



LA CIUDAD EN EL CINE: REFERENCIALIDAD A TRAVÉS DE LAS ETAPAS FÍLMICAS

The City in Cinema: Referentiality throughout the Filming Stages

DAVID CALDEVILLA-DOMÍNGUEZ¹, ALMUDENA BARRIENTOS-BÁEZ², MANUEL BLANCO-PÉREZ³

^{1,2}Universidad Complutense de Madrid, España

³Universidad de Sevilla, España

KEYWORDS

City
Cinema
Film Analysis
Journalism
Audiovisual
Consumerism
Neuromarketing

ABSTRACT

The Western Euro project had its element of referentiality in the languages of modernity. In Metropolis (Fritz Lang, 1927), the future dystopian city was designed, turning the big screen into an element of reference. But World War II started a bankruptcy on that regenerationist principle. Consumerism endangered the city-country balance. Through a film analysis, we propose a study of three films, from which the city is shaped as a reference from the human to the inhuman, from the collective to the new consumerist citizen. Showing how we have changed our perception of cities due to their interpretation in the cinema.

PALABRAS CLAVE

Ciudad
Cine
Análisis fílmico
Periodismo
Audiovisual
Consumismo
Neuromarketing

RESUMEN

El proyecto euro occidental tenía su elemento de referencialidad en los lenguajes de la modernidad. En Metrópolis (Fritz Lang, 1927), se diseñaba la futura ciudad distópica, convirtiendo la gran pantalla en un elemento de referencialidad. Pero la Segunda Guerra Mundial inició una quiebra en ese principio regeneracionista. El consumismo hizo peligrar el equilibrio campo-ciudad. Mediante un análisis fílmico, proponemos un estudio de tres películas, de donde se plasma la ciudad como referencia de lo humano a lo inhumano, de lo colectivo al nuevo ciudadano consumista. Mostrándose como hemos cambiado nuestra percepción de las ciudades a causa de su interpretación en el cine.

Recibido: 25/10/2021

Aceptado: 05/11/2021

1. Introducción y estado de la cuestión

Existe prácticamente unanimidad en la interpretación de los datos que revelan que, hoy, casi tres cuartas partes del mundo viven en una gran ciudad, lo que supone, de facto:

aceptar el colapso ecosocial que marca nuestro presente, elaborar de forma productiva el duelo que una trágica situación así debería generar, y ser capaces de ir construyendo una cultura gaiana de simbiosis entre humanidad y naturaleza (Riechmann, 2021, p. 20).

Este drama ecosocial en el que viven todas las ciudades hoy, tiene múltiples implicaciones desde las más variadas perspectivas (Latour, 2019), y es que, la realidad social es fácilmente comprensible (Chinche Calizaya, 2020). De entre todas las perspectivas nos interesa en este trabajo una: cómo dicha situación ha sido reflejada a lo largo de la historia por el cine.

Desde el inicio del proyecto ilustrado de la modernidad y concretamente desde un punto de vista cultural (García y Sánchez-Bayón, 2021), el cine (y, en menor medida, los productos derivados de éste, como la televisión primero y las multipantallas después), han servido de espejo donde el ciudadano reconoce el mundo y se reconoce en él, especialmente en las ciudades y todo cuanto allí acontece. A lo largo del siglo XX las ciudades, y de ello da buena cuenta el cine, han servido de submundo donde se dan buena parte de las experiencias de la vida de una persona en su contemporaneidad: dramas como la inmigración, sobrepoblación, desempleo, y realidades como la delincuencia, así como buena parte de los mecanismos económicos que provocan todo ello. Es especialmente visible cómo los temas cinematográficos que tienen que ver con la ciudad son recurrentes. En los últimos años, en el cine generalista *blockbuster*, han proliferado las propuestas fílmicas que tienen que ver con desastres climáticos, tanto que incluso se ha generado, con ellas, un género propio, lo que vertebró un aparato de significación fílmica de un trasunto real, y que tiene que ver con el estado de la naturaleza, no ya en las propias ciudades, sino en el conjunto del equilibrio del mundo (Rich, 2020). El ser humano es un animal social contador de historias. En ese sentido, el cine posee, entre otras, las habilidades de ofrecer diversión y educación a la vez (Cabezuelo-Lorenzo et al., 2020a).

Aunque existe literatura abundante sobre cómo esos cambios científicos han sido comunicados generalmente a la población civil (Oreskes y Conway, 2018), son más escasas las referencias que vinculan esos crecimientos descontrolados de las ciudades a cómo ello se ha visto reflejado en la historia del cine. Entendemos el cine como un instrumento comunicativo de primer orden (Bazin, 1958), es decir: el gran lenguaje de la modernidad (Metz, 1971, 1972), capaz de reformularse en las diferentes etapas (Quintana, 2003) y hasta de mutar su ontología en la era digital de las multipantallas (Blanco Pérez, 2021). En todos ellos la ciudad aparecerá como un escenario estético (Benet, 2004), donde sucede la narración de las historias (Mitry, 1963).

2. Metodología

Para nuestros objetivos, precisamos imprescindiblemente de una metodología que nos permita una clasificación de la historia del cine lo suficientemente abierta como para etiquetar tendencias y discursos, a fin de reflexionar sobre la noción de ciudad que imprimen a dicho movimiento y género. Así las cosas, partiremos de la segmentación teorizada por Gubern, quien apunta:

en 1979, en una asamblea de estudiosos que pretendía poner en pie en Sofía una historia del cine mundial escrita por equipos nacionales, abordamos uno de los puntos más arduos de nuestra tarea con el siguiente enunciado programático: «La Historia General del Cine partirá de un análisis de las tendencias (corrientes, escuelas, géneros), profundizando las investigaciones sobre los autores más o menos importantes y sin descuidar, por supuesto, a los cineastas dignos de interés que han creado sus obras al margen de las tendencias dominantes». (Gubern et al., 2000, p. 17)

Partiendo de este introito, nos basaremos en la compilación totalizadora que hará Sánchez Noriega (2018), quien, por cada una de las etapas que propusiera Gubern (2000), ofrece una tipología de lecturas transversales complementarias. Por ello, nuestra segmentación basada en etapas cinematográficas, para analizar a través de ellas la ciudad a modo de corpus, quedaría como sigue:

- Cine primitivo
- Cine mudo
- Cine de vanguardia
- Expresionismo alemán
- Cine soviético
- Cine sonoro
- Cine clásico del Hollywood de los estudios
- Neorrealismo italiano
- Nueva ola
- Nuevo Hollywood

Aunque otras literaturas científicas sobre las cronologías cinematográficas señalan otros movimientos y etapas (Caldevilla-Domínguez, 2005; Riambau, 2011; De Luis, 2021), hemos preferido ceñirnos a esta cronología por lo suficientemente profunda, aunque sencilla, como para poder analizar algunos de los principales títulos de cada etapa.

