



UNIVERSIDAD DE DISEÑO,
INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA

UDIT: UNIVERSIDAD DE DISEÑO, INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA

ÁGORA CREATIVA

Artículos científicos

INVESTIGACIÓN

2022

La representación urbana en la película Blue Jasmine (Woody Allen, 2013). Análisis del espacio narrativo cinematográfico

Marta de Miguel Zamora

Follow this and additional works at: https://sciencevalue.udit.es/articulos_cientificos

La representación urbana en la película *Blue Jasmine* (Woody Allen, 2013). Análisis del espacio narrativo cinematográfico

Urban representation in the film *Blue Jasmine* (Woody Allen, 2013). Analysis of the cinematographic narrative space

Marta de Miguel Zamora

Universidad Rey Juan Carlos, España

marta.demiguel@urjc.es

<https://orcid.org/0000-0002-9634-4726>

Resumen:

La ciudad es objeto de estudio de diferentes disciplinas; una de ellas es la narrativa cinematográfica. A través del cine podemos visitar ciudades y descubrir sus identidades debido a las representaciones sociales que el relato cinematográfico difunde. Además, el cine es un arte eminentemente espacial que se presta al análisis narrativo de los elementos que lo componen. De esta manera, con el objetivo de dar a conocer cómo se narran las ciudades desde el discurso cinematográfico, se ha diseñado una metodología de análisis fílmico en tríada que estudia los relatos desde las perspectivas: icónica, oral y actancial. Esta metodología se ha aplicado al filme *Blue Jasmine* (2013), de Woody Allen, ya que están representadas en ella dos ciudades: Nueva York y San Francisco. Los resultados del análisis reflejan los relatos de cada uno de los núcleos urbanos representados y las distintas estrategias narrativas que usa el director para filmar ciudades.

Abstract:

The city is the object of study of different disciplines, one of those is the cinematographic narrative. Through cinema we can visit cities and discover their identities due to the social representations that the cinematographic narrative disseminates. In addition, the cinema is an eminently spatial art that lends itself to the narrative analysis of the elements that compose it. In this way, with the aim of making known how cities are narrated by the cinematographic discourse, a methodology of filmic analysis in triad has been designed to study the film from three perspectives: iconic, oral and actantial. This methodology has been applied to the film *Blue Jasmine* (2013), directed by Woody Allen, because represents two cities: New York and San Francisco. The results of the analysis shows the urban tale of each one and the narrative strategies used by the director to film cities.

Palabras clave:

Woody Allen; *Blue Jasmine*; ciudad; relato urbano; análisis fílmico; espacio narrativo cinematográfico.

Keywords:

Woody Allen; *Blue Jasmine*; City; Urban Tale; Filmic Analysis; Cinematographic narrative space.

1. Introducción

El término *ciudad* tiene una dimensión multidisciplinar. Para este estudio partimos de que la ciudad es un relato y, como tal, puede analizarse a partir de una perspectiva narratológica. Entendemos por relato urbano al conjunto de imágenes mentales, orales, icónicas, actanciales o musicales que conforman un discurso armónico e identificable de una ciudad. Esto implica que el conjunto de narraciones, historias, leyendas o relatos sobre un determinado lugar lo identifica, ya que es un conocimiento que pasa a formar parte del imaginario colectivo.

El análisis narrativo urbano asume 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 ciudad. Desde la narrativa nos aproximamos a la ciudad a partir de su identidad o, más bien, desde la representación y difusión de su identidad en un discurso determinado (Giménez, 2010).

Por otra parte, la narración acoge soportes formales variopintos. En nuestro caso, hemos identificado estos relatos por la representación que se ha hecho de ellos en el medio cinematográfico, que, al ser una herramienta visual, se presta al análisis de representaciones icónicas, conceptuales e identitarias. No solo muestra los espacios físicos, sino también la vida de sus habitantes. La mirada fílmica representa “una forma de organizar y disponer lo que accede al campo visual y al mismo tiempo diseccionarlo, relegando fuera-de-campo aquellos imaginarios urbanos concurrentes o disensuales con la forma hegemónica de pensar y de construir la ciudad en una época o en un espacio discursivo determinado” (Lorente Bilbao, 2016, p. 110). Este medio, según asegura Joaquín Llorca (2018), es el mejor para captar la experiencia de la modernidad humana debido a su mirada transversal. 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.

La ciudad acoge tal protagonismo en el cine que conocemos las ciudades por lo que hemos visto de ellas en pantalla, aunque no las hayamos visitado. Uno de los narradores urbanos más reconocidos en la industria cinematográfica es Woody Allen, por lo que hemos seleccionado su largometraje *Blue Jasmine* (*Blue Jasmine*, Woody Allen, 2013) para analizar la representación de la ciudad, ya que recoge en un único relato fílmico dos escenarios urbanos: Nueva York y San Francisco. Esto nos da la oportunidad de estudiar cada relato urbano, cotejar las diferencias identitarias entre urbes y conocer la funcionalidad que cumple la ciudad en el texto fílmico. 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. También nos planteamos como objetivo comprobar la eficiencia de esta metodología de análisis.

2. Reseña de la filmografía urbana de Woody Allen

Woody Allen es uno de los directores con mayor trayectoria cinematográfica y el que más acude a la ciudad como un recurso narrativo. En total ha realizado, hasta la fecha, 24 películas urbanas y filmado 12 ciudades distintas.

