vez, recoge lo que sucede en el *espacio diegético* —*escénico* y *escenográfico*—. El campo visual es el elemento que permite la transmisión del relato y su recepción, por lo que en él convergen las cuatro categorías espaciales y es lo que permite el hecho cinematográfico en sí y su composición narrativa.

Por otra parte, el *espacio fílmico interno* asume una complejidad añadida, ya que puede ser explícito e implícito (Chatman, 2013). El implícito hace referencia al fuera de campo, ese «espacio invisible que rodea a lo visible y en el que continúa la vida de los personajes no presentes en el cuadro» (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2003, p. 39). El fuera de campo desvela que el espacio donde se desarrolla la historia continúa más allá del alcance del campo visual y que, por tanto, existe. El conjunto conformado por el campo y el fuera de campo forman el espacio escenográfico, que es el espacio representado simbólicamente y que está alojado en un *espacio escénico* —lugar físico, escenario o localización—.

Esta estructura permite la clasificación de variables cinematográficas por áreas y establecer conexiones entre ellas para su funcionalidad sistemática. Utilizaremos esta fundamentación teórica para elaborar un método de análisis que se ajuste a los objetivos que perseguimos. Para ello integraremos variables relativas al hecho urbano que puedan ser detectadas en un texto fílmico.

2.5. Procedimiento de análisis

El ámbito fílmico bebe de las teorías clásicas de la narración para crear sus universos ficcionales y alimenta el corpus teórico con una técnica propia de escritura y codificación propiciada por el soporte o aparataje. «El problema de estudiar la narrativa con los métodos convencionales de análisis fílmico estriba en querer interpretar las imágenes por separado, cuando el principal objetivo de estas consiste en estructurar el discurso, crear un lenguaje, produciendo sistemas semióticos fundamentales» (Sulbarán Piñeiro, 2000, p. 46). Esa unión inherente entre contenido y expresión es sustancial para hacer del relato fílmico una estructura con significación. Es por eso por lo que para el análisis pormenorizado de la narración fílmica encontramos modelos de análisis que abarcan ambas vertientes. Por ejemplo, Ángeles López Hernández (2003), desde una perspectiva documental, examina el texto fílmico diversificando su análisis en dos planos: análisis de los datos técnicos y análisis de los datos semánticos. De esta manera estudia variables específicas del plano del contenido y del plano de la expresión sin obviar material. Esto, a su vez, permite hacer inferencias y relaciones entre datos.

Adoptando una perspectiva similar proponemos un modelo de análisis que incide en estas dos perspectivas: el *espacio diegético* —contenido de la historia y la codificación simbólica de los escenarios— y el *espacio fílmico* —la imagen fílmica y su articulación como lenguaje expresivo de un espacio construido—. No obstante, esta doble vertiente de análisis no es suficiente, ya que obvia el fuera de campo, ese espacio *off* que, aunque no es visible en el encuadre, forma parte del espacio escenográfico y que, en ocasiones, está representado en pantalla de manera verbal o simbólica. Por tanto, debemos abarcar también el análisis de los diálogos y las alocuciones para cubrir ese espacio no visible pero que está siendo aludido. Nos basamos, entonces, en la perspectiva de Vanoye y Goliot-Lété (2008) que distingue entre tres componentes de análisis del relato: lo narrado, lo descrito y lo dialogado. De esta manera el *espacio diegético* lo abarcamos desde el análisis narrativo y dialogado y el *espacio fílmico* desde las descripciones visuales. Contaremos, entonces, con tres plantillas de análisis que recogen variables urbanas y fílmicas para cubrir los objetivos propuestos.

La descomposición o segmentación del texto fílmico es la fase inicial de la metodología (Aumont y Marie, 1990), el punto de partida que nos sirve para seleccionar las secuencias que forman el corpus de análisis. Cada largometraje será desglosado y seleccionaremos aquellas secuencias cuyo contenido verbal, icónico o narrativo tengan carácter urbano y aludan a la ciudad de Nueva York. Una vez realizado el desglose, las secuencias se catalogan en función de su contenido y su forma, de manera que podemos encontrar:

- Secuencias descriptivas: representan la ciudad desde el *espacio fílmico*.
- Secuencias narrativas: representan la ciudad desde el *espacio diegético*.
- Secuencias dialógicas: representan la ciudad desde el fuera de campo diegético.

Así, cada secuencia se analiza desde la perspectiva que le corresponda. Aunque existe la posibilidad de que una misma secuencia pueda ser analizada desde varias perspectivas. Resulta sustancial esta fase previa de segmentación y catalogación para mantener el rigor analítico y ofrecer una comprensión global del estudio.

2.6. Plantillas de análisis y variables

A continuación, detallamos la plantilla de análisis correspondiente a cada tipo de secuencia, sus particularidades y las variables que la conforman.