Una vez delimitado diacrónicamente nuestro campo de estudio, haremos un análisis narrativo que, partiendo de los clásicos como Altman (2000), sea capaz de vincularlo a la historia (Ferro, 1995), en particular al desarrollo de las ciudades como asunto y trasunto de la estética cinematográfica, y que recoja tanto las propuestas del análisis narrativo más clásicas (Casetti y Di Chio, 1990), como las últimas aportaciones sobre *semiótica transdiscursiva* que han realizado y aplicado otros autores al cine actual (Blanco Pérez, 2020a, 2020b).

3. Análisis

3.1. Cine Primitivo

El cine es la aplicación física de un concepto que existía, en realidad, antes de la invención del cine mismo. Aúna, por un lado, el mito de la caverna platónica: se valía del fenómeno conocido como *cámara oscura* (un hallazgo acaso casual) a modo de principio de representación lo que será el origen de la fotografía, alma mater, más o menos mestiza del propio cine; y, por otro lado, el cine es asimismo deudor de una serie de artilugios mecánicos que incluían dibujos a mano en su interior: la ficción del movimiento se conseguía al rotar una manivela pues los dibujos parecían cobrar vida.

Básicamente la imagen fotográfica en movimiento nace con la invención de pequeños artilugios artesanales que, mediante un sistema sencillo -parecido a un juego de niños-, simplemente, hacían que las imágenes – pintadas a mano- se movieran. Aún es fácil de encontrar, hoy día, entre los viejos anticuarios parisinos de Porte de Clignancourt en la *Rue des Rosiers*, antiguos cachivaches precursores del cinematógrafo: instrumentos rudos de imagen fija en movimiento a cámara rápida, a modo de pequeño tiovivo en miniatura que, al mirar por un agujero, mostraba imágenes que parecían moverse. Ciertamente, no era más que un juego sin pretensiones, no era otra cosa que un mero repositorio visual donde se mostraban imágenes cotidianas, a saber: una bailarina desnuda, un pirata que tomaba una jarra de grog, un pintor que movía el brazo pintando un lienzo. Hasta ese momento, e incluso con los primeros años de vida del cine, éste sólo consistía en mostrar. (Blanco Pérez, 2020a, p. 37)

Esta época, que Noël Burch bautiza como *precine* (Burch, 1970), estará marcada por esa colección de juguetes que dialogaban con el dibujo y la fotografía, y tenían en las fiestas populares su hábitat natural: la linterna mágica, el traumatropo, el fenaquistiscopio, el zoótropo o el praxinoscopio. Eran ilusiones ópticas

—dada la persistencia retiniana que es la base de la ficción motora— típicas de las barracas de las ferias, compartiendo vecindad de caseta con la mujer barbuda o el hombre bala.

Figura 1. Fotograma de *Salida de la fábrica*.



Fuente: Hermanos Lumière, 1895.

La ciudad, en estos compases previos, apenas era representada en este pre cine como un escenario de corpus platónico (la ciudad como organismo vivo y autónomo) donde coincidían las vidas anónimas de sus habitantes, y que encontrará en la arquitectura su gran seña de identidad a la par que se desarrolla como ente vivo. En 1839 François Arago presenta al mundo la fotografía en la Academia de la ciencia de París. En su discurso inaugural hace referencia a la fotografía como elemento documental para cartografiar los jeroglíficos egipcios en los viajes fotográficos de las campañas coloniales, como sustitución a los dibujos a mano y a los grabados que, hasta la fecha, eran la única herramienta para tal fin. La ciudad, entonces, era poco más que la proyección que de la idea de metrópoli se tenía en la época imperial en Francia.

3.2. Cine Mudo

La década de los años 20 del siglo pasado vio refulgir el cine mudo americano como máxima expresión de esta nueva arte. No es que en Europa no se hubiese rodado cine con gran complejidad narrativa sino que la primera guerra mundial convirtió la pujanza de las grandes productoras del Viejo continente en lo que podríamos llamar 'lo que el viento se llevó' y ya no resurgirían, y sólo fugazmente en Alemania, hasta el final de la década de los 30.

El cine, estadounidense mayoritariamente, se erige como una rama de la cultura popular y tendrá subgéneros muy exitosos, como el cine cómico: golpes, caídas, persecuciones, mirones, mujeres en traje de baño -aunque el primer beso de tornillo se rueda en Dinamarca- etc. Será el polifacético Mack Sennett – actor, productor y guionista- uno de sus precursores, descubriendo en su *Keystone* a actores como Charles Chaplin, Harold Lloyd, Ben Turpin, Langdon, y especialmente a *Buster Keaton*:

Uno de los precursores del primer Hollywood de los años 20: el cineasta y humorista Buster Keaton, que nació en los Estados Unidos justo el año en que el cinematógrafo se presentaba al mundo en París, y entró en contacto con el oficio del cine y la fotografía en la Gran Guerra, justo cuando estuvo movilizado por el ejército norteamericano como combatiente entre Francia y Alemania, en 1917 (...), a su vuelta a EE.UU. tras la guerra, Keaton funda su propia productora. (Blanco Pérez, 2022, p. 9)

Los dos cómicos que importarán el oficio de hacer reír en la pantalla del cine serán Charles Chaplin alias “Charlot” y Joseph Frank “Buster” Keaton conocido en España como “Pamplinas” o “Cara de palo”, una especie de bohemios geniales, divertidos y, a la vez, críticos con su sociedad industrializada y deshumanizada por el gran capital. Sus gags son aún hoy famosos y se consideran ya integrantes de la cultura popular del s. XX: Charlot protagoniza *La Quimera del Oro* (1925) y de Buster Keaton *El maquinista de la General* (1926).

Figura 2. Fotograma de *El maquinista de la General*.



Fuente: Buster Keaton, 1926.

En esta etapa, el cine representa la ciudad como un mero escenario, donde empieza ya a percibirse una cada vez más recurrente llegada de campesinos al abrigo de la incipiente industria, y en donde acontecen algunos de los desafíos morales que, por otra parte, llevan milenios con nosotros: la ciudad como un escenario para todo tipo de pillos, lumpen y buscavidas. También será escenario donde se manifiesten, como nunca antes, las injusticias intrínsecamente propias del sistema capitalista norteamericano (con un embrionario movimiento obrero) que provocarían la primera gran crisis económica mundial: el crack del 29.

3.3. Cine de vanguardia

Por motivos pragmáticos hemos diferenciado en este epígrafe las vanguardias cinematográficas del surrealismo, el expresionismo alemán y el cine-ojo o el montaje conceptual, ambos soviéticos. No obstante hay unanimidad en considerar que todas estas etapas están dentro del llamado cine de vanguardia (o de vanguardias ya que muchas de ellas tenían ramificaciones en variadas artes), pues son adscritas a esta nueva forma de hacer cine —cada vez más narrativo y menos documental—.

