

DE DODGE CITY A MANHATTAN: LA CONSTRUCCION DE UNA IDENTIDAD

SUSANA LOZANO
Universidad Complutense de Madrid

Las imágenes de la ciudad en el cine norteamericano pueden ser abordadas desde un punto de vista psico-sociológico —en términos semánticos, buscando significados genéricos a los significantes utilizados— o desde una posición más depurada ahondando en la arquitectura de esas imágenes.

Pero hablar de arquitectura en cine es más enjundioso de lo que a primera vista parece. Otra vez el punto de vista mediatiza no sólo el fin, o sea las conclusiones, sino el mismo medio utilizado para llegar a ellas.

Por un lado e incluso en la más somera de las aproximaciones, resultaría inevitable al referirse a las ciudades en el cine norteamericano el hacer mención de Hollywood, fábrica de arquitecturas cinematográficas por antonomasia.

Pero también resulta inevitable mencionar Nueva York, o Chicago, San Francisco o Atlanta... referentes míticos cuya popularidad las convierte en lugares comunes en todas partes del planeta, ciudades *familiares* dentro del inconsciente colectivo.

Aunque si de la auténtica arquitectura cinematográfica quisiéramos hablar, tendríamos que olvidarnos de todo lo dicho y empezar a analizar el *puro diseño* cinematográfico, aproximarnos a la cuestión genérica —cómo no—, estudiar las razones que llevaron a los directores/productores/directores artísticos a la elección de «lugares reales» o de estudios, hablar del Sistema de Estudios, del cine independiente, de la arquitectura de los cines y de la arquitectura en el cine, de los estilos de esta arquitectura imaginaria, que, como la otra, tiene «su historia» y se cataloga en antigua, barroca, moderna, etc., por nombrar sólo algunos de los parámetros pertinentes dentro de la materia.

Para cogerle el pulso a esta última cuestión se han escrito en los últimos diez años tres magníficos libros: *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro* de Juan Antonio Ramírez¹, *Designing Dreams. Modern Architecture in the Movies* (Harper

1. Juan Antonio Ramírez, *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro* (Madrid: Alianza-Forma nº 118, 2ª ed., 1993).

& Row, 1986) de Donald Albrecht y el libro de Helmut Wehsmann *Gebaute Illusionen. Architektur im Film* (Promedia, 1988). A ellos remitimos a quien quiera profundizar en ella con rigor².

Pero hoy aquí vamos a ocuparnos de otro aspecto, todavía no mencionado, que se desprende del uso que de la ciudad ha hecho la cinematografía estadounidense. Un uso casi inconsciente por parte de los que lo han realizado y también por parte de los que lo han recibido; un uso que es fundamental en tanto que determinante de su idiosincrasia. Un *viaje*, el que han hecho estas ciudades en el celuloide, que ha forjado una identidad, la norteamericana.

La identidad nacional se construye a través de la historia: en unas determinadas coordenadas (tiempo/espacio) ocurren unos hechos que unen a unas personas y enfrentan a otras. Hechos (guerras, ceremonias religiosas, pactos políticos...) que ocurren en castillos, catedrales, palacios, parlamentos, etc. Unos edificios, junto con las centenarias o a veces milenarias construcciones que los rodean, que son la *carne* que los descendientes de los que los construyeron y habitaron podemos *abrazar*, con los que podemos identificarnos, reconocernos ahora y antes. Son el *referente físico* de nuestro pasado, con el que podemos imaginarnos cómo fuimos y, quizá, entender mejor cómo somos. Respondiendo así en alguna medida a la angustiada pregunta esencial: ¿Quién soy/somos? ¿De dónde vengo/venimos?

Esto ocurre aquí, en Europa, pero en Estados Unidos no. El *referente físico*, la carne de la historia de los Estados Unidos, se halla, de forma rotunda, emulsionada a 18 ó 24 fotogramas por segundo. El cine es a los EE.UU. lo que las catedrales y castillos a Europa.

