

EL CINE Y SU VINCULACION AL MUNDO URBANO

Angel Luis Hueso Montón

La afirmación de que el cine posee un carácter múltiple y rico que permite su estudio desde diversidad de perspectivas es algo totalmente admitido. Ello deriva, en gran parte, de su característica de manifestación propia del mundo contemporáneo, en concreto de nuestro siglo, que posee una complejidad que se encuentra en todas sus formas expresivas.

Además, las propias características del cine que llevan a que en sus imágenes se unan las perspectivas técnicas, estéticas, narrativas, económicas, etc., hacen que cada vez que tenemos que plantearnos su valoración sea necesario adoptar un criterio amplio y no excluyente de ninguna de sus facetas.

Estas consideraciones generales adquieren interés para nosotros en relación al título general que encabeza este artículo; porque cuando nos planteamos la "vinculación" entre el mundo cinematográfico y el urbano podemos hacer mención a diferentes aspectos de una misma totalidad. De acuerdo con ello vamos a referirnos en estas páginas a tres grandes bloques que testimonian la riqueza de la imagen animada: la visión que de las ciudades han dado géneros como el policiaco y la ciencia-ficción, y el asentamiento del espectáculo cinematográfico en las áreas urbanas.

El policiaco y la ciudad

Cuando Robert Warshow realizó su afirmación tantas veces repetida de que "the gangster is the man of the city, with the city's language and knowledge" (1), estaba fijando un punto de análisis y reflexión para los teóricos de este género que daría frutos excelentes en las décadas siguientes.

Las relaciones interpersonales basadas en la violencia adquirieron un crecimiento en los núcleos urbanos que a finales del siglo XIX experimentan una rápida industrialización (2), si bien es necesario tener también en cuenta otros factores de la sociedad estadounidense (emigración, creación de asociaciones ciudadanas peculiares, características del poder municipal, etc.) que se convierten en elementos de apoyo de estas circunstancias sociales (3) y que arrojan una mayor luz sobre estos problemas.

Dada la singularidad e importancia de estos hechos no puede sorprendernos que en el momento de la configuración definitiva del cine policiaco a principios de los años treinta, se recojan en estas películas toda una serie de testimonios sobre el desenvolvimiento del mundo delincuente en Norteamérica.

Porque iluminados por la afirmación ciudadana de Warshow, podemos ver que surgen elementos que son claramente representativos del medio urbano en que desarrollan sus actividades los protagonistas de estos filmes. De esa forma, y recordando la realidad cotidiana, vemos la importancia que adquieren las zonas limítrofes entre los barrios periféricos y el corazón de las ciudades, lugares donde la observancia de la ley es más débil y la realización de actividades ilegales más fácil.

Sería largo y prolijo enumerar aquellos ambientes ciudadanos que han quedado plasmados en las imágenes cinematográficas y que nos hablan de una forma de vida peculiar; billares, gimnasios, casas de juego y prostitución, garajes y, sobre todo, pequeños bares son algunos de esos lugares donde se producen distintas formas de marginación de la ley y de desarrollo de la violencia, de forma que vienen a convertirse en representaciones arquetípicas de determinados grupos sociales urbanos (4).

También hay que resaltar cómo en las películas policíacas esos lugares adquieren un sentido especial en relación a su uso para un peculiar intercambio social; de ello resulta una mezcla de inestabilidad y seguridad, derivada de la función específica del recinto y del uso anómalo que se le da en estas ocasiones.

Pero tampoco puede dejarse de lado los caracteres psicológico y simbólico que adquiere la representación del mundo urbano para el espectador. En el primer aspecto se produce el choque de dos situaciones muy peculiares, pues, por una parte, se le presenta un entorno que le puede ser más o menos familiar con lo que se reafirma el carácter de cotidianeidad y, por otra, se resalta la ficción de la imagen (5) en cuanto nos envuelve con su seducción y narrativa que hace que vivamos aquello de una forma especial y buscando la evasión del mundo diario.