Las vanguardias surgen al término de la Gran Guerra (1914—1918) y la palabra que las define proviene del francés como *avant-garde* (la ante-guardia por oposición a la reta-guardia; es decir la avanzadilla, en jerga del ejército). Siguiendo las características de la corriente en la fotografía, la pintura, la literatura o la música, se propone una ruptura radical con el modelo anterior, para la búsqueda de una nueva sociedad y una nueva gramática artística que la narrase: el cine vanguardista cuestionó el modo previo de representación cinematográfica lineal y tradicional.

Figura 3. Fotograma de *Jeux des Reflets et de la Vitesse*.



Fuente: Henri Chomette, 1925.

El cine de vanguardia se desarrolla como una experimentación constante, plagado de muchas reinterpretaciones, apropiaciones e hibridaciones. La pintura adoptará la visión fragmentada de la fotografía que, a su vez, hará del retrato una plasmación de todo tipo de ensoñaciones y evoluciones técnicas que la alejarán para siempre de la corriente pictorialista primigenia (más apegada al concepto de *fotografiar la realidad*). Sin duda la influencia de la fotografía en la cinematografía fue siempre amplia (Jimeno-Aranda y Parras-Parras, 2020). Las películas de vanguardia son películas menos narrativas y, desde luego, con menor interés comercial: nace con vocación de minoría, y no como industria aunque hay títulos considerados vanguardistas perfectamente encuadrados en el sistema de exhibición mayoritario.

3.4. Expresionismo alemán

Coincidiendo con el declive del Imperio Austrohúngaro primero, y con la Primera Guerra Mundial después (1914—1918), surge en Alemania un movimiento cultural muy transversal llamado Expresionismo que influirá en prácticamente todos los campos artísticos: la fotografía, la pintura, la música, el teatro, la arquitectura y, por supuesto, el cine. Siempre con la rivalidad cultural entre Berlín y París de fondo, la primera sufrió cierto nivel de aislamiento político en esos años, pues el país estaba en guerra, casi acorralado, por lo que tuvo políticas autárquicas desde 1916: en esos años se prohibieron las películas extranjeras y se aumentó la producción de películas alemanas gracias a la UFA, si bien ello se verá parcialmente interrumpido con los años de la República de Weimar, bajo cuyo gobierno se creará en 1919 la famosa escuela Staatliche Bauhaus (*Casa de la Construcción Estatal*, o simplemente *Bauhaus*). Pensada por su primer director, Walter Gropius, como una academia de experimentación artística donde todos los alumnos estudiaban de forma interdisciplinaria todas las artes, siendo el cine una parte fundamental de todas sus enseñanzas.

Figura 4. Fotograma de *Metrópolis*.



Fuente: Fritz Lange, 1927.

Para el expresionismo alemán en el cine, fue clave la arquitectura de Erich Mendelsohn y Hanz Poelzig, aunque hay elementos del teatro de Max Reinhardt también destacables, pues creó un nuevo concepto de teatro, donde se rediseñó toda la escenografía y creó el *Kammerspiele* (Krakauer, 1947, 1963) una especie de escenario íntimo, con aforo reducido donde lo más importante era crear una atmósfera de cercanía con la obra y con el resto del público, así como un uso especial de la luz. Este planteamiento estético será clonado por los directores de cine expresionistas en su cine, pues buscan indagar en el cambio de discurso que se daría en los siguientes años en todas las artes. Se consideran precursoras del cine expresionista alemán títulos como *El estudiante de Praga* (Paul Wegener, 1913) o *El Golem* (Paul Wegener y Henrik Galeen, 1914), una de las primeras películas de monstruos de la historia (Román, 2004). Su argumento cuenta la historia de un rabino que creó a una criatura vengativa con arcilla, otorgándole vida, lo que remite al mito de Prometeo que tan brillantemente abordó Mary Shelley en su obra literaria *Frankenstein*, casi cien años antes.

En 1922 se estrena *Nosferatu*, dirigida por F. W. Murnau y protagonizada por Max Schreck, Gustav von Wangenheim y Greta Schröder. Se trata de una película de terror también basada en el *Drácula* de Bram Stoker: en la obra la ciudad aparecerá como una encrucijada de mitos y miedos de la sociedad moderna. En esa línea sigue también *El doctor Mabuse* (1922), dirigida por Fritz Lang (basada en la novela homónima de Norbert Jacques); su personaje principal es arquetípico de las adaptaciones cinematográficas pues Mabuse es un ser peculiar, difícil de clasificar que siente placer haciendo sufrir y jugando a ser un pequeño dios.

Pero la obra clave de esta etapa, y una de las más importantes de la historia del cine será *Metrópolis* (1926). La primera gran película futurista (que no fantástica o de ciencia ficción pues ya existen ejemplos anteriores) de la historia, y la más costosa y espectacular de todas las que se rodaron en Alemania durante la etapa muda. Netamente influida por la arquitectura expresionista, la película ofrece una visión crítica de

la sociedad capitalista donde los ricos viven en la parte alta de los edificios mientras que los pobres viven en la parte subterránea de la ciudad, absolutamente alienados por un trabajo deshumanizador. En *Metrópolis* se muestra el primer gran retrato cinematográfico de la ciudad: con carriles flotantes para ordenar el tráfico, y una especie de ferrocarriles también alzados en los que la gente camina de forma automática entre la deshumanización fría del cemento y los rascacielos como metáfora del nuevo hombre que parece desafiar toda mitología religiosa previa pero que, pese a eso (o precisamente por eso), vive en un microclima de miedo, angustia y la desesperanza. Por ello la ciudad es aquí un escenario donde lo fantástico, lo sobrenatural y lo siniestro serán los temas recurrentes. La ciudad señala al hombre geográficamente (arriba y abajo) pero el apretón de manos final que promete una ciudad sin ejes delimitadores geográficos, simboliza la superación fascista-nazi de la lucha de clase, lo que la convirtió en una de las películas favoritas de Hitler (Caldevilla-Domínguez, 2005).