Desde *The Birth of a Nation* (1915) de D. W. Griffith hasta *JFK* (1991) de Oliver Stone, pasando por el también magnicidio que fue el asesinato de Abraham Lincoln —*Young Mr. Lincoln* (1939) de John Ford, por citar la mejor entre *Abraham Lincoln's Clemency* (1910), *Lincoln the Lover* (1913), *The Life of Abraham Lincoln* (1915), *Abraham Lincoln* (1925 y otra homónima en 1930), *Of Human Hearts* (1938), *Abe Lincoln in Illinois* (1939)...— Todo ha sido mostrado/interpretado por los «creadores de sueños» de la industria cinematográfica norteamericana, enseñándonos y enseñándose cómo nació su nación, y cómo paso a paso construyeron una identidad partiendo de un pueblo multirracial y pluricultural, con diferentes creencias religiosas y hábitos, enfrentados desde sus comienzos, y con la necesidad urgente de cohesión como principio elemental de supervivencia.

Pero lo que les dio auténtica cohesión no fueron estas múltiples recreaciones de sucesos (anécdotas puntuales del devenir histórico, en definitiva), sino la atmósfera recreada en esas narraciones, una atmósfera mítica y magnética en la que una y otra vez

2. Paradójicamente, la arquitectura como tema argumental ha sido muy poco utilizada en cine, con una notable excepción: *The Fountainhead* (1949) de King Vidor.

se sometía a debate un código de valores que ya de forma definitiva se cimentaba en esa civilización. Un debate en el que se enfrentaba el mal contra el bien, el caos contra el orden, el forajido/gángster contra el sheriff/policía, el déspota contra el demócrata, el secesionista contra el unionista... propiciando en ese debate, claro, la consolidación de la unión y la democracia; y en definitiva la construcción del orden que rige el *nuevo mundo*.

Y la construcción de ese orden está en relación directa con la construcción de lo urbano, lo común frente a lo individual. En ese debate se decide cómo se ha de construir, a quién le ampara el derecho y quién ha de desaparecer para que ese ordenamiento tenga lugar. Y así en los primeros poblados que aparecen en los *westerns* ya se plantean estos conflictos. El *saloon*, la oficina del sheriff, la escuela, la iglesia o la pequeña imprentilla del periódico local (en la que habitualmente se denuncia con riesgo de la salud del tipógrafo de turno los abusos del matón local, p. ej. *The Man Who Shot Liberty Valance* [1962] de John Ford) son el escenario del debate, pero un escenario *vivo*, tan vivo que la mayor parte de las veces no es anónimo, sino que tiene nombre propio: *Tulsa*³ (1949) y *Dallas*⁴ (1950) ambas de Stuart Heisler, *Dakota Incident* (1956) de Lewis R. Foster, *Montana* (1950) de Ray Enright, *Montana Belle* (1952) de Allan Dwan, *The Nevadan* (1950) de Gordon Douglas, *Vera Cruz* (1954) de Robert Aldrich, *Virginia City*⁵ (1940), *Santa Fe Trail* (1940) y *Dodge City*⁶ (1939) las tres de Michael Curtiz... por citar un grano de arena en el desierto de una inmensa producción que comienza ya en el cine mudo y no se agota hasta nuestros días. La precisión en la localización de los sucesos narrados va más allá de las propias ciudades: se nos dice incluso en qué parte de la ciudad ocurrieron los hechos. Un ejemplo paradigmático de ello es un corral: el O.K. Corral, llevado a la pantalla por John Ford (*My Darling Clementine*⁷, 1946), John Sturges (*Gunfight at OK Corral*, 1957), Frank Perry (*Doc*⁸, 1971) y Lawrence Kasdam (*Wyatt Earp*, 1994) entre muchos otros. En este corral se enfrentaron el sheriff Wyatt Earp y «Doc» Holliday contra los Clanton, duelo legendario y escarmentador de villanos, en el que se demuestra⁹ otra vez que en Estados Unidos no prevalece la ley del más fuerte, sino la del que tiene la razón, o sea la de aquél a quien le asiste el derecho.

Estas primeras ciudades se van transformando en núcleos de mayor tamaño y aparecen en la pantalla creciendo a pesar de tremendas adversidades (p. ej., San Francisco sobreviviendo a un terrible terremoto (*San Francisco* [1936] de W. S. Van Dyke)

3. Titulada en España *Tulsa, ciudad de lucha*. A continuación cuando el título en castellano difiera sustancialmente del original, lo añadiremos a pie de página.

4. *Dallas, ciudad fronteriza*.

5. *Oro, amor y sangre*.

6. *Dodge City, ciudad sin ley*.

7. *Pasión de los fuertes*.

8. *Duelo a muerte en el OK corral*.