En la vertiente simbólica es necesario tener en cuenta toda la tradición de origen bíblico de oposición entre el mundo rural y la ciudad que se ha desarrollado en la sociedad norteamericana y ha pasado a su cine (desde él ha influido en otras cinematografías nacionales); se resaltan las notas naturales e idílicas del campo, de donde surgió el culto al oeste como tierra virgen y la búsqueda de una tierra de promisión, mientras se considera a la ciudad como un lugar de corrupción (6) y en el que se concentran los males de la sociedad.

En esta línea los protagonistas adquieren con frecuencia las características de héroes solitarios (se percibe más claramente en los policías y, sobre todo, en los detectives privados) que tienen que superar las pruebas y dificultades de una gran ciudad que les rodea como un mundo de seducción (7).

En relación a esta situación la vinculación entre este mundo físico y su representación icónica ha ido más allá; si tomamos como punto de partida el período de los años treinta podemos ver que se produce la fijación de unos

esquemas iconográficos en relación a los mismos personajes protagonistas en los que se consagra su constante y diferente integración en la ciudad (8); abundando en esta línea, es muy interesante la diferente tipología que ha sido estudiada en los gangster de aquel momento y que responde fundamentalmente a su distinta vinculación al mundo social y a las formas de afirmación personal dentro del grupo de la delincuencia (9).

Todo este período adquiere una especial singularidad en relación al desenvolvimiento futuro del género; durante esos años se fijarán algunas de las diferentes líneas temáticas que luego vamos a seguir encontrándonos, teniendo una importancia especial para el tema que nos ocupa la que se centra en el auge del gangsterismo en las grandes ciudades derivado en gran parte de la política prohibicionista en relación al alcohol.

También hay que resaltar la serie de películas que a finales de los años treinta presentan al delincuente en íntima relación con el entorno criminal y, sobre todo, entendiéndolo como una manifestación de una situación social concreta. **Dead End** (1.937) de William Wyler sería uno de los ejemplos más destacados al que seguirían obras que plantean la problemática social de los delincuentes juveniles como es el caso de **Angels with Dirty Faces** (1938) dirigida por Michael Curtiz.

La década siguiente verá desarrollarse un tipo de películas que dentro del cine policiaco han adquirido gran singularidad y que denominamos de manera global como **thriller** o "cine negro". En él los ambientes urbanos adquieren una configuración singular, sobre todo si tenemos en cuenta el predominio de los mismos en relación al mundo rural que aparece como algo marginal en gran parte de este cine.

La ciudad es vista como un mundo cerrado, cargado de ambigüedades y contradicciones que hacen muy difícil establecer unos criterios claros sobre el mismo, donde las personas no llegan a conocerse totalmente y donde entran en colisión ambientes sociales opuestos.

Obras como **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941) de John Huston, **El gran sueño** (*The Big Sleep*, 1946) dirigida por Howard Hawks y **La jungla del asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950) del mismo Huston serían buenos ejemplos de este tipo de representaciones.

La acumulación de claves en la visión ciudadana condiciona de manera especial el punto de vista estético que se utiliza en este cine; quizás ha habido pocas corrientes cinematográficas que hayan conseguido de forma tan clara una fusión entre los planteamientos temáticos y estéticos, por lo que no puede extrañarnos que quedara "codificada" dentro de la historia del cine y se convirtiera en punto de referencia obligada y modelo para muchos cineastas posteriores.

La ruptura de las condiciones sociales e industriales que impulsaban al "cine negro" se produce a principios de los años cincuenta. Y en réplica se origina una fuerte preocupación social por la penetración de los delincuentes

en diferentes niveles de la vida ciudadana y por el auge que van alcanzando los "rackets" o sindicatos ilegales. En este estado de ánimo incidieron de manera especial las investigaciones y revelaciones hechas por el comité Kefauver, del Senado estadounidense en 1951.