3.5. Cine Soviético

Vladimir Uliánov, alias “Lenin”, teórico marxista y padre de la revolución rusa, pronunció en uno de sus discursos ante el PCUS «de todas las artes, el cine es para nosotros la más importante» (Bilbatua, 1971, p. 37), y, junto con la fotografía —que sería llamada *Fotografía obrera* (Ribalta, 2010) —, serían el lenguaje de la Revolución, algo lógico en un país con altas cuotas de analfabetismo. Dentro de la lógica de la *rusificación* de la industria soviética, en donde se establecían fábricas y comunicaciones en todas las repúblicas soviéticas, se construyen también estudios cinematográficos por toda la geografía del que, en aquella época, fue el país más grande del planeta. Se crea de la primera escuela de cine del mundo, el Instituto Pansoviético de Cinematografía, donde proliferarán académicos y profesionales que revolucionarán la forma de hacer cine, no ya en la URSS, sino en todo el mundo. Una de las características del cine soviético era su representación de la ciudad como el escenario del necesario florecimiento del nuevo hombre socialista: la desaparición del protagonista individual y la aparición de la masa, esto es: el protagonista anónimo y colectivo de sujeto identitario obrero y campesino (Leyda, 1965) cuyo ejemplo más notable es la figura de Vakulinchuk, marinero del Acorazado Potemkin (Eisenstein, 1925).

Figura 5. Fotograma de *El acorazado Potemkin*.



Fuente: Serguei Eisenstein, 1925.

Uno de los grandes teóricos del cine soviético fue Sergei M. Eisenstein (Riga, 1898 — Moscú, 1948), a quien se debe buena parte del lenguaje cinematográfico actual. Dicho autor sería contratado por uno de los grandes estudios de Hollywood de la época quienes se rindieron a su talento:

Un directivo de la Paramount se trasladó a París en 1930 y convenció a Eisenstein de que firmara un contrato para grabar un disco como solista y para rodar en Hollywood, donde llegaría a cobrar hasta 900 dólares a la semana. Fue recibido en Nueva York como un genio, y pronto se dedicaría a dar conferencias en las Universidades de Columbia y Harvard (Torrell Jordana, 1999, p. 64).

La visión del cine que tenía Eisenstein era netamente pragmática y comunista: afirmaba que había que orientar el cine a la estructuración cultural del sujeto revolucionario colectivo. Si bien la estética soviética era, desde 1917 francamente rupturista, sería en torno a 1927 cuando la joven patria soviética orienta casi todos sus recursos hacia la maquinaria bélica, principalmente con la llegada al poder de Stalin, quien, desde el Kremlin, aboga por una reconversión de la economía y la cultura, virando en lo cinematográfico el modelo de Eisenstein hacia *el realismo socialista*.

Al Vanguardismo y a la experimentación soviéticas le debe la historia del cine películas como *El Acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), *La Madre* (Pudovkin, 1925) o *El Hombre de la Cámara* (Vértov, 1929), entre otras muchas.

3.6. Cine sonoro

Aunque los inicios del cine sonoro datan, formalmente, de finales de la década de 1920, se puede decir que el sonido ha estado vinculado al cine desde sus inicios, aunque las películas fueran mudas, pues para su representación solía acompañarse de músicos que interpretaban una partitura compuesta para la obra. Asimismo, también se utilizaban efectos, ruidos y acompañamientos durante las proyecciones que eran interpretadas por un técnico entre bastidores aunque sólo en las salas de gran nivel:

El sonido puede actuar en una película como catalizador de las emociones del espectador. De esta manera se integra en el lenguaje audiovisual de una forma perfectamente lícita. No hablo únicamente de la música, sino de todos los efectos sonoros posibles, desde la voz humana hasta una partitura especialmente concebida para una película. (Picas, 1976, p. 97)

El cine y el análisis de sentimientos a través del mismo (Martínez y Mateus, 2019), a lo largo de su historia, ha sido objeto de muchísimas reformulaciones, la primera de las cuales tuvo lugar con respecto a su sonido y el debate sobre si ello, afectaba o no al propio *status* cinematográfico:

Transcurren los siglos y nace el cine, que se manifiesta en muy poco tiempo como uno de los mejores medios audiovisuales de comunicación a nuestro alcance, especialmente desde el momento en que a este cine se le incorpora el sonido. Atrás quedaron antiguas creencias que otorgaban al cine mudo la exclusiva de calidad y pureza. Hasta sus defensores más acérrimos, como Charles Chaplin, adoptaron el sonido en sus últimas producciones. (Plana Rius, 1982, p. 7)

En el año 1918, los alemanes Jo Engel, Hans Vogt y Joseph Massole patentan el *TriErgon*, que permitía la grabación directa en el celuloide. Y en apenas cuatro años, en 1922, estrenaron su primer título llamado *Der branstifer*. Ahora bien, los estudios no vieron rentable cambiar el modelo de negocio exitoso del cine mudo por otro, además de la negativa de exhibidores a realizar las inversiones que ello requería.

Pero a principios de la década de los 20, la compañía Warner Bros. —luego de varios fracasos comerciales— trata de revitalizar el negocio con la implantación del sonido. Ahora sí, en el cine la ciudad aparecerá con toda la capacidad de inmersión que conlleva el sentido acústico, dotando así a las películas de una capacidad de emplazamiento hasta entonces inédita (Chion, 2020).

Figura 6. Fotograma de *El Gran Dictador*.



Fuente: Charles Chaplin, 1941.

Con todo, existieron reticencias: el propio Charles Chaplin rodó su película *Tiempos modernos* (1936) con sonido (música extradiegética, diversos efectos...) pero sin diálogos; recordemos que Chaplin fue uno de los mayores detractores del sonoro ya que llegó a afirmar que si rodase una película dialogada él interpretaría a un sordomudo (Caldevilla-Domínguez, 2005). No sería hasta su película *El Gran dictador* (1941), auténtica crítica a los totalitarismos fascistas, cuando oiremos por primera vez la voz del inmenso actor, convirtiendo lo sonoro en parte sustancial del discurso audiovisual.

3.7. Cine clásico del Hollywood de los estudios

El cine clásico de Hollywood, llamado la edad de oro, que abarca de los años 30 a los 50 (hay autores que lo aumentan hasta los 60), fue una etapa del cine norteamericano lleno de *glamour* y macro producciones que marcaban a toda la sociedad mundial, impregnándola del llamado *sistema de vida estadounidense* (Caldevilla-Domínguez, 2005). Según indican Fondevila-Gascón et al. (2021), independientemente de las muchas industrias cinematográficas que existen en la actualidad, Hollywood es la industria cinematográfica más conocida y reconocida internacionalmente. La práctica totalidad de las producciones cinematográficas corrieron a cargo de las siete grandes (quienes llegaron a acaparar el 80% de la producción), entre las que destacan: Metro Goldwyn Mayer, Columbia, Twentieth Century Fox y Paramount. En los prolegómenos de la II Guerra Mundial, y dando por superado el *crack* del 29, el cine de Hollywood, en un momento en que Europa se sumía en el desastre, alcanzó su cima con estrenos como los de *Cumbres borrascosas* (William Wyler, 1939), *Lo que el viento se llevó* (Víctor Fleming, 1939), *El mago de Oz* (Víctor Fleming, 1939) o *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Dichos títulos, ya míticos hoy, abrieron un nuevo periodo de plenitud en la industria hollywoodiense tras el inicial de los años 20. De hecho todos los países han intentado crear una estructura industrial que perpetúe la presencia del cine como manifestación cultural imitando con mayor o menor éxito el modelo californiano (Nieto Malpica, 2020).