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

2005	Match Point	Londres
2006	Scoop	Londres
2008	Vicky Cristina Barcelona	Barcelona, Oviedo, Avilés, Nueva York
2009	Si la cosa funciona	Nueva York
2011	Medianoche en París	París
2012	A Roma con amor	Roma
2013	Blue Jasmine	Nueva York, San Francisco
2016	Café Society	Nueva York, Los Ángeles
2017	Wonder Wheel	Nueva York
2019	Día de lluvia en Nueva York	Madison (New Jersey), Nueva York
2020	Rifkin's Festival	San Sebastián

Tabla 1. Filmografía urbana de Woody Allen. Elaboración propia.

Su trayectoria filmando ciudades pasa por diferentes etapas (De Miguel Zamora, 2020):

- a) De 1977 a 1989: en la que consigue reconocimiento, los primeros premios cinematográficos y éxitos comerciales. Son películas rodadas en Nueva York, su ciudad natal, en las que la ciudad es un personaje protagonista más de la historia.
- b) Años 90: Nueva York continúa siendo la ciudad protagonista, pero es una década valle en cuanto a recaudaciones y éxito. La ciudad de Nueva York decae en interés y comienza a rodar fragmentos de películas en ciudades europeas como París o Venecia.
- c) En 2005 estrena la primera película rodada en Europa y financiada por capital europeo. En este periodo consigue recuperar éxito comercial e inversiones para rodar más películas en ciudades como: Londres, París, Barcelona o Roma.
- d) De 2013 en adelante: recupera la confianza en inversores norteamericanos y regresa a rodar a los Estados Unidos. A partir de su regreso

cinematográfico a Nueva York, la ciudad se representa con matices distintos a los del inicio de su carrera.

Este breve recorrido por la trayectoria urbana de Woody Allen es uno de los rasgos más característicos de su creación. Resulta, por tanto, de gran interés la manera en la que el director proyecta ciudades desde el campo visual cinematográfico.

3. La comprensión narrativa del espacio cinematográfico

El espacio ha sido objeto de debate en el campo de la filosofía y el arte. Immanuel Kant, en su obra *Crítica de la razón pura* (1781), abarca el estudio del espacio, al que considera una forma de la intuición sensible. Esta concepción nos aproxima al espacio narrativo cinematográfico en cuanto a realidad abstracta y, en principio, no perceptual (Martínez García, 2012).

El espacio narrativo es una construcción mental o imaginaria, un espacio referencial 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.

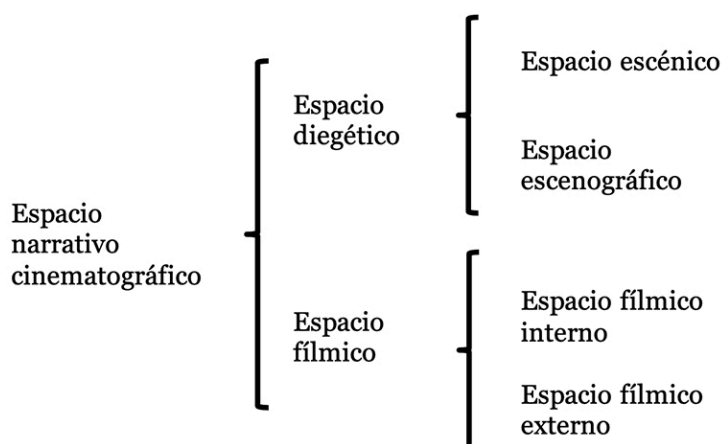
Seymour Chatman (2013) defiende que el espacio narrativo deriva en, al menos, dos tipos de espacio claramente diferenciados: el espacio de la historia y el espacio del discurso. De ahí que el espacio narrativo se desglose en la propia historia que suscita y el discurso que lo sostiene. No obstante, Chatman 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).

	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.

Tabla 2. Estructura semiótica de la narración. Fuente: Seymour Chatman (2013) *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, 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 a las que hemos dado un nombre propio. Asimismo, cada una asume unas características y variables distintas del acto narrativo cinematográfico.

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–.



F1. Estructura del espacio narrativo cinematográfico. Elaboración propia.

El *espacio filmico* es el soporte técnico que da sentido narrativo a la imagen captada en movimiento. El *espacio filmico 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 filmico interno* en lo que se denomina el *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 filmico 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 & 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 detectables en un texto fílmico.

4. Metodología

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, de manera que consigamos datos para cubrir los objetivos que nos hemos propuesto, que son:

- a) Estudiar el relato urbano de cada ciudad representada en el largometraje.
- b) Conocer los recursos mediante los que se representa la ciudad en el cine.
- c) Identificar las identidades urbanas en el relato cinematográfico.
- d) Distinguir la función narrativa de la ciudad en el relato fílmico.
- e) Comprobar la validez del método de análisis.

Para comenzar, la descomposición o segmentación del texto fílmico (Aumont & Marie, 1990) es la fase inicial de la metodología, el punto de partida que nos sirve para seleccionar las secuencias del corpus de análisis. Seleccionaremos aquellas secuencias cuyo contenido verbal, icónico o narrativo tengan carácter urbano, de manera que podemos encontrar:

- Secuencias descriptivas: representa 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.