Hay que resaltar cómo desde finales de los años cuarenta habían surgido obras en las que la ciudad se convertía en coprotagonista de los propios acontecimientos que se narran; pero será en la primera mitad de los cincuenta cuando esto alcance un nivel importante y quede perfectamente evidenciado en los mismos títulos de las películas (10); así pueden citarse entre otras muchas **El cuarto hombre** (Kansas City Confidential, 1952) y **El imperio del crimen** (The Phoenix City Story, 1955) ambas dirigidas por Phil Karlson; **La ciudad que nunca duerme** (City that Never Sleeps, 1952) de John H. Auer; **La ley del silencio** (On the Waterfront, 1954) de Elia Kazan; **The City is Dark** dirigida por André de Toth también en 1954 o **Mientras Nueva York duerme** (While the City Sleeps, 1956) de Fritz Lang.

Desde los años sesenta se produce una crisis interna en todos los géneros cinematográficos que se manifiesta en formas diversas, entre las que destaca de manera especial la interconexión entre las diversas líneas narrativas; de esta manera se hace cada vez más difícil establecer los límites que separan a las distintas muestras genéricas reafirmandose, por el contrario, el carácter singular e individual de cada obra.

Esta situación también se hace evidente en nuestro género, si bien encontramos bastantes filmes en los que la ciudad permanece como un tema de referencia importante y que sirve para explicar el nuevo tipo de delincuencia que se va desarrollando en todo el mundo.

Así podríamos hablar de películas que han sabido fundir diferentes temáticas puntuales del policiaco con su dedicación al entorno urbano, de tal forma que siguen vigentes en el recuerdo de los espectadores por estas imágenes ciudadanas. Obras como **Bullit** (1969) dirigida por Peter Yates, **Contra el imperio de la droga** (The French Connection, 1971) de William Friedkin o **Chinatown** (1974) de Roman Polansky nos traerán siempre a la memoria a San Francisco o a Nueva York, a la vez que nos revitalizan la añoranza de claves estéticas pasadas como las del "cine negro".

Es muy significativo que en ésta época aparezcan películas europeas que son claramente deudoras de los planteamientos estadounidenses; podemos citar tres ejemplos pertenecientes a tres cinematografías distintas pero que mantienen muchos rasgos comunes: **El silencio de un hombre** (Le samourai, 1967) de Jean-Pierre Melville, **El amigo americano** (Der Amerikanische Freund, 1977) dirigida por Wim Wenders y **El crack** (1980) de José Luis Garci.

Cada una posee una concepción estética propia que hace referencia a directores distintos como los reseñados y al mismo tiempo se desarrollan en ciudades diferentes, pero ello no es óbice para que haya un hálito común, una

utilización del entorno y una referencia al mismo como definidor de personajes, una visión del mundo luminoso (y también oscuro) de la ciudad, y una recreación en los ambientes urbanos que no serían concebibles sin las aportaciones de Estados Unidos en épocas anteriores.

En los últimos años constatamos la presencia singular de obras que siguen la línea que estudiamos; citándonos a grandes éxitos recientes es necesario mencionar **Erase una vez en América** (One Upon a Time in America, 1983) de Sergio Leone, **El honor de los Prizzi** (Prizzi's Honor, 1985) dirigida por John Huston y **Los intocables** (The Untouchables, 1987) de Brian De Palma.

Es digno de resaltarse que estas tres obras pertenecen a otros tantos directores con más vínculos comunes de lo que podría pensarse; si en la película de Huston volvemos a encontrarnos el mundo del **thriller** perfectamente captado por un veterano director que fué un de los maestros del género, en los casos de Leone y De Palma se nos presenta la interpretación actual desde ópticas igualmente admiradoras pero diferentes (Leone es un ejemplo de asimilación de un director extranjero a los esquemas norteamericanos, mientras que De Palma refleja en sus obras toda la ingente cinefilia y admiración por el pasado de gran parte de los directores actuales) de este mundo del gangsterismo profundamente arraigado en un ambiente urbano que se encuentra en lo más profundo del género policiaco. Por ello, llama la atención esta similar actitud recurrente a las propias raíces del género (los años veinte y treinta) en obras que se presentan al público avaladas por un marchamo de actualidad.