Figura 7. Fotograma de *Casablanca*.



Fuente: Michael Curtiz, 1942.

En esta etapa la ciudad aparece siempre grabada desde una doble perspectiva: por un lado, se trata de un lugar intrínsecamente injusto en sus relaciones de poder que, desde dentro, un héroe, personalizado en el protagonista, trata de cambiar (*Lo que el viento se llevó*); y, por otro lado, el hecho de que ese cambio se hace, normalmente, a través del amor como catalizador, frente a la imposición de la violencia (*Casablanca*). Una ciudad así brumosa y oscura donde el hogar es un refugio y los casinos un territorio libre en el que sucede la trama. De modo que la visión de la ciudad no se da en la dilogía clásica del *nosotros* frente al *ellos* sino, más bien, una parte del *nosotros* contra otra parte del *ellos*, en lo que supone una lectura muy velada del trasunto político del momento, algo de lo que las nuevas corrientes de pensamiento dan fe: minorías, homosexualidad (Sánchez-Soriano y García-Jiménez, 2020), feminismo (García Cañadas y Marcos Molano, 2020 y Elizundia Ramírez y Álvarez Yaulema, 2021) al igual que en su momento lo corroboraban las que antaño marcaban el discurso hegemónico: militarismo (Vega Durán, 2020), costumbrismo folclórico (Fernández Paradas y Sánchez Guzmán, 2019).

La trama se sucede en ciudades a veces fantásticas e imaginarias propias de la ensoñación (*El mago de Oz*) donde se proyectan buena parte de las ansias de la construcción de una nueva sociedad.

Figura 8. Fotograma de *El Mago de Oz*.



Fuente: Víctor Fleming, 1939.

3.8. Neorrealismo italiano

El neorrealismo italiano nace en la postguerra de la Segunda Guerra Mundial, una guerra que pierden las potencias del eje: Alemania, Japón y la Italia de Mussolini. A diferencia del nazismo, el fascismo italiano no es vencido exclusivamente en territorio europeo por los aliados, sino que es derrocado en parte por la propia reacción interna de los partisanos. Así, la Italia de la postguerra no puede entenderse sin el motor cultural que supusieron los partisanos y su visión de una izquierda independiente de Moscú (y que, décadas más tarde, acabaría fraguando en el concepto de Eurocomunismo con el PCI —Partido Comunista Italiano—, el más grande de Europa, como muñidor). Su movimiento cultural, por tanto, ve en el cine y en la fotografía una gran cadena de transmisión de valores partisanos, basado en historias realistas, mínimas, rodadas en exteriores y protagonizadas muchas veces por actores no profesionales pertenecientes a la clase obrera de la sociedad, trabajadores o personas pobres (Brunetta, 2008).

Figura 9. Fotograma de *Ladrón de bicicletas*.



Fuente: Vittorio De Sica, 1948.

Las películas neorrealistas querían reflejar la ciudad como una selva urbana, lejos ya del campo, donde la pobreza y la precariedad estaban más presentes que en el más humanizado medio rural. Algunos de sus directores principales han pasado a la historia del cine por méritos propios: Roberto Rosellini, Luchino Visconti, Vittorio de Sica, Giuseppe de Santis, Cesare Zavattini y el ya tardo-neorrealista Pier Paolo Pasolini, entre otros.

Esta corriente cinematográfica, muy romana, aunque con temáticas netamente italianas, tuvo un enorme impacto en el cine de otros países. La *Nouvelle Vague* (Nueva Ola), será abiertamente deudora de esta corriente. A una visión de la ciudad como un territorio inhóspito y tramposo donde el hombre se vuelve lobo para el hombre, y a la obligación del cineasta de oponer, a ello, una visión politizada de la sociedad, Pasolini lo denominará *Empirismo erético* (Pasolini, 1972)

3.9. Nouvelle vague (Nueva Ola)

La Nueva ola nace en los años 50, en pleno desarrollismo francés de mediados de siglo, cuando se retoma el proyecto ilustrado de la modernidad para Europa. Es un movimiento estrictamente cinematográfico y radicado en la ciudad de París, de la que hará el escenario natural para sus narraciones. Un París que ha alejado ya el trauma de la Guerra (y que estuvo ocupada por los nazis) y que reivindica su centralidad en la cultura del cine que ya había tenido en la época previa a la contienda.

En los años 50 y 60 ejercerán su influjo en Francia tanto el Neorrealismo italiano como el cine de la etapa norteamericana del británico Alfred Hitchcock u Orson Welles, así como buena parte del cine negro que venía de Estados Unidos. Es, además, un movimiento que coincide con una fuerte etapa de conceptualización teórica y estudio universitario del lenguaje del cine, en ocasiones con discusiones abiertas sobre la ontología del cine, dentro de los distintos foros artísticos. Las revistas especializadas

fueron la plataforma que usaban los intelectuales de la época, como André Bazin (quien fundó en 1951 la mítica *Cahiers du cinéma* —*Cuadernos de cine*— aunque comenzó como crítico en *La revue du cinéma*), para desarrollar sus teorías acerca de la séptima arte.

En 1948 un artículo titulado *Naissance d'une nouvelle avant-garde* (Nacimiento de una nueva vanguardia) será el primer fundamento teórico que dio lugar al nacimiento artístico de la Nueva ola. En este artículo, su autor, Alexandre Astruc establecía el paralelismo de que, al igual que pasaba en la literatura, la cámara del director se debía convertir en el bolígrafo del cineasta, abogando por una visión más *de autor* (en tanto arte) frente a la consideración del cine como un mero entretenimiento cultural y/o industria económica (modelo estadounidense).

Si bien la revista más importante de cine en Francia, aquellos años, fue la citada *Cahiers du Cinéma*, creada en 1951, por Jacques Doniol-Valcroze y André Bazin (quien, a su vez, venía de *La Revue Du Cinéma* —*La revista del cine*—).

Figura 10. Fotograma de *Al final de la escapada*.



Fuente: Jean-Luc Godard, 1969.

La Nueva ola propone una visión de la ciudad absolutamente encuadrada en el proyecto ilustrado de la sociedad euro occidental: una ciudadanía libre y culturizada, ideologizada (basculando entre una consideración socialdemócrata aunque con muchos integrantes que venían del marxismo), y con una relación en armonía con el medio rural que, aunque lejano, era visto en sus obras mayoritariamente como una especie de reserva espiritual (cosa que, en 1968, se convertiría en una de las demandas clave del *Mayo francés*). Una ciudad cosmopolita y cohesionada donde suceden historias que se narran desde una concepción autoral del cine (Lara Martínez y Lara, 2019).