Cada secuencia se analizará desde la perspectiva que le corresponda –una o varias, dependiendo de su forma y contenido–. Resulta sustancial esta fase previa de segmentación y catalogación para mantener el rigor analítico y ofrecer una comprensión global del estudio.

4.1. Tríada de análisis narrativo: plantillas y variables

A continuación, detallamos las plantillas de análisis, sus particularidades y las variables técnicas y urbanas que recogen.

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 con los recursos técnicos audiovisuales con los que se ha elaborado la secuencia (Gómez-Tarín & Marzal Felici, 2007).

Analizaremos *campo visual* o el *espacio fílmico interno* con variables como la escala del plano, la angulación vertical y horizontal o los movimientos de cámara. Recopilaremos también datos que aluden a la composición global de la secuencia y dan sentido unitario al microrrelato que componen:

- Voz: in / off. Si viene de los personajes o de un narrador.
- Música: si la hay, puede que sea intradiegética o extradiegética.
- Sonido ambiente: si hay ruidos provenientes de la calle, lo que identifica la acción del espacio urbano.
- Efectos sonoros: efectos de audio introducidos en el montaje.
- Ciudad localizada: donde está representada la secuencia.
- Identificación: localización concreta o relevante de la ciudad.
- Naturaleza: exterior o interior.
- Tiempo: día o noche.
- Tipo de montaje: interno –con movimientos de cámara y coreografía de la propia secuencia– o externo –con cortes de planos–.

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 las 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.

A estas variables les añadiremos otras como:

- Ciudad localizada: donde está representada la secuencia.
- Ciudad narrada: puede o no corresponder con la ciudad representada, ya que se da el caso de secuencias en las que las acciones de los personajes sean costumbres de otra localidad.
- Tiempo: día o noche.
- Clima: climatología.
- Situación temporal: representa escenas de pasado, presente o futuro.
- Música: si hay, puede ser extradiegética o intradiegética.
- Sonido ambiente: ruidos de la ciudad.
- Narrador: si la secuencia tiene o no narrador omnisciente o *voz en off*.
- Personaje o personajes que intervienen en la acción.
- Estado psicológico del personaje en la acción.
- Tipo de espacio: en el que el espacio o la ciudad puede estar representada desde una perspectiva física, sociocultural, funcional o urbana –en sentido genérico–.
- Función de la ciudad en la acción narrativa: si asume un actante contextual –funciona como decorado– o conductual –funciona como personaje–. De su valor dependerá el valor de la variable rol.

- Rol de la ciudad: la ciudad puede asumir un rol activo o pasivo. Será un rol pasivo cuando la función sea contextual y un rol activo cuando la función sea conductual, que sucede cuando la ciudad influye en la acción narrativa.

Por último, incluiremos datos descriptivos de los sucesos que ocurren, de los personajes que intervienen e incluiremos una interpretación global de la secuencia de acuerdo con el contexto narrado y los datos extraídos.

3) Análisis de secuencias dialógicas:

Las secuencias de contenido dialogado son aquellas en las que la ciudad se menciona y califica de manera verbal. El contenido visual de la secuencia carece de relevancia en este caso, su importancia recae 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, sociocultural, funcional o genérica.

4.2. Corpus de análisis

Acotamos el ejercicio de análisis a la película *Blue Jasmine* (2013), una de las producciones más simbólicas de Woody Allen, ya que es la primera película que rueda en Nueva York tras su periodo de rodajes en Europa. Este filme también se representa en San Francisco, donde rueda por primera vez, por lo que contiene material inédito de esta ciudad en su filmografía como director. El análisis y

desglose del largometraje se ha realizado sobre la versión DVD doblada al castellano.

5. Resultados cuantificables

5.1. Desglose de secuencias

En el desglose inicial del largometraje hemos detectado 58 secuencias de contenido urbano. De esas secuencias (tabla 3), 38 se localizan o narran en San Francisco, 19 en Nueva York y 1 en un avión –espacio no urbano que enmarca un trayecto de Nueva York a San Francisco–.

Ciudad	Número de secuencias	Tiempo de metraje
San Francisco	38	0:57:50
Nueva York	19	0:21:41
Avión –trayecto interurbano–	1	0:00:37
Total	58	1:20:08

Tabla 3. Relación de secuencias y tiempo de metraje por cada ciudad representada.

Sin embargo, según especificamos en el procedimiento de análisis, algunos de esos fragmentos tienen características de los distintos tipos de secuencias que hemos definido, por tanto, se han analizado desde varias perspectivas. Así, hemos obtenido un total de 97 unidades de análisis cuya categorización se muestra en la tabla 4.

Tipo de secuencias	Número de secuencias	Minutado
Secuencias descriptivas	29	0:37:32
Secuencias narrativas	53	1:12:54
Secuencias dialógicas	15	0:32:07
Total	97	2:22:33

Tabla 4. Corpus de análisis: secuencias, categorización y minutado.

5.2. El espacio diegético: el relato urbano

La construcción diegética del espacio urbano la extraemos de las plantillas de análisis narrativa y dialógica. Seleccionamos las secuencias por ciudades a las que aluden y encontramos que la ciudad de San Francisco se define por 34 acciones narrativas y 7 comentarios en diálogos. Las acciones y los diálogos también están categorizados por el tipo de espacio al que aluden. Por tanto, pueden estar referidas al espacio físico de la ciudad y a su composición estética, al espacio funcional o al tipo de relaciones laborales que describen el entorno, al espacio sociocultural que alude a las costumbres cotidianas o al ocio y, por último, al espacio urbano genérico cuando no inciden en ninguna de las categorías anteriores. Estos datos sobre San Francisco quedan recogidos en la tabla 5.