Las ciudades fantásticas

También la ciencia-ficción se ha aproximado al mundo de la ciudad, aunque no lo ha hecho con la asiduidad que podría pensarse en un género en el que se unen la referencia al realismo actual con la elucubración fantástica sobre el futuro.

Evidentemente aparecen ambientes urbanos en gran número de obras correspondientes a aspectos distintos de este género, pero en la mayoría de las ocasiones se trata del mero telón de fondo o referencia ambiental para cualquier tipo de acción desarrollada por los protagonistas, sea en la Tierra o en otro planeteta. Buen ejemplo de ello son gran número de películas pertenecientes al grupo de "space-operas" en las que la presentación de un viaje interplanetario nos pone en contacto con diferentes formas de sociedad y las consiguientes expresiones de habitabilidad, aunque lo más frecuente es introducir pequeñas variaciones sobre los esquemas de las ciudades actuales.

Será en las películas que se integran en la serie que denominamos de manera global como "anti-utopías" (11) en las que la referencia a una concepción de la ciudad adquiere una importancia especial. En estas obras se suele plantear una visión del futuro marcadamente pesimista, de tal forma que

las notas negativas de la sociedad actual se radicalizan peligrosamente lo que condicionará la evolución de la sociedad futura.

La primera gran manifestación en esta línea, y que haproducido una influencia continua sobre multitud de obras posteriores, es la clásica **Metrópolis** dirigida por Fritz Lang en 1926.

En ella se nos presenta una ciudad del futuro presidida por la injusticia, la segregación y la división entre los grupos humanos; en un nivel superior, marcado por la luz, los jardines, el ocio y el lujo habitan el grupo de los "amos", mientras en un mundo subterráneo, donde únicamente se trabaja y hay tristeza, los obreros tienen que afrontar el esfuerzo continuo para mantener en plena actividad la maquinaria que "da vida" a **Metrópolis**.

El esquema de separación entre dos grupos humanos sirve para transmitirnos dos visiones ciudadanas diferentes y en las que los avances técnicos no tienen su reflejo directo en la mejora de la condición personal de los miembros de la comunidad; esto conduce a una crítica de la técnica que llega a superponerse sobre los individuos hasta su destrucción (es significativa la escena simbólica en que la gran máquina central se transforma en un dios Moloch que sacrifica a sus servidores) y que cuando no sucede así los convierte en meras piezas de un engranaje mecánico (los gestos automáticos de los obreros en el trabajo son un antecedente de la crítica que hizo Charles Chaplin al maquinismo en **Tiempos modernos** (Modern Times) nueve años más tarde).

A partir de **Metrópolis** podrían ser muchas las películas que citáramos como modelo de la continuidad en esta preocupación por la realidad del entorno humano, pero nos vamos a detener en unas pocas pertenecientes a etapas cronológicas distintas, con lo que se reafirma esta línea temática.

Muchas de estas obras se sitúan en un bloque temático dentro de la serie de "anti-utopías" que se ha denominado como "postholocausto"; en él se plantean las consecuencias destructoras de una guerra originada en una frenética carrera de armamentos e investigaciones incontroladas, que desembocaría en un aniquilamiento de la sociedad actual. En algunas ocasiones estos planteamientos se unen a una crítica al crecimiento desmesurado de la población que degeneraría en un agotamiento de los recursos naturales y en la búsqueda de soluciones drásticas para la supervivencia de un grupo social al menos.

En el año 1959 aparece una de las obras más significativas de la preocupación postnuclear; **La hora final** (On the Beach) dirigida por Stanley Kramer es un alegato sobre las consecuencias devastadoras que puede tener una explosión nuclear (12). Pero en el plano que más nos interesa tienen una significación las imágenes de un mundo urbano tras ese acontecimiento destructor: la representación de San Francisco como una ciudad vacía produce un impacto verdaderamente inolvidable, por cuanto supone de plasmación de cómo sería una desaparición del hombre de la Tierra actual.