3.10. Nuevo Hollywood

Con el fin de la II Guerra Mundial y la proliferación de las televisiones en los Estados Unidos en los años 50 (hubo pruebas desde 1927, la primera emisión oficial fue en 1941 pero no se populariza hasta 1946), el cine estará obligado a reformular su esencia. La televisión se consolidó rápidamente como un nuevo medio que se haría tan importante que por él pasarían desde los debates de los aspirantes a la presidencia del Gobierno, hasta los eventos de masas más populares. En el orden informativo la emisión de noticias con imágenes supuso que se le otorgase mayor credibilidad que el que tenían otros como la radio o la prensa escrita.

Ello llevó en los años 60 del pasado siglo, a una gran crisis de todo el sector del cine que acaba por entrar en guerra con la televisión (no se ceden los derechos de emisión de películas, algo que sí habían hecho hasta ese momento) aunque más tarde pasa a abrirle la puerta a una nueva generación de jóvenes que surgen de la televisión y realizan cine. Hollywood estaba cercano al desastre y en clara descomunicación con su público, que ya se entretenía en casa, lo cual hizo que se desarrollasen nuevos inventos técnicos como el cinemascope. Los nuevos cineastas responden a un perfil diferente al del cineasta tradicional de Hollywood de los 50; son universitarios, con un conocimiento reducido de la industria del momento e irrumpieron con una fuerza demoledora en una época de transición de modelo. Estos jóvenes, no tanto perseguidos como ignorados por ese gran sistema de estrellas eran —nada más y nada menos— que nombres de la talla de Steven Spielberg (Caldevilla-Domínguez, 2019), Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Clint Eastwood, George Lucas, Ridley Scott, Brian De Palma, Robert Zemeckis y otros muchos (Biskind, 2008). Desde ese momento el *marketing* televisivo inunda los despachos cinematográficos mejorando resultados económicos históricos (Barrientos-Báez et al., 2021) con tal éxito que hoy en día se emplean herramientas de medición de gustos y análisis de tendencias de la voluntad de los públicos en el mundo audiovisual siguiendo esa costumbre pero con herramientas mucho más avanzadas como el neuromarketing (Tinoco-Egas, 2020).

Muchos de estos cineastas nacidos en Estados Unidos pero de origen inmigrante conquistan la industria con historias donde la ciudad se vuelve territorio para historias humanas mínimas, pero nunca hasta entonces vistas en el cine. Nos referimos a narraciones como las de los inmigrantes sicilianos que se buscan la vida entre el hampa y la mafia en la Manhattan de los primeros años del siglo XX como ocurre en *El Padrino I y II* (Francis Ford Coppola, 1972 y 1974), o el primer acercamiento serio a los *monstruos* que genera el sistema deshumanizado del primer mundo y la política entendida como una válvula de escape social como en *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). Ambos directores son hijos de emigrantes sicilianos.

Aparecen temas menores al servicio de un nuevo mecanismo narrativo, donde la ciudad será también las arterias de sus carreteras comarcales que llevan hasta ella, con abundancia de productos como las llamadas *películas de carretera*. Baste como ejemplo la película de suspense terrorífico trepidante que narra la persecución de un camionero anónimo tras un conductor cualquiera como se ve en *El diablo sobre ruedas* de Steven Spielberg (1971) (Caldevilla-Domínguez, 2019). En definitiva, temas nuevos para una época nueva que, al calor de esta original manera de contarlos, logran *resucitar* el maltrecho cine y que consiguió que la gente saliera de la comodidad de sus casas —donde reinaba la televisión y otrora la radio— para volver a las salas de cine.

Pero junto a los autocines y las salas de cines de barrio, la televisión había llegado para quedarse, dando lugar a un mecanismo industrial híbrido donde la propia televisión y las salas comerciales se muestran ahora como diferentes caras de la misma moneda. Al final, el nuevo Hollywood se ha tratado de un movimiento que pone las bases de la corriente mayoritaria del cine actual. Actualmente Hollywood debe (sobre) vivir a un entorno más fragmentado y con una competencia feroz (Vázquez-Herrero et al., 2019) en la lucha por la audiencia, cuyo campo de batalla lo abarca todo (Marín Pérez, 2021).

La ciudad no había sido antes retratada en el mundo del cine con la profusión que en esta etapa. Los ambientes claustrofóbicos como en el *Mogadiscio de Black Hawk* derribado del publicista Ridley Scott (2001) supone que la ciudad seda un personaje más (Fernández-Ramírez, 2019). Incluso Scott repite como autor ‘ciudadano’ en nuestro estudio con su primer gran referente como vamos a comprobar. Sin duda, a ello contribuye la visión que desde la ciencia ficción se da de la ciudad futurista como en la magistral *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o en su segunda parte, *Blade Runner 2049* de Denis Villeneuve en 2017 (e incluso en casos como *Capitán Sky* y *El mundo del mañana* de Kerry Conran en 2004, se muestra la imagen retro-futurista de la ciudad). La citada *Blade Runner* marcará un antes y un después en la representación de la ciudad —estética y éticamente— y sobre su director, Molina-Siles y Barros Costa afirman:

No quería similitudes con otras ciudades del futuro reflejadas en cintas anteriores, como *Cuando el destino nos alcance* (Soylent Green y Richard Fleischer, 1974) o *La Fuga de Logan* (Michael Andersen, 1976). Quería algo más oscuro y más abigarrado, más acorde a lo que describía Philip K. Dick, el autor de la novela *¿Sueñan los*

androides con ovejas eléctricas?, en la que se basa el film y publicada en 1968. (Molina-Siles y Barros Costa, 2019, p. 188)

La ciudad presentada, Los Ángeles, está ambientada en el por entonces lejano y distópico año 2019 y se nos muestra como una colmena anonimizada y dependiente de la tecnología, donde la humanidad y la robotización son indistinguibles y ambas están supeditadas a la lluviosa y mortecina urbe como estructura. Esa visión es, de algún modo, imperante en las películas de ciencia ficción, cuya influencia sigue dominando la cartelera hoy día.

Figura 11. Fotograma de *Blade Runner*.



Fuente: Ridley Scott, 1969.