Tipo de espacio	Acciones	Menciones
Espacio físico	3	1
Espacio funcional	4	2
Espacio sociocultural	14	3
Espacio urbano –genérico–	13	1
Total	34	7

Tabla 5. Construcción diegética espacial de San Francisco en *Blue Jasmine*.

La ciudad de Nueva York tiene menor representación cuantitativa tanto en secuencias como en minutos de metraje. Pero encontramos su relato en 6 acciones y 3 comentarios directos (tabla 6).

Tipo de espacio	Acciones	Menciones
Espacio físico		
Espacio funcional		2
Espacio sociocultural	4	
Espacio urbano –genérico–	2	1
Total	6	3

Tabla 6. Construcción diegética espacial de Nueva York en *Blue Jasmine*.

Por otra parte, en las secuencias dialógicas hemos encontrado menciones a ciudades que no están representadas visualmente en pantalla (tabla 7).

Ciudad	Menciones
París	5
Viena	3
Palm Beach	1
Washington D.C.	1

Tabla 7. Menciones a ciudades no representadas en pantalla en *Blue Jasmine*.

5.3. El espacio fílmico: estrategias para filmar ciudades

El análisis del espacio fílmico ofrece datos sobre cómo aparece representada la ciudad visualmente en el largometraje. En las 29 secuencias descriptivas se han detectado distintas fórmulas o estrategias para representar la ciudad que son situaciones que hemos tipificado según el sentido narrativo que encierra la secuencia (tabla 8).

Estrategias para filmar ciudades	Usos
Puesta en situación	11
Conversación	8
Combinación de: puesta en situación y conversación	3
Videoclip	3
Ventanal	4

Tabla 8. Tipificación de estrategias narrativas para filmar ciudades en *Blue Jasmine*.

6. Discusión

A continuación, procedemos a exponer los resultados en discusión y a interpretarlos en contexto.

6.1. La concepción de *Blue Jasmine*

Blue Jasmine se estrenó en 2013. En años anteriores, Woody Allen había estado rodando en ciudades europeas y durante ese ciclo la representación de Nueva York en sus largometrajes comenzó a ser cada vez menor, hasta el punto de desaparecer visualmente en películas como *Match Point* (2005), *Scoop* (2006), *Medianoche en París* (2011) o *A Roma con Amor* (2012).

Tras casi una década de películas en escenarios urbanos como Londres, París, Roma o Barcelona, en 2013 regresa a rodar a los Estados Unidos con un personaje protagonista de origen neoyorquino que busca abrir nuevos horizontes en San Francisco.

Blue Jasmine representa el proceso de adquisición de una nueva identidad, lo que conlleva un proceso de pérdida¹. Esta situación será difícil de gestionar para Jasmine, la protagonista, y también complicada de asimilar para el director, quien llevaba toda una vida rodando en su ciudad natal –Nueva York– y emigró a otras localizaciones en busca de inversión para poder seguir realizando películas. Digamos que la situación del personaje de Jasmine es una alegoría del estado del director en ese momento, que marca una nueva etapa en su biofilmografía. De hecho, es significativo que todas las secuencias rodadas en Nueva York están narradas en pasado, por lo que el director representa la ciudad que él tiene idealizada en su recuerdo. Así pues, el propio conflicto de Woody Allen lo encontramos de manera figurada en la experiencia de Jasmine, la mujer que protagoniza el relato fílmico.

La representación cuantitativa de Nueva York es muy baja en comparación con el número de secuencias que retratan a San Francisco (tabla 3). También las alusiones –narrativas y dialógicas– hacia Nueva York (tabla 6) en *Blue Jasmine* tienen un carácter negativo y la retratan como una ciudad corrupta, codiciosa, superficial, infiel, fría, necia y poco acogedora –al menos, hacia las clases bajas–. Tales calificaciones de corte negativo en tan poco tiempo de metraje muestran

¹ Hay autores que han analizado la similitud del relato de *Blue Jasmine* con la obra de teatro *Un tranvía llamado deseo* (1947) de Tennessee Williams, llevada al cine en 1951 por Elia Kazan .

un cambio en la representación de Nueva York en la filmografía del director, ya que en los inicios de su carrera siempre la caracterizó como una ciudad maravillosa (De Miguel Zamora, 2016).

Las calificaciones que recibe el relato urbano de San Francisco son variopintas (tabla 5). La define como una ciudad bonita, paradisíaca, humilde, acogedora, familiar, fiel, como un lugar para enamorarse, para empezar una nueva vida, para trabajar de manera estable y llevar una vida sencilla y estable. Las descalificaciones hacia San Francisco provienen de Jasmine –personaje que ostenta la identidad urbana neoyorquina–, que critica reiteradamente a Ginger, su hermana –personaje que representa la identidad urbana sanfranciscana–. De manera indirecta Jasmine alude a San Francisco al definir a Ginger como “no muy lista” y a Augie, exmarido de Ginger, como “un chapuzas” (*Blue Jasmine*, 2013, 0:12:55-0:13:19).