2.6.1. Análisis de secuencias descriptivas

Las secuencias descriptivas se caracterizan por su valor visual, exponen en pantalla la localización y el escenario a través de la imagen captada y de la articulación del lenguaje audiovisual. Aluden, por tanto, a la composición del espacio fílmico. Se trata de secuencias que describen el espacio urbano de manera física, captan la imagen icónica de la ciudad en diferentes localizaciones.

Esta plantilla de análisis requiere de un nuevo desglose o *decoupage* de los planos que componen la secuencia. Ese *decoupage* permite detectar los recursos técnicos audiovisuales con los que se ha elaborado la secuencia (Gómez-Tarín y Marzal Felici, 2007).

El análisis incluye aspectos relacionados con el espacio fílmico externo, como son la ratio de la imagen captada y el tipo de película utilizada —color o blanco y negro—. También variables del campo visual o del espacio fílmico interno como la escala del plano, la angulación vertical, la angulación horizontal o los movimientos de cámara. Recopilamos también datos del campo visual que aluden a la composición global de la secuencia, dándole un sentido unitario al microrrelato que compone.

2.6.2. Análisis de secuencias narrativas

Definimos las secuencias narrativas como aquellas en las que todos los elementos de la narración —espacio, tiempo, acción y personajes— trabajan entre sí para dar lugar a una trama. En nuestro caso, el objeto de estudio son los tipos de acciones que se dan en una determinada localización o ciudad y las relaciones actanciales entre la ciudad y el resto de existentes de la narración —personajes u objetos—. Con este análisis indagamos en el modo de vida urbano, la cultura o las costumbres. Para ello observaremos descriptores del *espacio diegético* construido, que según la clasificación de García Jiménez (1993), pueden asumir las siguientes características:

- Naturaleza del espacio: exterior o interior.
- Calificación: adjetivos o expresiones calificativas de la ciudad.
- Magnitud: percepción del tamaño del espacio representado.
- Identificación: localización concreta o relevante de la ciudad.
- Finalidad: espacio religioso, político, de ocio, deportivo, comercial, etc.

2.6.3. Análisis de secuencias dialógicas

Las secuencias de contenido dialogado son aquellas en las que la ciudad que se menciona no es la que aparece en la imagen ni donde están situados los personajes. Son ciudades que aparecen por mención y, por tanto, son calificadas, pero solo desde una perspectiva verbal, ya que el espacio físico se encuentra fuera de campo. El contenido visual de la secuencia carece de relevancia, su carácter formal se basa, sobre todo, en la banda de audio, que aporta valoraciones al imaginario colectivo urbano.

Algunas variables utilizadas para el análisis de este tipo de secuencias son de corte lingüístico. El lenguaje puede tomar diferente tono o sentido, dependiendo del contexto en que se emitan dentro de la ficción. Analizaremos, por tanto, si el tono de la conversación tiene un sentido literal o figurado y las connotaciones que se emiten dependiendo del contexto de la acción. En este sentido, podemos encontrar diferentes usos retóricos de la combinación gestualidad-diálogo.

Este análisis es parte del universo diegético e incide únicamente en la perspectiva verbal. Por tanto, incluye también variables comunes a la plantilla de análisis de las secuencias narrativas, como son: la identificación del espacio, la ciudad en la que sucede la acción y el tipo de espacio urbano que se representa. Con esta última variable detectaremos si las alusiones a la ciudad se hacen desde una perspectiva física —que concibe aspectos formales de la arquitectura—, sociocultural —que describe hábitos, costumbres, formas de vida o rasgos identitarios—, funcional —que hace referencia a los entornos laborales y actividades productivas—, o desde una perspectiva genérica —que verbaliza rasgos generales urbanos no catalogables en el resto de los ámbitos—.

3. Resultados cuantificables

En el desglose de secuencias de los 16 filmes analizados, hemos detectado un total de 489 unidades de análisis que suman un total de 8 horas 4 minutos y 51 segundos de metraje. La categorización de las secuencias se muestra en la tabla 3.

Tabla 3.
Corpus total de secuencias de análisis.

Tipo de secuencia	Nº total de secuencias	Tiempo de metraje
Descriptivas	226	2:51:47
Narrativas	194	3:39:21
Dialógicas	69	1:33:43
Total	489	8:04:51

Fuente: elaboración propia.

Una vez analizadas todas las secuencias y recopilados los datos, procedemos a exponer los resultados en discusión y a interpretarlos en contexto.

4. Discusión: interpretación y contextualización de los datos analizados

4.1. Nueva York como espacio escénico y escenográfico

La ciudad de Nueva York se compone administrativamente de cinco distritos o *boroughs*: Manhattan, Bronx, Queens, Brooklyn y Staten Island (The Official Website of the City of New York, 2021). El relato neoyorquino de Woody Allen se focaliza en Manhattan, aunque encontramos muchas alusiones a Brooklyn —donde el director creció—. Apenas aparecen el resto de los distritos, por lo que la representación fílmica ofrece una imagen parcial de la ciudad. Otra localización que se plasma en las películas es los Hamptons, zona ubicada al este de Long Island, condado del estado de Nueva York. Es un lugar campestre y de playa de casas residenciales donde las familias adineradas pasan los fines de semana o veranos (Martín, 2018), descripción que coincide con la representación que hace el director en los metrajes (fig. 2).