Ese mismo año apareció otra película que planteaba una temática similar; **The World, The Flesh and the Devil** dirigida por Ronald MacDougall se centraba en la supervivencia de un reducido número de personas tras el uso de la bomba nuclear (significativamente este cine fue llamado por algunos especialistas como "cine de la bomba") en un medio inhóspito y solitario como podía llegar a ser la ciudad de Nueva York vacía de todos sus habitantes.

Bastante tiempo después, encontramos otro film singular en esta visión del futuro; en **Cuando el destino nos alcance** (Soylent Green) dirigido por Richard Fleischer se concede una mayor importancia al problema de la superpoblación, que alcanza límites verdaderamente alucinantes en la ciudad de Nueva York en el año 2022 en que se desarrolla la acción.

La narración, al igual que la de las películas que citaremos a continuación, une una trama de **thriller** a la visión futurista, siguiendo el esquema de conexión entre géneros que hemos comentado anteriormente. Esta clave policiaca y determinadas aportaciones realistas (las diferencias clasistas, por ejemplo) chocan con la representación de un mundo hacinado, sin alimentos, en el que el futuro no se ve por ningún lado y donde los excedentes de población son transformados en un alimento sintético (el "soylent green" del título original) que sirven de sustento a la población. Todo ello se desarrolla en una megalopolis donde se hace imposible cualquier tipo de relación auténticamente humana y únicamente se puede luchar por la supervivencia.

Los últimos ejemplos pertenecen a la década actual y son testimonio de esta preocupación, si bien se produce una clara radicalización de los puntos de vista adoptados.

1997: Rescate en Nueva York (Escape from New York, 1981) dirigida por John Carpenter ofrece una de las imágenes más caóticas de las ciudades del futuro cuando uno de los modelos para todo el mundo, como es el núcleo neoyorkino, llega a una degradación tal que la isla de Manhattan ha sido convertida en un gran presidio donde se hace imposible acceder.

La degeneración física (grandes edificios abandonados, ruinas, podredumbre y oscuridad) es nada más el reflejo externo de la crisis de una sociedad incapaz de organizarse y mantener las condiciones mínimas de sociabilidad entre sus miembros. De esta forma se produce una simbiosis perfecta entre lo que puede ser la representación de un medio urbano concreto y la sociedad que habita en él con unas condiciones peculiares.

Finalmente, **Blade Runner** (1982) de Ridley Scott es uno de los ejemplos más interesantes que ha ofrecido el cine en nuestra década (13). Sobre una trama detectivesca se presenta una visión dantesca de Los Angeles, convertida en un lugar oscuro y tétrico, en donde las imágenes de grandes pantallas televisivas nos acosan de manera continua, donde el caos no solamente es visual sino que puede llegar a convertirse también en

acústico y donde la sensación de opresión puede llegar a ser continua sobre los seres humanos.

Sin embargo, lo más característico y destacable de este film es su riqueza estética que le posibilita un difícil equilibrio entre el realismo más impactante y un simbolismo con muchas raíces expresionistas que demuestran palpablemente las posibilidades y condicionamientos de la imagen animada.

El espectáculo cinematográfico en las áreas urbanas

Llegamos al tercer aspecto que vamos a afrontar en este trabajo. Siempre se ha afirmado, llegando a convertirse en un tópico, que el cine y los restantes medios audiovisuales son la manifestación artística y espectacular más representativa del siglo XX. Esta constatación se ha plasmado en multitud de situaciones propias de la sociedad contemporánea, entre las cuales no pueden olvidarse las industriales y comerciales.

Centrándonos en este aspecto, es necesario reflexionar sobre la faceta del cine como producto que se ofrece a unos consumidores; para ello, de manera tradicional se ha contado con una sala acondicionada a las características técnicas del medio, a la vez que se atendían los intereses de los espectadores.

Históricamente las salas cinematográficas han pasado por multitud de situaciones; a nosotros nos interesa resaltar algunas de ellas, sobre todo las que nos hablan de una dialéctica comunicativa con la sociedad en la que se asientan.