El enfrentamiento entre hermanas es constante en la película, que simboliza la comparación entre personalidades urbanas. Aunque hay momentos en que las identidades se cambian debido a la retroalimentación mutua entre ellas. Digamos que cada una cede una parcela de su identidad a la otra y durante un tiempo Ginger se vuelve infiel y tiene un *affaire* con un desconocido –rasgo identitario que en la película queda enmarcado como neoyorquino, por las constantes infidelidades de Hal, el marido de Jasmine–. Ginger, tras su escarceo, acepta su condición sanfranciscana y regresa a su vida familiar sencilla con su novio Chili porque “está bueno y no es un chorizo” (*Blue Jasmine*, 2013, 0:46:10-0:46:13). Defiende con esta frase lo bueno que le ha dado San Francisco y rechaza la personalidad neoyorquina –representada en Jasmine y Hal, que le hicieron perder los ahorros que tenía–. Ginger se reafirma, acepta su humildad y consolida su identidad. A San Francisco no le hace falta ser como Nueva York porque tiene su propia esencia.

Jasmine, por su parte, adopta una personalidad responsable y trabajadora en San Francisco, algo que no había hecho previamente en Nueva York. Hal la agasajaba con regalos caros y nunca había trabajado antes. Los recuerdos de su vida lujosa y elitista la persiguen constantemente y la oprimen. Cansada de tanto esfuerzo

por llevar una vida sencilla en San Francisco, intenta camelarse a un político californiano que le promete el estilo de vida que ella cree merecer, como la que llevaba en Nueva York. Pero las mentiras para causarle buena impresión salen a la luz y acaba sola y desquiciada en la calle.

Jasmine fracasa en el intento de abrirse camino en San Francisco porque no se adapta al modo de vida de su nuevo entorno. Es una persona que ha perdido su identidad, que revive constantemente su vida pasada y que delira sobre París.

El estado psicológico de Jasmine representa una metáfora el estado emocional del director e interpretamos que, después de su periplo por Europa, no puede volver a ser el mismo o, al menos, no puede volver al Nueva York del presente. El recuerdo idealizado de Nueva York define el relato neoyorquino en *Blue Jasmine*.

6.2. El relato urbano de San Francisco en la obra de Woody Allen

“¿Sabe? Nunca he estado en San Francisco y con Hal he viajado muchísimo. Dicen que es muy bonita” (*Blue Jasmine*, 2013, 0:02:25-0:02:30), comenta Jasmine a su compañera de vuelo cuando aterrizan en la ciudad. Palabras que podrían ser las del propio director, ya que es la primera vez que dirige una película localizada en San Francisco. Jasmine continúa: “Y mi plan es empezar una vida aquí, dejar atrás todo lo que me ha pasado y empezar de cero. *Ve al Oeste*². ¿No fue Horace Greeley quién lo dijo?” (*Blue Jasmine*, 2013, 0:02:43-0:02:53), frase que pone de manifiesto las intenciones de la protagonista –y las del director–, aunque a lo largo del largometraje sus planes de encontrar una estabilidad se quiebran.

Entendemos este inicio como una declaración de intenciones del director, que en este largometraje mantiene su *estilema* de “convertir a los personajes en sus vías de comunicación” (Tovar-Vicente, 2014, p. 34). Allen, tras sus rodajes en territorio europeo, regresa a los Estados Unidos, pero en un nuevo territorio: la costa Oeste, un lugar que el dicho popular *Go west young man* enmarca como un entorno próspero de trabajo y de expansión física y personal. Así inaugura Allen

² *Go west young man and grow up with the country*; expresión popular en el siglo XIX en los Estados Unidos que simboliza la movilización hacia el Oeste como zona fértil para huir de la pobreza y el desempleo de las grandes ciudades del Este.

el discurso oral sanfranciscano, que a lo largo del filme lo compara recurrentemente con Nueva York y con Europa, lo que indica, de por sí, cierto desconocimiento y desconfianza ante el nuevo entorno. De este modo, el relato de San Francisco se compone mediante dos fórmulas: la narración propia y la narración por comparación.

Woody Allen nos dice que está explorando un nuevo territorio y lo va a ir descubriendo a través de las experiencias de Jasmine, que llega desorientada a San Francisco, con aires neoyorquinos de señora acomodada y encuentra una ciudad humilde, acogedora y “tan deliciosamente europea” (*Blue Jasmine*, 2013, 0:24:55-0:25:00) que a veces piensa que está en París –incluso da dos besos a Ginger cuando la ve por primera vez–. La autoimagen que tiene y sus recurrentes recuerdos impiden a Jasmine establecerse en el nuevo espacio. Su vida está llena de estigmas y su experiencia en San Francisco será una lucha entre empezar de nuevo y recuperar lo que tenía en su vida neoyorquina: marido, riqueza, viajes a Europa y buena posición social.

Jasmine viaja a San Francisco con la expectativa de que es una ciudad bonita. Cuando llega en taxi a la casa de Ginger, el entorno que la rodea guarda una estética humilde y austera (F2). Su primera impresión no se corresponde con lo que esperaba. Ella tiene costumbres acomodadas y lleva ayudante a recoger las maletas de la cinta del aeropuerto (*Blue Jasmine*, 2013, 0:02:39-0:02:43). Esta acción relata la autonomía de la identidad urbana de San Francisco a partir de la comparación, ya que los demás viajeros recogen su propio equipaje.