Figura 2. Fotograma. Casa de los Hamptons.



Fuente: *Blue Jasmine*, 2013, minuto 0:06:05.

El distrito de Brooklyn se representa en distintas ocasiones, sobre todo mediante la comparación o el símil visual con Manhattan. El contraste estético entre la figura 3 —representación de Brooklyn— y la figura 4 —representación en Manhattan— denota las diferencias socioeconómicas de cada zona.

Figura 3. Fotograma. Desayuno en un hogar de Brooklyn.



Fuente: *Días de radio*, 1987, minuto 0:05:11.

Figura 4. Fotograma. Desayuno en un hogar de Manhattan.



Fuente: *Días de radio*, 1987, minuto 0:05:37.

Las viviendas de Manhattan son de construcción vertical (figura 5), al contrario que en los suburbios de la ciudad, donde las casas son pequeñas y unifamiliares (figura 6). Además, Alvy en *Annie Hall* (1977) se describe a sí mismo a partir de la definición del espacio donde creció: en una casa ubicada en el parque de atracciones de Coney Island (Brooklyn), donde las sacudidas de la montaña rusa le han provocado un carácter nervioso, los autos de choque le han hecho agresivo y el ambiente de ocio le ha dotado de gran imaginación y fantasía. «Yo creo que soy bastante normal para haber sido criado en Brooklyn» (*Annie Hall*, 1977, 0:11:06-0:11:09), dice con ironía.

Figura 5. Fotograma. Viviendas de concepción vertical de Manhattan.



Fuente: *Misterioso asesinato en Manhattan*, 1993, minuto 1:05:27.

Figura 6. Fotograma. Viviendas de concepción horizontal del Bronx.



Fuente: *Café Society*, 2016, minuto 0:16:17.

El espacio físico neoyorquino está conformado por islas —o penínsulas—, por lo que sus dimensiones espaciales son limitadas. Es, además, una de las ciudades más pobladas del mundo y la más poblada de los Estados Unidos de América (World Population Review, 2021). Esto provoca que la ciudad tenga un alto índice de concentración, lo que se muestra en pantalla en reiteradas ocasiones: largas colas en los cines (figura 7), restaurantes concurridos (figura 8), la gran cantidad de coches que circulan por las calles (figura 9) o el alto índice de transeúntes (figura 10).

Figura 7. Fotograma. Colas de cine en Manhattan.



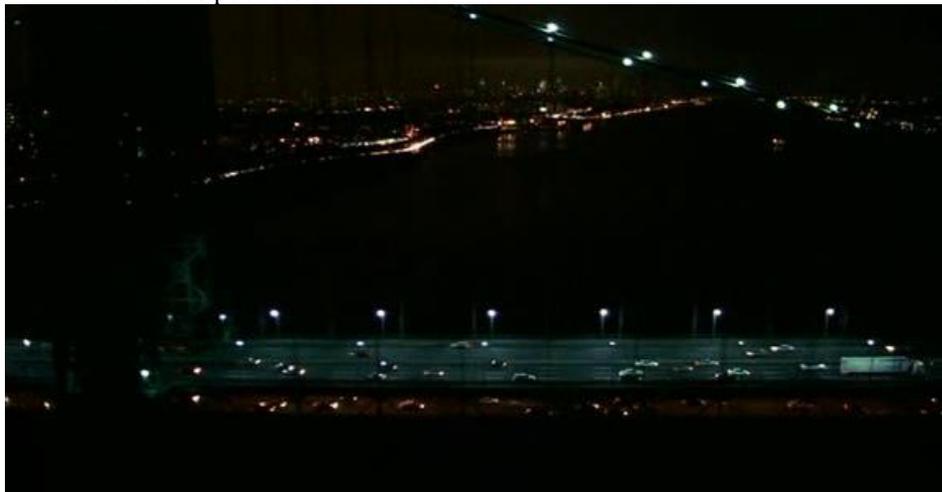
Fuente: *Annie Hall*, 1977, minuto 0:09:33.

Figura 8. Fotograma. Restaurantes en Manhattan.



Fuente: *Todo lo demás*, 2003, minuto 0:54:13.

Figura 9. Fotograma. Tráfico en los puentes de Manhattan.



Fuente: *Misterioso asesinato en Manhattan*, 1993, minuto 1:12:58.

Figura 10. Fotograma. Transeúntes en Manhattan.



Fuente: *Manhattan*, 1979, minuto 0:02:50.

Desde el punto de vista arquitectónico y de la composición urbana, la heterogeneidad de Nueva York consolida un estilo propio: diverso pero uniforme. Así lo explica el arquitecto de *Hannah y sus hermanas* (1986, 0:19:33-0:20:13) al enseñar la fachada del edificio que ha diseñado.