De acuerdo con esto hay un primer momento, correspondiente a las décadas iniciales de nuestro siglo, en que se utilizan como salas cinematográficas las mismas que se usan para otros espectáculos, fundamentalmente teatrales. Esto creará una especie de enfrentamiento y a la vez continuidad en el mundo de estas manifestaciones, pues coexistirán a pesar de las oposiciones continuas que las enfrentan.

Sin embargo, en este mismo momento se inicia una cadena continua de aperturas de nuevas salas, que tienen como modelo los "nickelodeons" estadounidenses de 1905 a 1914 y que seguirá con la construcción de cines de la década de los veinte. Como ha sido apuntado (14) se produce en Norteamérica en torno a 1911 la sustitución del espectáculo del vaudeville por el creciente cinematógrafo, dándose un paralelismo en los lugares de ubicación de ambos tipos de salas.

Toda esta situación es el punto de arranque de un éxito continuado del cine que durará varias décadas (hasta los años sesenta por regla general, aunque se producen variaciones en los distintos países) en las que llegará a ser el espectáculo más popular para esferas muy amplias de la población mundial.

Desde el aspecto que nosotros estudiamos aquí hay que resaltar que este largo periodo se caracteriza por el asentamiento del cine en todas las áreas geográficas, siendo muy alto el porcentaje de salas en el medio rural o en pequeñas ciudades.

De acuerdo con ello se sitúan unos datos norteamericanos de finales de los años treinta; las ciudades de más de 500.000 habitantes contaban con 2.251 salas que representaban el 25% del total de los asientos del país, pero solamente el 14% del número de cines. Ello venía a evidenciar que el mayor número de cines eran "pequeñas salas en pequeñas ciudades" (15).

Si nos fijamos en el caso español este crecimiento se produce de manera espectacular en los años cincuenta y sesenta en que surgen multitud de salas en pequeñas poblaciones que aunque no tienen una actividad continua durante toda la semana o todo el año, mantienen el interés del público hacia el espectáculo cinematográfico. Lo podemos ver en el cuadro siguiente:

SALAS EN ESPAÑA (16)

1954	4.405	1962	6.820
1955	4.470	1963	6.820
1956	4.475	1965	7.207
1957	4.470	1968	6.781
1959	5.629	1969	7.234
1961	5.845	1970	6.911

Sin embargo, y en paralelo a esta dispersión territorial, se produce el crecimiento de las salas dotadas con mejores adelantos técnicos y que cuidan la comodidad de los espectadores; estos cines se van localizando en los centros más poblados donde se produce un incremento de su repercusión y valoración dentro del conjunto social (17).

El enfrentamiento entre estas salas con un mejor acondicionamiento y situadas en núcleos urbanos y las que se encuentran en centros menores o en el medio rural, peor dotadas por regla general, va a desarrollarse de manera paulatina y continua sobre todo a partir de los años cincuenta en que se va produciendo la incorporación de adelantos técnicos como los grandes formatos y la estereofonía. Ello origina una serie de dificultades para mantenerse al día que hace que las salas rurales vayan quedando anquilosadas en relación a los tiempos que se viven.

A partir de los años sesenta (y sobre todo de los setenta) se inicia una dinámica que es interesante destacar y analizar aquí: el cine se va convirtiendo progresivamente en un espectáculo urbano.

Desde las décadas citadas van apareciendo unas nuevas formas de ocupación del ocio que se convierten en series alternativas al cine; frente a un espectáculo monopolizador como había sido en los años anteriores (únicamente compartido con los deportes en algunos países o áreas geográficas), surgen ahora otras fórmulas relacionadas con una sociedad más desarrollada (movilidad automovilística, discotecas, hobbies, deportes más plurales, etc.) y en los que el cine va viendo reducida su importancia.