9. Dentro del debate ideológico del film, claro está.

o Atlanta subsistiendo a pesar de la Guerra Civil (*Gone With the Wind* [1939] de Victor Fleming *et al.*). En ellas se muestra cómo las calamidades terribles sólo son vencidas a través de la unión de los habitantes de estas ciudades, los cuales sólo al *ceder*, al superar sus diferencias, consiguen prosperar cuando no sobrevivir.

Pero en estas ciudades cada vez más confortables y mejor pertrechadas (en comparación con Dodge City y sus análogas) se reproduce el mismo esquema de conflicto que otrora se diera en el *far west*, dando lugar a otro género tan importante como el *western*: la serie negra. En estas películas el *saloon* es reemplazado por un cabaret o una sala de billar, y la oficina del sheriff por la comisaría o la oficina de un detective privado. Chicago se convierte en estas películas en el campo de batalla por excelencia para gangsters y policías, sobre todo el Chicago de los años veinte. La imagen de sus edificios es tan poderosa que crea un estilo arquitectónico: la Escuela de Chicago. Pero esta ciudad no tiene la exclusiva. New Orleans, Miami, New York... en todas la violencia impera, pero el bien triunfa al final (*Underworld*¹⁰ [1927] de Josef von Sternberg, *City Streets* [1931] de Rouben Mamoulian, *The Public Enemy* [1931] de William Wellman, *The Criminal Code* [1931] de Howard Hawks, *In Old Chicago* [1938] de Henry King, *The Roaring Twenties* [1939] de Raoul Walsh, *Nightmare Alley* [1947] de Edmund Goulding, *White Heat*¹¹ [1949] de Raoul Walsh, *Detective Story*¹² [1951] de William Wyler, *The Big Heat*¹³ [1953] de Fritz Lang, *Party Girl*¹⁴ [1958] de Nicholas Ray, etc.). Estas historias habitualmente eran rodadas en estudios cinematográficos, recreando el ambiente y la arquitectura de las ciudades reales en las que se suponía que transcurría la acción. Sin embargo, en los años cuarenta Henry Hathaway empezó a rodar sus *thrillers* en escenarios «verdaderos,» fuera de los estudios, por lo que sus películas son, además de buenas historias de suspense, auténticos documentos de una época (*Call Northside 777*¹⁵ [1948], *Kiss of Death* [1955] y *The House on 92nd Street* [1945]). Joseph H. Lewis (*Gun Crazy*¹⁶, 1950) y la mayoría de los directores de toda la Serie B hicieron otro tanto. Y así comienza una nueva forma de rodar policíacos: en exteriores, utilizando cada vez menos decorados y más localizaciones urbanas, siendo por tanto más «realistas.» Ahora bien, no debemos confundirnos, pues si bien es verdad que el que estas últimas películas estén rodadas en escenarios naturales las hace en un sentido más interesantes arquitectónicamente, no por ello son mejores cinematográficamente, pues la magia visual de la serie negra no viene dada por lo que muestra sino

10. *La ley del hampa.*

11. *Al rojo vivo.*

12. *Brigada 21.*

13. *Los sobornados.*

14. *Chicago, año 30.*

15. *Yo creo en ti.*

16. *El demonio de las armas.*

por cómo ilumina/oculta lo que muestra. Por esos claroscuros contrastados potenciadores de un clima, de un ambiente que *sostiene* una trama en la que todo está por descubrir.

Progresivamente las historias de cine negro dejan de tratar sobre gangsters para ocuparse de intrigas desentrañadas por detectives que se mueven en las ciudades como pez en el agua. Es curioso que los dos detectives de ficción más populares de todos los tiempos tengan dos áreas urbanas perfectamente definidas y diferentes: Sam Spade¹⁷ *opera* en San Francisco y Philip Marlowe¹⁸ en Los Angeles. Aunque a veces los detectives son improvisados investigadores que dentro de la ciudad conviven en un mano a mano con también improvisados criminales. Es memorable la imagen que Alfred Hitchcock nos da de los vecindarios de bloques urbanos de edificios de apartamentos apiñados en *Rear Window*¹⁹ (1954).

Estaciones de tren, callejones siniestros y mugrientos despachos detectivescos alternan su presencia con antiguas y señoriales mansiones, clubs sociales privados o galerías de arte o antigüedades (*Laura* [1944] de Otto Preminger, *Double Indemnity*²⁰ [1944] de Billy Wilder, *Strangers on a Train* [1951] de Alfred Hitchcock, entre muchas más, sin olvidar la recreación que de la ciudad americana hace Fritz Lang: *Scarlet Street*²¹ [1945], *The Woman in the Window*²² [1945], *Human Desires* [1954], *While the City Sleeps*²³ [1956], *Beyond a Reasonable Doubt* [1956]).