Un edificio que, a pesar de su modernidad y del alto contraste que supone respecto al resto de construcciones que lo rodean, guarda una apariencia estética acorde al aspecto formal de Nueva York. Además, escogió un material para su fachada muy especial: el granito rojo; una roca formada por cuarzo, feldespato y mica. La peculiaridad del granito es que estos tres minerales no se encuentran fusionados, sino que están simplemente unidos manteniendo sus características formales unitarias intactas, es decir, se puede diferenciar a simple vista cual es cada uno. Al resaltar la peculiaridad del material de construcción, resalta también la disparidad en la paisajística neoyorquina que muestra en pantalla (De Miguel Zamora, 2016).

La heterogeneidad de Nueva York no afecta sólo a su conformación formal, las alusiones a la diversidad las encontramos en otros fragmentos de corte sociocultural. Por tanto, la diversidad es una característica de la identidad neoyorquina.

4.2. El relato urbano neoyorquino

La ciudad que nunca duerme. Así es como Woody Allen denomina a Nueva York en rasgos generales: una ciudad activa, en constante movimiento, con vida propia. De hecho, la propia representación de la ciudad en la filmografía evoluciona con los años, lo que hace de ella un elemento dinámico y flexible.

Esta condición se representa tanto en el entorno físico como en el comportamiento social, ya que la ciudad subyace de las interacciones cotidianas de los personajes. Como ejemplo, encontramos una secuencia cuya acción principal es una conversación que tiene lugar en una localización exterior: la ruptura de Yale y Mary en *Manhattan* (1979, 0:46:56-0:48:28). Este fragmento podría haber tenido lugar en cualquier otra ubicación, pero al situarla en una terraza exterior de un restaurante la ruptura pierde dramatismo, ya que en los planos de esta secuencia el punto de atención de la mirada es el escenario y no el personaje que habla, que está situado en un extremo de la pantalla (figura 11). El protagonismo visual lo adquiere la ciudad, lo que simboliza esa actividad urbana incesante, aunque el terreno individual de sus habitantes sí se detenga. Allen da relevancia a la ciudad en momentos del relato fílmico como este en los que podría ser prescindible su presencia icónica, lo que apoya la hipótesis que manejamos: la ciudad como motivo del relato cinematográfico.

Figura 11. Fotograma. Ruptura de Yale y Mary en una terraza de Manhattan.



Fuente: *Manhattan*, 1979, minuto 0:47:09.

El dinamismo metropolitano se manifiesta en otras secuencias como, por ejemplo, un *flashback* de *Annie Hall* (1977) en el que Alvy se queja por las interrupciones de los sonidos urbanos que se escuchan desde su apartamento: «Puñeta, anoche fue un tipo tocando la bocina del coche ¿No querrás que paralicen la ciudad? ¿Qué quieres, que cierren el aeropuerto también, que suspendan los vuelos para que podamos hacer el amor?» (1977, 0:21:57-0:22:15). La ciudad manifiesta su capacidad de acción, es decir, es un agente activo del relato y los personajes el objeto de la acción urbana.

Marietta y John —*Si la cosa funciona* (2009)— son otros dos personajes víctimas del entorno. Son un matrimonio tradicional de Mississippi que tras su separación se asientan en Nueva York cada uno por su cuenta. El entorno neoyorquino los hace evolucionar, como explica ella: «soy otra mujer John (...) Vivo con dos tíos, soy una artista, no horneo pasteles, no voy a la iglesia, hago *collage*, escultura, fotografía, vivo en Manhattan con dos hombres a los que adoro en un maravilloso *ménage a trois*» (*Si la cosa funciona*, 2009, 1:13:27-1:13:58). El espacio sociocultural de Nueva York la seduce de tal manera que cambia radicalmente. Por su parte, John, una vez en la ciudad, también se libera y admite su condición sexual al entablar una relación sentimental con un hombre. Estos ejemplos son muestras de cómo la ciudad promueve la acción de los personajes. Por tanto, sigue manteniendo un rol activo tanto en la narración fílmica como en la urbana.

Otra muestra de actancialidad neoyorquina que suscita la acción de los personajes la encontramos en *Balas sobre Broadway* (1994). David, dramaturgo de Pitsburg asentado en Nueva York, busca en la escena de Broadway el éxito de sus obras. Inmerso en el entorno neoyorquino se crece como artista, desdibuja su vida tradicional, cae en la infidelidad y pierde su integridad individual, una muestra de cómo la cultura urbana accede a los límites de la individualidad humana. En este caso es el espacio funcional de Nueva York el que queda representado en el relato y el que define las acciones o las aspiraciones de los personajes. Lo mismo le ocurre a Joe, el niño protagonista de *Días de radio* (1987, 0:36:32-0:38:32), que cuando asiste con su tía a espectáculos y salas de baile de Manhattan se siente otra persona.