A ello se unirá la dinámica experimentada por un conjunto de los medios audiovisuales desde finales de los años setenta y fundamentalmente en la década actual. De manera progresiva van desarrollándose los llamados "medios de uso individual" en los que el potencial espectador es responsable de la propia organización de su entrenamiento, a lo que se une un uso cada vez mayor de la televisión como medio de llenar el tiempo libre.

A raíz de todo ello no puede extrañarnos que el número de salas cinematográficas vaya reduciéndose de manera paulatina pero inexorable; sin embargo, es llamativo que este descenso se produzca de manera especial en el medio rural (hay áreas del campo donde el cine ha desaparecido casi por completo, como sucede en Galicia), mientras las ciudades y sobre todo los grandes núcleos urbanos resisten mejor la crisis, a pesar de la reestructuración que sufre el mismo comercio exhibidor (cambio en el tipo de salas con el crecimiento de las más pequeñas y múltiples).

Como ejemplos de esta evolución podemos recoger una serie de datos altamente significativos relativos a casos cercanos a nosotros como son el español y más en concreto el coruñés, y centrados en los últimos años y en las salas que proyectan regularmente.

DISTRIBUCION DE LAS SALAS EN ESPAÑA SEGUN LOS INTERVALOS DE POBLACION (18)

	1-1.000	1.001 5.000	5.001 10.000	10.001 50.000	50.001 100.000	100.001 500.000	500.001 millón	más millón
1982	196	1042	573	899	213	557	170	289
1983	180	955	545	900	218	266	166	290
1984	165	823	508	44	209	538	149	274
1985	139	688	438	747	195	476	168	258
1986	110	568	350	610	182	447	135	238

(Fuentes: Cinematografía. Datos estadísticos. Elaboración propia)

Si en este cuadro queda reflejada la mayor resistencia al descenso de los núcleos de población superiores a cincuenta mil habitantes (es significativo que mientras las salas de ciudades de más de un millón de habitantes quedan reducidas al 82.3% de la cifra inicial, en las poblaciones menores descendemos hasta un 56.1% o un 54.5% en las de mil a cinco mil habitantes), lo podemos encontrar más explicitado en el siguiente.

DISTRIBUCION SALAS EN ESPAÑA SEGUN LAS ZONAS DE ASENTAMIENTO

	Rural		Media		Urbana	
	nº	%	nº	%	nº	%
1982	497	12,61	1.314	33,35	2.128	54,04
1983	460	12,04	1.220	31,93	2.140	56,03
1984	407	11,59	1.089	31,02	2.014	57,39
1985	346	11,12	919	29,55	1.844	59,33
1986	291	11,02	737	27,91	1.612	61,07

(Fuentes: **Cinematografía. Datos estadísticos. Elaboración propia**)

Progresivamente vemos reducidas a las salas del medio rural a un nivel muy bajo, casi testimonial en el conjunto nacional, mientras las asentadas en el medio urbano ocupan un nivel cada vez más significativo en la relación porcentual.

Si nos centramos en un caso más cercano a nosotros, el de la provincia de La Coruña, los datos revisten una peculiaridad todavía mayor pues la dicotomía entre los diferentes tipos de población se hace más fuerte, debido en gran parte a la estructura del territorio y la habitabilidad del mismo en el ámbito coruñés.

CINES DE LA CORUÑA SEGUN INTERVALOS DE POBLACION

	1	1001	5001	10.001	50.001	100.001
	1000	5.000	10.000	50.000	100.000	500.000
1974	14	17	26	21	11	12
1975	11	15	26	23	10	11
1976	10	15	24	19	13	11
1977	6	13	22	16	11	10
1978	5	10	21	18	11	10
1979	4	8	18	16	11	11
1980	6	7	19	15	11	11
1981	3	7	15	14	11	11

No podemos pasar por alto el hecho de que sean los niveles más altos de población los únicos que han experimentado un crecimiento en estos años (se debe a la apertura de multicines en La Coruña y Santiago de Compostela), mientras los núcleos más pequeños desaparecen en su práctica totalidad. Al estudiar los mismos datos en relación a los tres bloques de tipos de población y con sus porcentajes nos encontramos que vuelve a recrudecerse la disparidad entre las diferentes salas.