Sin duda esa visión de la ciudad viene muy condicionada por la capacidad de la informática de recrear otros mundos mediante los efectos especiales, algo de lo que echarán mano, en mayor o menor medida, la práctica totalidad de los directores de esta etapa de Hollywood:

Hay que reconocer que la capacidad de trabajo (no sólo el llevado a cabo por los informáticos a la hora de suplir carencias o conseguir dejar al público con la boca abierta) demostrada a la hora de afrontar este proyecto son dignas del mayor de los encomios dado que es propio, aunque no exclusivo de Spielberg, el trabajar en tiempos mínimos y obtener resultados muy buenos de todos los miembros del equipo. (Caldevilla-Domínguez, 2005, p. 129)

Será un retrato, el de la ciudad, que se volverá arquetípico en esta última etapa del cine y que Assef (2013) llamará, propio de la *subjetividad hipermoderna*. Años más tarde seguiría explotándolo el cine comercial, con miradas de la ciudad hiperconectada y tecnologizada, como en el filme *Her* (Spike Jonze, 2013) entre otros.

Mención aparte merece Woody Allen, quien ha convertido a Nueva York en un plató a tamaño real de muchas de sus películas y por ende reclamo turístico siguiendo las rutas de sus personajes. La de Allen es una Nueva York personal y amable, lejana a la de películas de los 70 y 80 como *Danko, calor rojo* (Walter Hill, 1988) en la que las hampas dominaban sus calles o retro-futuros como el que este mismo director rodase en 1984 bajo el título *Calles de fuego*, cinta en la que la ciudad mostrada, sin nombre concreto, moldea a los personajes.

En el caso español, el gran bardo de Madrid es uno de los mejores directores españoles de todos los tiempos: José Luis Garci, quien retrató como nadie el ambiente matritense en casi todas sus películas. Así el espectador ve circular ante sí un paisaje con figuras en títulos como: *Asignatura pendiente* (1977), *Solos en la madrugada* (1978), *Las verdes praderas* (1979), *El crack* (1981), *El crack II* (1983), *Asignatura aprobada* (1987), la histórica *Sangre de mayo* (2008), *Holmes & Watson, Madrid days* (2012) y *El crack cero* (2019). Otros artífices de la imagen de Madrid como ciudad serían Pedro Almodóvar (San José de la Rosa, 2019), Fernando Trueba, José Antonio Bardem, Fernando Fernán Gómez... por citar sólo algunos de épocas distintas, hijos de su tiempo y circunstancias.

Para futuras investigaciones y siguiendo a Cabezero-Lorenzo et al. (2020b), se plantea si hoy en día, la ficción audiovisual, ya sean series o películas, viven una nueva etapa dorada.

4. Resultados y conclusiones

En primer lugar, que la visión que tenemos de la ciudad ha ido matizándose desde que el cine se erigió el lenguaje artístico de la modernidad y, por ello, en función de las diferentes etapas de éste, la mirada de la ciudad fue sempiternamente virada hacia los intereses de todo tipo (creativos, ideológicos, etc.) de los narradores cinematográficos.

Si en la etapa previa, el cine sólo era un mecanismo más de mostración de la realidad (cine primitivo), en la medida en que van articulándose los diferentes sujetos históricos, como el movimiento obrero o la llegada de las diferentes guerras mundiales, el cine toma partido y, más que mostrar la realidad, la interpreta, entrando pues en su etapa más ideológica (vanguardias, cine soviético...), lo que concluirá con otras etapas más artísticas y autorales como la Nueva ola.

Por último, la etapa actual, aunque con matices, se edifica sobre la época de los estudios del nuevo Hollywood, donde la ciudad aparece como un plató gigante para historias de todo tipo, seleccionada por intereses creativos, sí, pero también de lógica de mercado en tanto producto industrial e interés de venta (neuromarketing). Será una ciudad recreada desde los efectos especiales pensada para plasmar el futuro distópico y ficcional que, sin embargo, y gracias al cine, se nos antoja más cercano que nunca.

Referencias

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Assef, J. (2013). *La subjetividad hipermoderna: una lectura de la época desde el cine, la semiótica y el psicoanálisis*. Grama ediciones.
- Barrientos-Báez, A., Caldevilla-Domínguez, D. y Blanco-Pérez, M. (2021). Estrategias de promoción de la serie española La Peste (2018): Cine, gastronomía y social media. *Revista de Ciencias Sociales*, 27(3), 107-119. Recuperado de: <https://produccioncientificaluz.org/index.php/racs/article/view/36759>
- Bazin, A. [1958] (1990). *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.
- Benet, V. (2004). *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós.
- Bilbatua, M. (1971). *Cine soviético de vanguardia: teoría y lenguaje*. Editorial Alberto Corazón.
- Biskind, P. (2008). *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Anagrama.
- Blanco Pérez, M. (2020a). *Cine y Semiótica*. Universidad de Salamanca.
- Blanco Pérez, M. (2020b). *Nuevo Cine Andaluz*. Comunicación Social.
- Blanco Pérez, M. (2021). Cine y semiótica Transdiscursiva. *Comunicación y Sociedad*.
- Blanco Pérez, M. (2022). Cine, fotografía y arquitectura: la composición simétrica y la noción de arquitecturización en la obra de Wes Anderson. Antecedentes visuales de la película *La crónica francesa* (2021). *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(4).
- Brunetta, G. P. (2008). *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti*. Laterza.
- Burch, N. [1970] (2004). *Praxis del cine*. Fundamentos.
- Cabezuelo-Lorenzo, F., Barrientos-Báez, A. y Caldevilla-Domínguez, D. (2020a). Propuesta para la transferencia del conocimiento e innovación en la enseñanza-aprendizaje del liderazgo: lecciones de cine. En *Alfabetización en la nueva docencia*. Colección: Comunica. Editorial Tirant lo Blanch.
- Cabezuelo-Lorenzo, F., Barrientos-Báez, A. y Caldevilla-Domínguez, D. (2020b). Ficción audiovisual contemporánea como herramienta educativa en la actual sociedad multipantallas. *Revista Utopía y Praxis Latinoamericana*, 25(13), 210-224. <https://bit.ly/3b83oVI>
- Caldevilla-Domínguez, D. (2005). *El sello de Spielberg*. Vision Net.
- Caldevilla-Domínguez, D. (2019). Narrativa cinematográfica: funciones y recursos de Steven Spielberg como director. *Revista de Ciencias de la Comunicación e Información*, 24(1), 1-13. doi: [http://doi.org/10.35742/rcci.2019.24\(1\).1-13](http://doi.org/10.35742/rcci.2019.24(1).1-13)
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1990). *Analisi del film*. Bompiani.
- Chinche Calizaya, S. M. (2020). Consideraciones generales en torno a la comprensión de la realidad del mundo social. *HUMAN Review. International Humanities Review*, 9(2). doi: <https://doi.org/10.37467/gka-revhuman.v9.2613>
- Chion, M. (2020). *El Sonido*. La Marca.
- De Luis, M. (2021). *Lars Von Trier y el Dogma '95: un viaje iniciático por la cultura danesa*. JC Clementine.
- Elizundia Ramírez, A. y Álvarez Yaulema, M. (2021). Publicidad y construcción de un imaginario social: Representación del género femenino en televisión ecuatoriana. *Revista de Ciencias Sociales*, 27(1), 241-254. doi: <https://doi.org/10.31876/racs.v27i1.35310>
- Fernández Paradas, A. R. y Sánchez Guzmán, R. (2019). La cosmovisión de la Transición española en la película *Juana la Loca... de vez en cuando* un manual para la comprensión de la comedia histórica de los ochenta. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 48, 17-43. doi: <http://doi.org/10.15198/seeci.2019.48.17-43>
- Fernández Ramírez, L. (2019). El montaje cinematográfico como herramienta para la revisión histórica: el caso de "Black Hawk Down". *Historia y Comunicación Social*, 24(1), 259-276. <https://doi.org/10.5209/hics.64494>
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Ariel.