Las aspiraciones hacia el mundo de la cultura y el espectáculo también se representan en las figuras de Ginny y Mickey (*Wonder Wheel*, 2017), actriz fracasada y escritor novel que comparten las ilusiones de alcanzar la fama en las proximidades del parque de atracciones de Coney Island (Brooklyn), distrito donde las posibilidades de alcanzar éxito y poder son escasas, según se retrata en reiteradas ocasiones en la filmografía. «Brooklyn está aquí y Brooklyn no se expande» (*Annie Hall*, 1977, 0:03:09-0:03:13), en cambio, Manhattan expande su influencia hacia otros territorios como Los Ángeles, París o San Francisco, ciudades con las que ha sido comparada en la obra del director. De hecho, el recurso de la comparación es una figura recurrente a partir de la cual los territorios quedan descritos mediante la oposición visual o actancial.

El espacio funcional que muestra Allen de Nueva York redonda en torno al ámbito artístico y cultural; gran parte de sus personajes son escritores, artistas o cineastas. Sin embargo, en *Blue Jasmine* (2013)

encontramos una representación distinta con un personaje dedicado a las finanzas y al mundo empresarial que resulta ser un corrupto. Un caso que marca un cambio significativo en el relato urbano. En esta misma línea, encontramos también la representación de un *gangster* en *Café Society* (2016).

En rasgos generales, en los fragmentos en los que la ciudad hace como elemento de contexto —que son la mayoría—, Woody Allen plasma la Nueva York de las clases acomodadas y encontramos alusiones a su alto nivel de vida o a lo cara que resulta la ciudad. Percibimos que los restaurantes o clubs son en muchas ocasiones el lugar donde se tienen importantes reuniones de negocios. Destaca también el alto interés cultural de los ciudadanos, que asisten con asiduidad al cine, ópera, museos, bibliotecas o librerías. Además, son buenos conversadores y con temas sustanciales de los que hablar, aunque en ocasiones resulten altivos. Se describe también como una ciudad con un alto índice de divorcios y muy individualista. Otros términos la definen como: fascinante, preciosa, extraordinaria y romántica. En contrapartida, encontramos denominaciones como: sucia, moribunda, maldita, necia o corrupta. Estas acepciones peyorativas aumentan en las producciones más recientes del director, lo que nos indica que el relato neoyorquino ha evolucionado y cambiado.

4.3. Central Park

Un caso paradigmático que hemos encontrado en las localizaciones es el de Central Park, una localización tan representativa de la ciudad no podía estar fuera del alcance de la obra de Allen y además la retrata de una manera muy particular: siempre aparece como el espacio que acompaña a todas las parejas, bien sea durante su romance o durante su ruptura.

Central Park es testigo de las relaciones amorosas que surgen en la ciudad de Nueva York. Annie y Alvy en *Annie Hall* (1977) tienen allí una cita (figura 12). Las inmediaciones del parque sirven para que Skylar y Holden, en *Todos dicen I love you* (1996, 0:00:35-0:03:37), se prometan amor eterno, y lo hacen interactuando con el espacio, ya que formulan su deseo tirando una moneda a una de las fuentes de la ciudad. Así, Central Park queda sellado con un emblema de romanticismo, también escenificado en *Manhattan* (1979, 0:41:21-0:42:37) en una secuencia por el parque en coche de caballos y en *Café Society* (2016) cuando Bobby y Vonnie, en una ruta por Manhattan, recuerdan la relación que mantuvieron (figura 13). Otro ejemplo es el de Val en *Un final Made in Hollywood* (2002, 1:41:26-1:42:30), que recobra la vista en Central Park en compañía de su exmujer, con quien se acaba de reconciliar. O el de la incipiente relación que surge en *Hannah y sus hermanas* (1986) entre Mickey y Holly (figura 14).

Figura 12. Fotograma. Annie y Alvy en Central Park.



Fuente: *Annie Hall*, 1977, minuto 0:35:49.

Figura 13. Fotograma. Vonnie y Bobby en Central Park.



Fuente: *Café Society*, 2016, minuto 1:18:06.

Figura 14. Fotograma. Mickey y Holly en Central Park.



Fuente: *Hannah y sus hermanas*, 1986, minuto 1:15:37.

Un caso particular es el de la pareja formada por Jerry y Dobel (figura 15) en *Todo lo demás* (2003) que, aunque son compañeros de profesión, sus largos paseos y conversaciones por el parque imitan a lo que otras parejas de película han hecho, lo que invade las secuencias de un tinte romántico. Es más, asistimos en esta localización a su separación en una de las escenas finales, ya que, tras haber organizado un viaje juntos para cambiar de vida, Dobel se echa para atrás dejando al joven Jerry solo y con un nuevo rumbo.

Figura 15. Fotograma. Dobel y Jerry en Central Park.