F2. Fotograma de *Blue Jasmine*. Minuto 0:03:27

Más adelante, Jasmine va a conocer otra faceta de la ciudad, las villas junto a la bahía (F3), donde las mansiones le recuerdan a las de los Hamptons –en Nueva

York—. Por tanto, desde el punto de vista físico del espacio (tabla 5, fila 1), se dibuja San Francisco como una ciudad de contrastes o en la que cabe la diversidad de clases y estilos.



F3. Fotograma de *Blue Jasmine*. Minuto 1:05:41

“Cuando falleció mi marido, naturalmente, estaba muy triste, así que decidí venirme aquí y empezar una nueva vida” (*Blue Jasmine*, 2013, 0:57:19-0:57:27). En reiteradas ocasiones, Jasmine repite esta idea, que cataloga a San Francisco como un lugar acogedor en donde poder prosperar. Aunque prosperar para Jasmine es salir de la pobreza y no tener que trabajar. Por eso no se encuentra a gusto en la ciudad, porque su nueva vida se convierte en una rutina de estudiar y trabajar, algo a lo que no está acostumbrada. De este modo se define el espacio funcional de San Francisco (tabla 5, fila 2) como benefactor al trabajo serio y autónomo, lo contrario a lo que expresa el filme de Nueva York, donde Hal especulaba con negocios. Para afianzar esta idea, Augie, el exmarido de Ginger, enseña a sus hijos a ganarse unas monedas ayudándole a cargar muebles (*Blue Jasmine*, 2013, 0:07:03-0:07:22). Y Jasmine, en un momento de aceptación de su nueva situación en la San Francisco, anima a sus sobrinos a que trabajen como canguros para ganar dinero (*Blue Jasmine*, 2013, 1:09:16-1:12:00). Por otra parte, los planes laborales de Dwight, la nueva pareja de Jasmine, son también realistas y se interesa, desde el momento en que conoce a Jasmine, por su ocupación y sus proyectos.

La vida social (tabla 5, fila 3) se representa en reuniones en domicilios particulares donde los congregados beben cerveza en lata o vaso de plástico (F4), comen pizza y, en ocasiones, ven deportes en la televisión. Jasmine, en este entorno, también pone la nota discordante, ya que prefiere beber *stoli martini*

con una filigrana de limón en copa. Este aire distinguido de Jasmine capta la atención de Dwight desde que la ve, sabe que ella no es de la ciudad por su apariencia refinada. Es un hombre ambicioso que pertenece al cuerpo diplomático y busca en Jasmine esa acompañante de imagen perfecta que un político como él persigue. Los planes de Dwight son claros y los quiere compartir con Jasmine: pasar una temporada trabajando en Viena, volver a California para presentarse a las elecciones, adoptar hijos y formar una familia. Con estos planes describe el modo de vida familiar de San Francisco, que también se manifiesta en Ginger, quien vive con su novio y sus hijos.



F4. Fotograma de *Blue Jasmine*. Minuto 0:29:27

En rasgos generales (tabla 5, fila 4), el filme representa la ciudad de San Francisco como un espacio para el cambio. Allí, el hijastro de Jasmine ha conseguido evolucionar, dejar el pasado atrás y transformarse en otra persona. También Jasmine por momentos cambia su actitud. Por tanto, el espacio urbano toma un rol activo, ya que hace actuar a los personajes en su propia transformación.

6.3. La representación de Nueva York en el filme *Blue Jasmine*

Blue Jasmine tiene una representación narrativa de Nueva York sucinta comparado con otras películas del director en las que ha perfilado a la ciudad con mayor detalle. En este metraje, la aparición de Nueva York es un recurso que tiene como objeto definir San Francisco mediante la comparación o el símil.

Jasmine recuerda el momento en el que Hal la llevó a conocer su nueva casa en la Quinta Avenida de Nueva York (F5): “es tan luminoso y amplio y los techos son tan altos... No sé cómo puede respirar la gente con los techos bajos” (*Blue*

Jasmine, 2013, 0:05:32-0:05:39). No sabía cómo, pero lo comprueba al conocer la casa de Ginger (F6). A partir de este símil visual, Nueva York se representa como elitista en comparación con la humildad de las casas sanfranciscanas (tabla 6, fila 1). El elitismo y el lujo se representan también en las relaciones sociales: fiestas en casa con sirvientes (F7), fines de semana en la casa de los Hamptons y jornadas de compras en *boutiques*, que contrasta con lo que relata de San Francisco según veíamos en la figura 4.



F5. Fotograma de *Blue Jasmine*. Minuto 0:05:42



F6. Fotograma de *Blue Jasmine*. Minuto 0:05:09



F7. Fotograma de *Blue Jasmine*. Minuto 0:06:22

En el aspecto funcional (tabla 6, fila 2), Hal es el mayor representante de la identidad neoyorquina. Se dedica a las finanzas y a negocios poco transparentes. Jasmine hace que ignore los fraudes de su marido porque se beneficia de la

riqueza y del éxito social. Su función es ser la mujer perfecta y guardar las apariencias. Se representa en estos personajes: la corrupción y la permisividad, dos características que quedan asociadas a la personalidad neoyorquina. Por otra parte, Hal le enseña a su hijo a hacer obras benéficas: “recuerda que en la vida tienes que compartir algo de lo que ganas con los menos afortunados, no todos tienen tanta suerte como nosotros” (*Blue Jasmine*, 2013, 0:06:13-0:06:20). Esta enseñanza es completamente contraria a la que realiza Augie con sus hijos en San Francisco, que se los lleva a cargar muebles con él. El espacio funcional de ambas ciudades se dibuja en el relato, de nuevo, mediante la comparación.