Con el paso de los años las ciudades y sus garitos no han perdido su protagonismo. Su desarrollo y progreso a lo largo del siglo XX no las ha eximido de la lucha que en ellas se da entre la ley y el orden: *The French Connection* (1971) de William Friedkin, *The Godfather* (Part I, 1972; Part II, 1974; Part III, 1990) de Francis Ford Coppola, *Serpico* (1973) de Sidney Lumet, *Night Moves* (1975) de Arthur Penn, *Atlantic City* (1980) de Louis Malle, *Once Upon a Time in America* (1983) de Sergio Leone, *The*

17. Creación de Dashiell Hammett, cuya mejor adaptación en la pantalla la encontró en *The Maltese Falcon* (1941) de John Huston.

18. Creación de Raymond Chandler. Sobre este personaje literario se han hecho un buen número de magníficas adaptaciones cinematográficas, entre las que destaca *The Big Sleep* (1946) de Howard Hawks, con William Faulkner de guionista -cuentan los anales de la historia del cine que en determinado momento de la preparación del guión Faulkner y Hawks, completamente perdidos dentro del argumento, tuvieron que recurrir a Chandler para preguntarle quién había asesinado a un muerto que no les acababa de *encajar*. Chandler, un tanto perplejo, les respondió que un tal George, a lo que Hawks le explicó que ese George no podía ser, pues en el momento del crimen estaba en la playa. Chandler se quedó pensativo y respondió: «Pues, entonces yo no lo sé tampoco.» La verdad es que tanto daba que sobrara un muerto o no, pues la maestría del autor de *thrillers* consistía en crear ambientes, no *plots*. Y lo mismo hicieron con la película Hawks y Faulkner.

19. *La ventana indiscreta*.

20. *Perdición*.

21. *Perversidad*.

22. *La mujer del cuadro*.

23. *Mientras Nueva York duerme*.

Cotton Club (1984) de Francis Ford Coppola, *Prizzi's Honor* (1985) de John Huston, *The Untouchables* (1987) de Brian De Palma...

Así, parece ser, que habitualmente –no importa que sea en el Lejano Oeste o en nuestro todavía presente siglo XX– se nos ha mostrado la ciudad como el marco inmejorable para la corrupción y el ejercicio de la violencia a gran escala, un espacio en el que la ley lucha sin cuartel por establecer el orden. Los criminales son efímeros dueños de las ciudades, amparados en su caos urbanístico y multitudinario. El tipo de peligros que acecha en las ciudades es múltiple y muchas veces irracional y abarca desde las mafias a asesinos psicópatas (*The Boston Strangler* [1968] de Richard Fleischer, *Rosemary's Baby*²⁴ [1968] de Roman Polansky, *Taxi Driver* [1976] de Martin Scorsese, *Dressed to Kill* [1980] de Brian De Palma). Estas ciudades suelen ser «reales,» en tanto que suelen evocar alguna de existencia verdadera, cuando no han sido directamente rodadas en ella, pero el lugar concreto es lo de menos, lo importante es que ese tipo de acción transcurre en *la ciudad*, un territorio peligroso, enredado y oscuro que para muchos es una auténtica jungla, la jungla del asfalto.²⁵

El mismo debate (caos/ley) se da en otras ciudades imaginarias en las que otro tipo de héroes –héroes de *comic*, tan subyugantes y eficaces como los detectives– lucha contra el mal. Estos héroes de ficción tienen también su propia ciudad. Son, por ejemplo, Batman que *opera* en la ciudad de Gotham o Superman que lo hace en Metrópolis.