Fuente: *Todo lo demás*, 2003, minuto 1:06:08

4.4. Trayectoria neoyorquina: motivo de una filmografía

Como decíamos, tras el análisis transversal de su obra, podemos decir que el director ha cambiado la forma en la que representa Nueva York en las películas, ya que el tono y el sentido cambian a lo largo del tiempo. Además, a partir de las experiencias de sus personajes, que son la vía de comunicación del director (Tovar-Vicente, 2014, p. 34), podemos trazar dicha evolución en el tiempo y elaborar una reseña sobre el proceso de transformación del relato neoyorquino. De esta manera, confirmamos que la ciudad de Nueva York ha sido la pieza clave de la filmografía de Woody Allen.

En los primeros años de su carrera, según mostrábamos en la tabla 1, destacan las películas más neoyorquinas. De hecho, a tres de sus primeras películas —*Annie Hall* (1977), *Manhattan* (1979) y *Hannah y sus hermanas* (1989)— se las considera una trilogía urbana (De Miguel Zamora, 2016). Desde el 1977 al 1994, Nueva York es la localización de rodaje por excelencia, exceptuando los fragmentos rodados en Los Ángeles de *Annie Hall* (1977). Es una etapa de elogios hacia la ciudad y la ciudadanía que roza la idolatría:

Capítulo primero. Él era tan duro y romántico como la ciudad a la que amaba. Tras sus gafas de montura negra se agazapaba el vibrante poder sexual de un jaguar. Esto me encanta. Nueva York era su ciudad y siempre lo sería (*Manhattan*, 1979, 0:00:15-0:03:50).

En 1996 rueda por primera vez en territorio europeo, combinando los escenarios de París y Venecia con Nueva York. Evoca el deseo del americano en Europa, aunque «él es incapaz de funcionar en otro sitio que no fuera Nueva York» (*Manhattan*, 1979, 0:08:15-0:09:14). Y en las dos películas posteriores, *Un final Made in Hollywood* (2002) y *Todo lo demás* (2003), el contenido fílmico comienza a abrirse a otros territorios y a proponer cambios en los deseos de sus personajes. Interpretamos la insistencia de Dobel —*Todo lo demás* (2003)— por irse a Hollywood como algo significativo, como un indicio de las inquietudes que mueven al director, puesto que en películas previas los personajes de Allen aborrecían ese entorno. El ejemplo más claro es el de Alvy, quien se desmaya por estar en Los Ángeles y tiene que ser atendido por un médico (*Annie Hall*, 1977, 1:10:57-1:11:49). En este sentido, *Annie Hall* (1977) y *Todo lo demás* (2003) son películas opuestas, ya que los personajes interpretados por el propio director manifiestan un sentimiento distinto hacia Nueva York. En la primera, Alvy actúa como representante de la personalidad neoyorquina, como agente socializador e, incluso, infunde cierta aversión hacia la ciudad de Los Ángeles: «No, no insistas. No quiero vivir en una ciudad (Los Ángeles) en la que la única ventaja cultural es que se puede girar a la derecha con el semáforo en rojo» (*Annie Hall*, 1977, 0:05:45-0:06:59). Y en la segunda, Dobel insiste a su colega para abandonar Nueva York, deshacerse del arraigado carácter neoyorquino y comenzar una vida en Hollywood:

Tengo un conocido allí en California que produce y hace programas cómicos para televisión y sé que buscan equipos de guionistas y si les digo que tú y yo formamos equipo creo que nos contratarían (...) En California sí, porque todo se cocina allí, no aquí, todo allí (...) Te estoy hablando de una ruptura total, la mía con el comité de educación y la tuya con todos, con ese pescadero ambulante, ese trapero que tienes, y con tu psiquiatra y con esa nenita que te da tan mala vida (*Todo lo demás*, 2003, 1:13:55-1:15:09).

De las palabras de Isaac en *Manhattan* (1979) a las de Dobel en *Todo lo demás* (2003) hay un cambio sustancial en el contenido, un punto de inflexión que promueve un cambio en el relato urbano neoyorquino. Es el acercamiento más simbólico de Woody Allen hacia Hollywood y su entramado productivo y comercial, un indicio del camino que, a partir de ese momento, tomará su carrera, ya que comienza una etapa de rodajes por Europa por exigencias de las productoras que financiaron los proyectos.

En 2009 hace un descanso de su gira europea y regresa a Nueva York en *Si la cosa funciona* (2009). La rodó en los barrios de Green Village y Chinatown, zonas que apenas había retratado de Manhattan. Boris, el protagonista —no interpretado por Allen, aunque sí lo consideramos su *alter ego*—, es un individuo maniático, quisquilloso, quejica y pesimista que se regocija en criticar todo su entorno, lo que incluye a la

ciudad de Nueva York. El cambio del relato urbano que había comenzado en 2003 prosigue con una estela mucho más pesimista. Interpretamos que el director vierte su visión negativa de la ciudad por el propio desengaño que se ha llevado de ella: tuvo que emigrar de Nueva York para conseguir financiar sus producciones con capital europeo. Así que, en *Si la cosa funciona* (2009) presenta una Nueva York a la que todos adoran¹ —gracias a los relatos que él mismo ha construido— y de la que ahora se siente desterrado.