En uno de sus delirios, Jasmine explica que se cambió el nombre: “sí, Janet no tenía glamur” (*Blue Jasmine*, 2013, 0:06:45-0:06:48). Ejemplo de que su vida en Nueva York era una fachada, como todo el entorno social que la rodeaba: falso, puesto que una de sus íntimas amigas, a pesar de saber que Hal era infiel desde hacía años, no le dijo nada a Jasmine. El entorno mantenía y maquillaba esa imagen de perfección que ella misma ha creado. Así, el espacio sociocultural neoyorquino (tabla 6, fila 3) se representa como un territorio infiel, desfamiliarizado, necio y de desconfianza. Valores que contrastan con los que se le han dado a San Francisco en la película. De hecho, cuando Ginger es infiel a Chili, este se entera porque sus amigos se lo dicen.

En rasgos generales (tabla 6, fila 4), a Nueva York también se la clasifica como una ciudad activa que motiva las acciones de los personajes. Por ejemplo, la propia Jasmine cambia su nombre para encajar en el entorno. Y en la visita que hacen Ginger y Augie, se dejan seducir por Hal e invierten el dinero que les ha tocado en la lotería en negocios corruptos, en lugar de crear su propio negocio, que eran sus planes iniciales. Asimismo, debido a la influencia de Jasmine – Nueva York– en Ginger –San Francisco–, esta comete infidelidad. Es, por tanto, también una ciudad con un gran poder de seducción y de expansión del que cuesta desprenderse, lo que produce las crisis psicológicas de la protagonista.

6.4. París como ciudad fantasma en *Blue Jasmine*

París, por alusiones (tabla 7), se convierte en otra ciudad protagonista, aunque visualmente no aparezca en pantalla. Igual que Jasmine, Allen ha estado en París

en el pasado, tiene varias películas rodadas en esta ciudad y múltiples menciones en su obra completa. Pero lo que extraemos en *Blue Jasmine* es que París es un lugar de desconfianza y deshonra, ya que Lizette, la amante de Hal, era parisina. “Niñata payasa” (*Blue Jasmine*, 2013, 1:26:50-1:26:52) y “estúpida putita” (*Blue Jasmine*, 2013, 1:22:51-1:22:54) son los adjetivos que califican a Lizette, la representante de la identidad urbana parisina.

El fantasma parisino de *Blue Jasmine* es una representación simbólica de la propia ambivalencia del director, algo más agravada que la representada en *Medianoche en París* (2011), donde representaba a la ciudad como un sueño o un objeto de deseo (Tovar-Vicente, 2014), y ahora la tacha de estúpida.

6.5. Estrategias narrativas para filmar ciudades

La ciudad es uno de los elementos sustanciales de la filmografía de Woody Allen y en *Blue Jasmine* se han detectado diferentes fórmulas narrativas de las que el director hace uso recurrente para mostrar los escenarios urbanos (tabla 8).

En primer lugar, encontramos las estrategias narrativas de carácter *situacional* o de *puesta en situación* (tabla 8, fila 1), cuya finalidad es presentar el lugar donde va a suceder la acción venidera. Por ejemplo, cuando Jasmine llega a la casa de Ginger en San Francisco (*Blue Jasmine*, 2013, 0:03:15-0:04:48) encontramos esta fórmula discursiva con la que se contextualiza dónde va a desarrollarse la historia. También utiliza este recurso para mostrar la casa de los Hamptons, la villa de Dwight, la detención de Hal, el plantón de Al a Ginger o el delirio final de Jasmine.

En varias secuencias unifica la estrategia *situacional* con la *conversacional* (tabla 8, fila 3), haciendo del discurso fílmico una herramienta flexible. Las largas conversaciones (tabla 8, fila 2) son otras de las señas de identidad del director y gran parte de ella las enmarca en localizaciones exteriores. Es una muestra del dinamismo urbano y de cómo la ciudad es testigo de todo lo que les ocurre a sus habitantes. Las conversaciones, además, las registra con diferentes técnicas: travelling en movimiento, plano secuencia –o toma larga– y plano contraplano.

Allen usa recurrentemente el formato *videoclip* (tabla 8, fila 4) para mostrar la ciudad. Son secuencias que van acompañadas de música extradiegética y montaje externo. Se forman por una sucesión de imágenes de diferentes localizaciones urbanas y narran paseos o rutas turísticas por la ciudad y sus lugares más emblemáticos (*Blue Jasmine*, 2013, 1:08:24-1:08:37).

Una fórmula particular que encontramos de narrar la ciudad se caracteriza por el uso de *ventanales* en localizaciones interiores (tabla 8, fila 5). A través de los cristales del espacio escénico de la secuencia se muestra el espacio urbano. Este recurso contextualiza el lugar de la acción y da relevancia a la ciudad en momentos del relato en los que es prescindible su presencia icónica (F8).