Precisamente *Metrópolis* (no la de Superman sino la de Fritz Lang) es probablemente la ciudad imaginaria más popular y prestigiada de la historia del cine. Rodada en Alemania en 1926, es un modelo no sólo por las ideas que esgrime, sino por cómo está rodada. Su semilla se esparció por todo el orbe. Una semilla que germinó con más fuerza tras la emigración a Estados Unidos de un buen número de cineastas alemanes huyendo del nazismo (entre ellos el mismo Lang). Su mención es obligada por la influencia posterior que ejerció, aunque sería injusto achacarle a ella sola esta fuerza. De hecho, la concepción de la ciudad en el cine se va gestando ya desde sus primeros inicios de forma clara en las producciones alemanas de principio de siglo. En el expresionismo alemán (del que es un claro ejemplar *Das Kabinett des Dr. Caligari* [1919] de Robert Wiene) tienen su origen películas como *Sunrise* (1927) de Friedrich W. Murnau. En este film encontramos una de las más bellas exposiciones del contraste que ofrecen la ciudad moderna y la vida rural. Rodada en Estados Unidos, su belleza no excluye, sin embargo, la crítica del sistema. En ella se plantea la desconfianza del progreso y de lo urbano, considerando la ciudad como algo en cierta forma enajenante, ajeno a lo humano, y en tanto que tal, inhumano. En esta misma línea se sitúa Charles Chaplin con películas como *Modern Times* (1936) y el mismísimo Orson Welles con *Citizen Kane* (1941). La influencia del expresionismo alemán en *Citizen Kane* es evi-

24. *La semilla del diablo*.

25. *The Asphalt Jungle* (1950) de John Huston.

dente desde su mismo comienzo: la presentación de la morada de Kane se hace a través de un montaje de campos (montando plano sobre plano con una imagen común que enlaza ambos). Kane es arrastrado del campo a la ciudad contra su voluntad. El trineo –Rosebud– será el símbolo del paraíso perdido. En todas estas películas las ciudades son *algo* (un entorno) que amenaza a los protagonistas, cuando no los destruye. En ellas, la ciudad es un territorio peligroso, pero lo es de una forma mucho más sutil de lo que lo fuera en los *westerns* o en los *thrillers* –donde los malos son criminales cuyas acciones están incluso contempladas dentro del código penal–, en estos filmes el peligro de la ciudad subyace bajo su forma tentadora, bulliciosa y llena de cuanto uno –en términos materiales– pueda desear. Es tan tentadora que puede llegar a *subyugar*, convirtiendo en esclavos de ella a sus habitantes, los ciudadanos. No importa que llegues a ser un gran magnate (Kane) o seas toda tu vida un paria (Chaplin en *Modern Times*), en los dos casos el entorno urbano resulta desnaturalizador, deshumanizador. Y por eso el peligro es mucho mayor que el expuesto en las películas del Oeste o en las de Serie Negra, pues en este tipo de películas el peligro está dentro de los mismos ciudadanos, el enemigo habita dentro de uno mismo. Un enemigo que devorará al hombre que habita en nosotros si sucumbimos al ansia de poder, de riqueza, si nos sometemos a la rutina, a la mecánica de la metrópoli.

Dentro de esta corriente está también el magnífico melodrama dirigido por King Vidor *The Crowd*²⁶ (1928), donde el anti-héroe, un pobre oficinista, es aniquilado día a día, año tras año, en una inhóspita y enorme ciudad que poco a poco le va arrebatando la alegría, la fuerza, la auto-estima, en una lucha continua contra un enemigo invisible que él *siente* pero no reconoce, pues hasta la capacidad de pensar y de criticar le han quitado. El enemigo invisible es el propio sistema industrial y urbano. La misma crítica se da en otros muchos melodramas como *Stella Dallas* (1937) y *Ruby Gentry*²⁷ (1952) ambas también de King Vidor, o *All That Heaven Allows*²⁸ (1955) y *There's Always Tomorrow* (1956) de Douglas Sirk (nacido en Hamburgo aunque de origen danés, y no por casualidad muy amigo y colega de Bertolt Brecht). Paradójicamente es en muchos melodramas –género considerado tradicionalmente como aquiescente con el sistema– donde lo urbano sale peor parado y el sistema que se ordena en torno a la ciudad es más duramente criticado. En estas películas el concepto de ciudad es en muchos casos asimilado al de corrupción, pero en este caso corrupción y degeneración dentro de uno mismo. La ciudad es como una cárcel, un corsé que poco a poco va acogotando a sus habitantes, acobardándolos, convirtiéndolos en números, en agentes anónimos de producción.

En paralelo con esta idea hay otra versión más optimista de lo que es la ciudad

26. ... y el mundo marcha.