«Toda mi vida la he pasado en Nueva York, nunca quise ir a la tumba de Grant, ahora sé por qué» (*Si la cosa funciona*, 2009, 0:17:15-0:19:24). La tumba, monumento que visitan Boris y Melody, simboliza la muerte, el final de una etapa. Se apena el director de haber dedicado su vida y obra a Nueva York y que esta acabe con él.

No regresa a Nueva York hasta el 2013 y lo hace de manera muy particular, con un personaje femenino desquiciado de origen neoyorquino y que se muda a San Francisco a empezar una nueva vida después de haber perdido todo. Consideramos *Blue Jasmine* (2013) como una sublimación del director, como una alegoría de lo que ha supuesto su pérdida neoyorquina a cambio de un idílico viaje a Europa. En este metraje se representa una Nueva York corrupta de la que, en el fondo, el director no puede escapar. Continúa esta última etapa filmográfica con *Café Society* (2016) y *Wonder Wheel* (2017), de contenido urbano algo más conciliador, pero con tintes lúgubres y melancólicos. Estas tres últimas películas guardan entre sí varias particularidades: narran la Nueva York del pasado, no la del presente, y tratan temáticas de infidelidad —también recurrente en su obra, pero por personajes secundarios distanciados del *alter ego* del director—. De estos datos interpretamos el arrepentimiento del director por su simbólica infidelidad al haberse ido a rodar a otras localizaciones. En esta última etapa proyecta una nueva idealización de la ciudad a partir del recuerdo nostálgico que tiene de la Nueva York que disfrutó en su infancia y rodando durante cuarenta años de carrera cinematográfica.

5. Conclusiones

Nueva York es un icono de la filmografía de Woody Allen que ha dejado huella en el imaginario colectivo en forma de relato urbano. Conocemos una parte de Nueva York que el director nos ha contado, una ciudad idealizada y narrada a partir de una visión muy particular: la versión dulcificada, romántica y atractiva. Una versión muy publicitaria en la que hasta los montones de basura de las calles resultan estéticos y donde Central Park es el origen del amor romántico.

Allen presenta una Nueva York donde la escena artística y cultural tiene un valor añadido y supone una forma de vida, algo muy distinto al discurso de Martin Scorsese, por ejemplo, más centrado en el poder, la corrupción y Wall Street, el de Francis Ford Coppola, protagonizado por las mafias, o el de Spike Lee, caracterizado por el activismo de los barrios marginales y la representación racial. No obstante, el relato neoyorquino de Woody Allen evoluciona en el tiempo.

Durante los primeros veinte años de filmografía urbana, sigue una senda estable y coherente que roza la idolatría. A finales de los años 90 observamos breves incursiones en territorio europeo para en 2003 declarar, mediante las alocuciones de uno de sus personajes, el deseo de cambio de localización, lo que inaugura una nueva etapa filmográfica fuera de Nueva York. Este distanciamiento produce un cambio en la concepción inicial del relato urbano, que queda teñido de una identidad necia y corrupta a partir de 2009. Sin embargo, con el fin de sosegar ese pesimismo y mantener la esencia inicial, en 2016 y 2017 plasma el encanto de la Nueva York del pasado, que mana del recuerdo que mantiene y que es la imagen mental lúdica que, interpretamos, el director desea que perviva.

La ciudad de Nueva York, por tanto, tiene la función de sostener una carrera cinematográfica, es un motivo de creación para el director que ha guiado su obra completa y condicionado su manera de producir películas. Por eso su representación la consideramos un *estilema*, lo que confirma la hipótesis inicial.

Por otra parte, al focalizar el estudio en la ciudad de Nueva York, encontramos que existe un vacío en la trayectoria urbana del director. No solo porque se echen en falta las otras diez ciudades que ha representado en la pantalla, sino porque hemos observado que uno de los recursos que Woody Allen utiliza para narrar y contextualizar espacios es el símil. En reiteradas ocasiones utiliza esta figura retórica

¹ Los personajes de la película, a pesar de ser foráneos, se asientan e integran en Nueva York.

para definir Nueva York a partir de la comparación con otras ciudades como, por ejemplo, Los Ángeles, San Francisco o París. Por tanto, consideramos que la trayectoria urbana de Woody Allen debe acoger al resto de núcleos urbanos narrados para elaborar su reinterpretación y sentido biofilmográfico. Proponemos este estudio para futuras investigaciones, al que procederemos utilizando la misma metodología analítica utilizada por su viabilidad, como ha quedado demostrado por la gran cantidad de datos obtenidos en esta investigación.