F8. Fotograma de *Blue Jasmine*. Minuto 0:16:22

7. Conclusiones

Blue Jasmine narra el relato urbano de San Francisco, que es un contenido inédito en la filmografía de Woody Allen. San Francisco se presenta como un espacio para el cambio y para la búsqueda de nuevas oportunidades. Por otra parte, el relato urbano neoyorquino en *Blue Jasmine* la dibuja como corrupta pero seductora, una representación muy diferente de la que Allen hace en películas previas rodadas en Nueva York, que la representan como grandiosa.

La película está conceptualizada bajo el recurso retórico del símil, de forma que Nueva York y San Francisco son ciudades en constante comparación. De hecho, se definen los espacios, los modos de vida y las costumbres mostrando hechos similares en las dos ciudades. Las comparaciones son notables desde el punto de

vista estético, oral, emocional y motivacional. La comparación entre dos lugares es, por tanto, una estrategia para describirlos física e identitariamente.

París es otra de las ciudades que pertenecen al universo narrativo de *Blue Jasmine*, aunque aparece únicamente representada desde el discurso oral y narrativo sin ser una localización de rodaje. A pesar de aquella *Medianoche en París* de ensueño en 2011, París se convierte en una ciudad estigmatizada años más tarde, es una ciudad que representa la infidelidad en la trayectoria del director.

Woody Allen en *Blue Jasmine* emite un mensaje de rencor hacia Nueva York y de culpabilidad hacia su estancia en París. Y esta dualidad la encarna el personaje de Jasmine, que ostenta la voz del director en la diégesis. La interpretación de la biofilmografía de Allen desde las experiencias urbanas de sus personajes se presenta, de hecho, como una vía de investigación.

Como hemos comprobado en las diferentes vertientes de análisis, la ciudad se representa en pantalla por diferentes estrategias que son catalogables por la estructura narrativa de la secuencia. No obstante, el discurso fílmico es flexible y permite la combinación entre ellas creativamente. La ciudad reclama también la forma de narrarse a sí misma. El propio espacio, en determinados momentos del filme, pone de manifiesto su capacidad para influir sobre los personajes, por lo que acoge un papel activo o motivador de la acción narrativa. La ciudad es generadora de acciones y promotora de cambios.

El modelo de análisis narrativo en tríada diseñado para esta investigación ha quedado validado, puesto que ha ofrecido datos y solución a los objetivos planteados. Este modelo estudia el filme desde una perspectiva espacial e integra variables de un fenómeno representado en pantalla: la ciudad. Pensamos que también sirve para analizar otros territorios físicos o simbólicos como, por ejemplo, el espacio rural, el laboral o el emocional. Para estas propuestas sería necesario integrar en las plantillas de análisis variables relacionadas con el objeto de estudio formal.

Referencias bibliográficas

- Antoniazzi, S. (2019). La ciudad filmada: cine, espacio e historia urbana. *Biblio3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, XXIV (160), 1-29. DOI: <https://doi.org/10.1344/b3w.o.2019.27278>
- Aumont, J. & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Chatman, S. (2013). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Barcelona: RBA.
- De Miguel Zamora, M. (2016). La trilogía urbana de Woody Allen. Cómo conocer Nueva York a través del cine. *Bifurcaciones*, (21). Recuperado de <https://bit.ly/3jvo2Qq>
- De Miguel Zamora, M. (2020). *Space system: la ciudad como reclamo publicitario en la obra de Woody Allen*. En M. Cháves (Ed.), *Visiones Urbanas* (pp. 519-526). Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.
- Fernández Díez, F. & Martínez Abadía, J. (2003). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós Ibérica
- Foster, Verna A. (2015) White Wood and Blue Jasmine: Woody Allen rewrites A Streetcar Named Desire. *Salisbury*, 43(3), 188-201. Recuperado de <https://bit.ly/3qzYfvY>
- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Giménez, G. (2010). Memoria, relatos e identidades urbanas. *Versión: estudios de comunicación y política* (23), 197-209. Recuperado de <https://bit.ly/3gDMBvG>
- Gómez-Tarín, F. J. & 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*. Madrid: Edipo. Recuperado de <https://bit.ly/3kB1Dng>
- Kant, I. (2002) *Crítica a la razón pura*. Madrid: Tecnos.
- 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. DOI: <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. Recuperado de <https://bit.ly/3toJ6V3>
- Lorente Bilbao, J. I. (2016). Ciudad, cine y comunicación: escenarios de regeneración urbana. *Revista internacional de comunicación y desarrollo*, 1(4), 107-118. DOI: <https://doi.org/10.15304/ricd.1.4.3294>

- Martínez García, M. Á. (2012). *Laberintos narrativos: estudio sobre el espacio cinematográfico*. Barcelona: Gedisa.
- Sulbarán Piñeiro, 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. Recuperado de <https://bit.ly/3gJ9i1q>
- 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.
- Tovar-Vicente, M. (2020). La ciudad (re)creada, la urbe filmada: la narración de la metrópolis en “A Roma con amor” (Woody Allen, 2012). En M. A. Cháves (Ed.), *Visiones urbanas* (pp. 575-584). Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.
- Vanoye, F. & Goliot-Lété, A. (2008). *Principios del análisis cinematográfico*. Madrid: Adaba Editores.
- Villafañe, J. & Mínguez, N. (2006). *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.

Filmografía

- Allen, W. (2013). *Blue Jasmine*. Estados Unidos: Gravier Productions & Perdido Productions.