27. Pasión bajo la niebla.

28. Sólo el cielo lo sabe.

americana en nuestro siglo. Es la imagen que nos dan Frank Capra (*You Can Take It With You*²⁹ [1938], *Mr. Smith Goes to Washington*³⁰ [1939], *Meet John Doe*³¹ [1941], *It's a Wonderful Life* [1946]) o Ernst Lubitsch (*The Shop Around the Corner*³² [1940]). Es estos filmes se separan los conceptos de ciudad y sistema. Así, el sistema sí amenaza a los protagonistas, pero éstos son finalmente salvados por la solidaridad ciudadana, por la bondad de algunos de los que forman parte del sistema. Aquí aparecen enfrentados en la ciudad dos grupos de personas: los que defienden el progreso a toda costa (que suelen vivir o trabajar en altos rascacielos) y los que luchan por mantener el antiguo orden, menos tecnificado y más libre (que suelen habitar en casas de dos pisos con tejados a dos aguas y un pequeño jardincito alrededor, casas que la mayoría de las veces están a punto de caerse o de ser tiradas).

Actualmente, las imágenes que de la ciudad se dan suelen ser más superficiales. Postmodernos, al fin y al cabo, demolidas las ideologías y brindando por el eclecticismo, la mayoría de los cineastas proponen imágenes de ciudades supuestamente actuales en las que el individualismo feroz campa por doquier en las formas más diversas. Las proposiciones son ligeras, más estéticas que conceptuales. Como mucho plantean la soledad dentro de la ciudad como un mal endémico e inevitable (*One From The Heart*³³ [1981] de Francis Ford Coppola, *Choose Me* [1984] y *Trouble in Mind*³⁴ [1985] ambas de Alan Rudolph, *Moonstruck*³⁵ [1987] de Norman Jewison, etc.). Películas en las que la ciudad sí es un mero telón de fondo, casi ajeno al protagonista cuyos problemas supuestamente se solucionan enamorándose y siendo correspondido. Estos filmes parecen sugerir que la ciudad sin amor es un infierno y con él, el Séptimo Cielo.

Mayor superficialidad adolecen historias urbanas como la de *Wall Street* (1987) de Oliver Stone o *Nine 1/2 Weeks* (1985) de Adrien Lyne, un tipo de películas en las que Manhattan aparece como la Tierra Prometida; una especie de El Dorado para los más voraces alevines.

Nueva York, sin embargo, escapa a esta situación, proporcionándonos las mejores imágenes urbanas actuales. En torno a esta ciudad se incardinó en la segunda mitad de este siglo el cine independiente norteamericano (Warhol, Cassavetes, etc.). Aunque los independientes de hoy (Gus Van Sant, Percy Adlon, John Dahl...) están prefiriendo espacios no urbanos para dar rienda suelta a su imaginación (con algunas excepciones como la de Jim Jarmush con *Stranger than Paradise* [1984], Spike Lee o Boaz Yakin con *Fresh* [1995]) y la ciudad en el cine de Quentin Tarantino no resulta significativa,

29. *Vive como quieras.*

30. *Caballero sin espada.*

31. *Juan Nadie.*

32. *El bazar de las sorpresas.*

33. *Corazonada.*

34. *Inquietudes.*

35. *Hechizo de luna.*

pues en sus filmes la abstracción que de ella hace es tal que apenas si se puede decir que son *interiores urbanos*.

Pero, por suerte, la Gran Manzana tiene su bardo, y de tal categoría que sólo con él está servida probablemente de por vida. Por supuesto, nos referimos a Woody Allen, neoyorquino enamorado de su metrópoli, con una producción más que significativa en torno a ella: *Take the Money and Run* (1969), *Annie Hall* (1977), *Manhattan* (1979), *Zelig* (1983), *Broadway Danny Rose* (1984), el episodio «Oedipus Wrecks» en *New York Stories* (1989), *Manhattan Murder Mystery* (1993) y *Bullets Over Broadway* (1994). En manos de Allen, Nueva York no es una ciudad inhóspita o agresiva, tampoco un campo de batalla en el que se enfrentan la ley y el orden, ni un mundo casi mágico en el que los problemas se resuelven de milagro (Capra). El rasgo que caracteriza la ciudad que Allen nos presenta es su profunda humanidad. Una ciudad camaleónica como sus habitantes (*Zelig*), que aparece melancólica, hortera, crispada, snob... tierna y cálida, al igual que sus ciudadanos, como si ella no fuera más que una prolongación de ellos, o ellos de ella. En esta identificación se completa un camino, un camino de acercamiento entre el hombre y lo urbano que, ya a la vuelta del siglo XXI, parecen –por lo menos el caso de Allen así lo manifiesta– vivir en cierta armonía. Por fin, la ciudad americana es el hogar del que la habita.