Referencias

- Allen, W. (Dirección). (1977). *Annie Hall* [Película]. United Artists.
- Allen, W. (Dirección). (1979). *Manhattan* [Película]. United Artists.
- Allen, W. (Dirección). (1984). *Broadway Danny Rose* [Película]. Orion Pictures.
- Allen, W. (Dirección). (1986). *Hannah y sus hermanas* [Película]. Orion Pictures Corporation, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions.
- Allen, W. (Dirección). (1987). *Días de radio* [Película]. Orion Pictures.
- Allen, W. (Dirección). (1989). *Delitos y faltas* [Película]. Orion Pictures.
- Allen, W. (Dirección). (1993). *Misterioso asesinato en Manhattan* [Película]. TriStar Pictures.
- Allen, W. (Dirección). (1994). *Balas sobre Broadway* [Película]. Miramax.
- Allen, W. (Dirección). (1996). *Todos dicen I Love You* [Película]. Miramax, Jean Doumanian Productions.
- Allen, W. (Dirección). (2002). *Un final Made in Hollywood* [Película]. DreamWorks Pictures, The Kennedy/Marshall Company.
- Allen, W. (Dirección). (2003). *Todo lo demás* [Película]. DreamWorks Pictures.
- Allen, W. (Dirección). (2008). *Vicky Cristina Barcelona* [Película]. Mediapro, Wild Bunch, The Weinstein Company.
- Allen, W. (Dirección). (2009). *Si la cosa funciona* [Película]. Gravier Productions, Perdido Productions, Wild Bunch.
- Allen, W. (Dirección). (2013). *Blue Jasmine* [Película]. Gravier Productions, Perdido Productions.
- Allen, W. (Dirección). (2016). *Café Society* [Película]. Gravier Productions, Perdido Productions.
- Allen, W. (Dirección). (2017). *Wonder Wheel* [Película]. Amazon Studios.
- Antoniazzi, S. (2019). La ciudad filmada: cine, espacio e historia urbana. *Biblio3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 24(160), 1-29. DOI: <https://doi.org/10.1344/b3w.0.2019.27278>
- Ascher, F. (2004). *Los nuevos principios del urbanismo*. Alianza.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Chatman, S. (2013). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. RBA.
- De Miguel Zamora, M. (2016). La trilogía urbana de Woody Allen. Cómo conocer Nueva York a través del cine. *Bifurcaciones*, 21. <https://bit.ly/3jv02Qq>
- Fernández Díez, F. y Martínez Abadía, J. (2003). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Paidós Ibérica.
- Fonte, J. (2012). *Woody Allen*. Ediciones Cátedra.
- Giménez, G. (2010). Memoria, relatos e identidades urbanas. *Versión: estudios de comunicación y política*, 23, 197-209. <https://bit.ly/3gDMBvG>
- Gómez-Tarín, F. J. y Marzal Felici, J. (2007). Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico. *Metodologías de análisis del film*. Actas del I Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico. Edipo.
- Lax, E. (1994). *Woody Allen*. Ediciones B.
- Llorca, J. (2018). El cine como documento de investigación y evidencia de la modernidad urbana. Estado de la cuestión y una propuesta. *Dearq*, 24, 182-190. <https://doi.org/10.18389/dearq24.2019.10>
- López Hernández, Á. (2003). El análisis cronológico-secuencial del documento fílmico. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 25, 261-294. <https://bit.ly/3Irc3QA>
- Martín, C. (28 de abril de 2018). Los Hamptons, el rincón dorado de los neoyorquinos. *El Mundo (Edición Digital)*. <https://bit.ly/32noPQC>
- Martínez García, M. Á. (2012). *Laberintos narrativos: estudio sobre el espacio cinematográfico*. Gedisa.
- Real Academia Española. (s.f). Ciudad. En *Diccionario de la lengua española*. <https://bit.ly/3qSYqnp>
- Simmel, G. (2011). El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura. Las grandes urbes y la vida del espíritu. *Revista de estudios sociales*, 10, 107-109. <https://bit.ly/2V7v4o2>
- Sulbarán Piñero, E. (2000). El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 31, 44-71. <https://bit.ly/3FTN5HK>
- The Official Website of the City of New York (2021). The Official Website of the City of New York: <https://www1.nyc.gov>

- Tovar-Vicente, M. (2014). Midnight in Paris (Woody Allen, 2011): la omisión del pasado como constituyente de la identidad urbana presente. *Arte y Ciudad - Revista de Investigación*, 7-40. <https://bit.ly/3GPXoxU>
- Valera, S. y Pol, E. (1994). El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la Psicología Social y la Psicología Ambiental. *Anuario de Psicología*, 5-24. <https://raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/view/61126/88865>
- Vanoye, F. y Goliot-Lété, A. (2008). *Principios del análisis cinematográfico*. Adaba Editores.
- Villafañe, J. y Mínguez, N. (2006). *Principios de teoría general de la imagen*. Ediciones Pirámide.
- World Population Review (2021). *World Population Review*: <https://worldpopulationreview.com>