CINES DE LA CORUÑA SEGUN TIPOS DE POBLACION

	RURAL		MEDIA		URBANA	
1974	23	22,77	34	33,66	44	43,56
1975	20	20,83	32	33,33	44	45,83
1976	19	20,65	30	32,60	43	45,73
1977	15	19,23	26	33,33	37	47,43
1978	12	16,00	24	32,00	39	52,00
1979	9	13,23	21	30,33	38	55,88
1980	11	15,94	21	30,43	37	53,62
1981	8	13,11	17	27,86	36	59,01
1982	5	8,62	17	29,31	36	62,07
1983	6	10,00	15	25,00	39	65,00
1984	5	8,77	13	22,80	39	68,43
1985	6	10,34	13	22,41	39	67,25

(Fuente: Cinematografía: Datos Estadísticos. Elaboración propia)

Todo ello viene a poner de manifiesto que la afirmación de que el cine está en trance de convertirse en un espectáculo asentado en los grandes núcleos urbanos se va confirmando de manera inexorable, con lo que se produce una diferenciación cada vez mayor entre la población de los distintos hábitats y sus posibilidades de acceder a formas distintas de diversión y cultura.

NOTAS

- (1) Robert Warshow: **The Gangster as Tragic Hero**, en **The Immediate Experience**. New York, Atheneum, 1974, pág. 131
- (2) Roger Lane: **Urbanization and Criminal Violence in the 19th. Century**, en **The History of Violence in America. Historical and Corporative Perspectives**, por H.D. Graham (ed.), New York, F.A. Praeger, 1969, pág. 455
- (3) J. Tilly: **Colective Violence in European Perspective**, en **The History of Violence in America**, pág. 11.
- (4) A. Luis Hueso: **Historia de los géneros cinematográficos**. Valladolid, Herald, 1976, pág. 98.
- (5) André Abert: **La ville, décor pour un genre**, en **Le film policier, reflet de sociétés**, "Les Cahiers de la Cinémathèque", nº 25, pág. 7.
- (6) Michel Cieutat: "La ville dans le film policier américain", **Positif**, nº 171-172 (julio-agosto 1975), pág. 27
- (7) Page Smith: **As a City Upon a Hill. The Town in American History**. New York, Alfred A. Knopf, 1966, pág. 272
- (8) Colin McArthur: **Underworld USA**. Londres, Secker and Warburg, 1972, pág. 24
- (9) Charles W. Eckert: "The Anatomy of a Proletarian Film: Warner's 'Marked Woman'" **Film Quarterly**, XXVII, Nº 2 (invierno 1973-1974), pág. 21-23
- (10) John Gabree: **Gangsters. From 'Little Caesar' to 'Godfather'**. New York, Pyramid, 1973, pág. 84
- (11) También denominadas con el término genérico de "distopías". Véase Peter Nicholls: **Fantastic Cinema. An Illustrated Survey**. Londres, Ebury Press, 1984, pág. 117
- (12) Philip Strick: **Science Fiction Movies**. Londres, Octopus, 1976, pág. 86
- (13) Nicholls: **Ob. cit.**, pág. 106
- (14) Russel Merritt: **Nickelodeon Theaters 1905-1914. Building an Audience for the Movies**, en **The American Film Industry**, por Tino Balmo (ed.). Madison, The University of Wisconsin Press, 1986, pág. 72
- (15) Mae D. Huettig: **The Motion Picture Industry Today**, en **The American Film Industry**, pág. 243

(16) **Anuarios Estadísticos de España**. Elaboración propia. En los años intermedios que no se reseñan se repiten los datos del año anterior.

(17) Halsey, Stuart & Co.: **The Motion Picture Industry as a Basis for Bond Financing**, en **The American Film Industry**, pág. 185

(18) Los datos de los cuadros siguientes han sido extraídos de **Cinematografía. Datos estadísticos**. Madrid, Ministerio de Cultura, años reseñados.