- Fondevila-Gascón, J. F., Mir-Bernal, P., Barrientos-Báez, A. y Perelló-Sobrepere, M. (2021). Huella cinemática en las redes sociales: un análisis comparativo. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 22, 427-445. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.vi22.11738>
- García Cañadas, A. y Marcos Molano, M. (2020). Las mujeres del cine japonés a través de la mirada de Ozu y Yoshida. *Historia y Comunicación Social*, 25(1), 171-180. doi: <https://doi.org/10.5209/hics.69235>
- García, D. y Sánchez-Bayón, A. (2021). Consumo cultural y entretenimiento en la cuarentena de covid-19 en España: ¿Crisis o revisión de la economía naranja?. *VISUAL REVIEW Revista Internacional de Cultura Visual*, 8(2), 131-149. doi: <https://doi.org/10.37467/gka-revvisual.v8.2805>
- Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Peruchea, J., Rimbau, E. y Torreiro, C. (2000). *Historia del cine español*. Cátedra.
- Jimeno-Aranda, R. y Parras-Parras, A. (2020). La influencia de la fotografía americana del siglo XIX en el imaginario cinematográfico del western clásico. El caso de *Río Rojo* de Howard Hawks (1948). *Historia y Comunicación Social*, 25(1), 223-238. doi: <https://doi.org/10.5209/hics.63949>
- Krakauer, S. [1947] (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós.
- Krakauer, S. [1963] (2009). *El ornamento de la masa*. Gedisa.
- Lara Martínez, M. y Lara, A. (2019). La autoría en el cine clásico de Hollywood. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 49, 39-57. Doi: <http://doi.org/10.15198/seeci.2019.49.39-57>
- Latour, B. (2019). *Dónde aterrizar: Cómo orientarse en política*. Taurus.
- Leyda, J. (1965). *Historia del cine ruso y soviético*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Marín Pérez, B. (2021). Streaming: ventajas, desafíos y oportunidades de las radiotelevisión para captar audiencias. *Revista de Ciencias de la Comunicación e Información*, 26, 45-65. doi: <https://doi.org/10.35742/rcci.2021.26.e85>
- Martínez, J. C. y Mateus, S. P. (2019). Análisis de sentimientos usando aprendizaje de máquina. Aplicado a entrevistas laborales. *Revista Internacional de Tecnología, Ciencia y Sociedad*, 8(2).
- Metz, C. (1971). *Lenguaje y cine*. Planeta.
- Metz, C. (1972). *El cine ¿Lengua o lenguaje?* Tiempo contemporáneo.
- Mitry, J. (1963). *Estética y psicología del cine*. Siglo XXI.
- Molina-Siles, P. y Barros Costa, H. (2019). Blade Runner: los Ángeles 2019. Los dibujos de una ciudad en decadencia. *EGA*, 24(36), 187-197. doi: <https://doi.org/10.4995/ega.2019.10951>
- Nieto Malpica, J. (2020). Estructura, operatividad y promoción en la industria cinematográfica en México: Una mirada desde las comisiones filmicas. *Revista Venezolana de gerencia*, 25(3), 493-511. doi: <https://doi.org/10.37960/rvg.v25i3.33385>
- Oreskes, N. y Conway, E. M. (2018). *Mercaderes de la duda. Cómo un puñado de científicos ocultaron la verdad sobre el calentamiento global*. Capitán Swing.
- Pasolini, P. P. (1972). *Empirismo erético*. Garzanti.
- Picas, J. (1976). *Cine en pedazos*. Galba.
- Planas Rius, G. (1982). *Cine sonorización*. Instituto Parramón ediciones.
- Quintana, Á. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Acantilado.
- Rimbau, E. (2011). *Hollywood en la era digital: de Jurassic Park a Avatar*. Cátedra.
- Ribalta, J. (Ed.) (2010). *El movimiento de la fotografía obrera [1926-1939]. Ensayos y documentos*. TF Editores / Museo Reina Sofía.
- Riechmann, J. (2021). *Informe de la Subcomisión de cuaternario*. El viejo Topo.
- Román, J. (2004). *El cine alemán y la tendencia expresionista*. Universidad de Chile.
- San José de la Rosa, C. (2019). La imagen decadente del periodista en el cine de Pedro Almodóvar. *Vivat Academia, Revista de Comunicación*. 146, 137-160. doi: <http://doi.org/10.15178/va.2019.146.137-160>
- Sánchez Noriega, J. L. (2018). *Historia del cine: Teorías, estética y géneros*. Alianza Editorial.

- Sánchez-Soriano, J. J. y García-Jiménez, L. (2020). La construcción mediática del colectivo LGTB+ en el cine *blockbuster* de Hollywood. El uso del *pinkwashing* y el *queerbaiting*. *Revista Latina de Comunicación Social*, 77, 95-116. doi: <https://doi.org/10.4185/RLCS-2020-1451>
- Tinoco-Egas, R., Juanatey-Boga, Ó. y Martínez-Fernández, V. A. (2020). Neuromarketing: Consideraciones teóricas y herramientas de medición. *Revista Venezolana de Gerencia*, 25(90), 613-631. doi: <https://doi.org/10.37960/rvg.v25i90.32404>
- Torrell Jordana, J. (1999). *Sergei M. Eisenstein: el acorazado Potemkin, estudio crítico*. Paidós.
- Truffaut, F. (1987). *El placer de la mirada*. Paidós.
- Vázquez-Herrero, J., González-Neira, A. y Quintas-Froufe, N. (2019). La audiencia activa en la ficción transmedia: plataformas, interactividad y medición. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, 73-93. doi: <http://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1322>
- Vega Durán, S. (2020). Hollywood y el Pentágono. La producción cultural propagandística del Departamento de Defensa de los Estados Unidos. *Vivat Academia, Revista de Comunicación*, 150, 81-102. doi: <http://doi.org/10.15178/va.2020.150.81-102>