

LA CIUDAD COMO HUELLA DEL PASADO: URBANISMO Y DESARRAIGO EN EL CINE DE LA NUEVA OLA RUMANA. UNA MIRADA DIDÁCTICA AL ESPACIO FÍLMICO

José Antonio Mérida Donoso 

Departamento de Didácticas Específicas, Universidad de Zaragoza (España)

IUCA (Instituto Universitario de Ciencias Ambientales de Aragón)

Grupo de investigación ARGOS

jamerida@unizar.es

RESUMEN

Este artículo analiza la representación de la ciudad en el marco del cine de la Nueva Ola Rumana, entendida como huella material del pasado y espacio de experiencia cotidiana en la Rumanía postcomunista. A partir de una selección de films significativos, se examina cómo los entornos residenciales y la arquitectura heredada construyen una memoria urbana marcada por la repetición, la espera y la estandarización del espacio. Desde esta perspectiva, la ciudad se configura como escenario y lugar de memoria en movimiento, en diálogo crítico con el espectador. Finalmente, se incorpora una mirada educativa que subraya el potencial del cine para leer el espacio urbano como una forma de memoria crítica.

PALABRAS CLAVE: cine rumano, Nueva Ola Rumana, urbanismo, espacio fílmico, memoria urbana, didáctica del espacio.

THE CITY AS A TRACE OF THE PAST: URBANISM AND DISPLACEMENT
IN ROMANIAN NEW WAVE CINEMA. A DIDACTIC APPROACH TO FILMIC SPACE

ABSTRACT

This article analyses the representation of the city within the framework of New Romanian Cinema, understood as a material trace of the past and as a space of everyday experience in post-communist Romania. Through a selection of significant films, it examines how residential settings and inherited architecture construct an urban memory marked by repetition, waiting and the standardisation of space. From this perspective, the city is configured as both a setting and a place of memory in motion, establishing a critical dialogue with the viewer. Finally, the article incorporates an educational perspective that highlights the potential of cinema to read urban space as a form of critical memory.

KEYWORDS: Romanian cinema, Romanian New Wave, urbanism, filmic space, urban memory, spatial didactics.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.08>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 185-213; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

La ciudad constituye uno de los escenarios privilegiados para analizar las huellas materiales del pasado y los procesos de transformación social que configuran las identidades contemporáneas. Lejos de ser un mero telón de fondo, el espacio urbano funciona como un archivo visible en el que se inscriben las lógicas de poder, los proyectos ideológicos y las experiencias cotidianas de quienes lo habitan. En este sentido, el cine supone una herramienta especialmente valiosa para reflejar ese imaginario que subyace en la urbe, transformando el espacio filmado en un dispositivo narrativo cargado de significado histórico y político y, por tanto, capaz de interpretar y problematizar las relaciones entre urbanismo, memoria y subjetividad.

En el caso de Rumanía, la emergencia de la denominada Nueva Ola Rumana a comienzos del siglo *xxi* ha supuesto una relectura crítica del pasado reciente y de sus persistencias en el presente democrático. Surgida en el contexto posterior a la caída del régimen de Nicolae Ceaușescu, ha sido analizada como un fenómeno cinematográfico cohesionado, inscrito en dinámicas transnacionales y en los circuitos de festivales europeos, pero dotado de una identidad estética y temática reconocible (Ayuso, 2021; Mérida, 2014; Nasta, 2013)¹.

La consolidación internacional de este cine no puede desligarse del papel de los festivales europeos como espacios simbólicos de legitimación cultural. Como ha señalado Elsaesser, estos circuitos no operan únicamente como plataformas de exhibición, sino como dispositivos donde se negocia y se produce una idea de «cine europeo» y, por extensión, de identidad europea contemporánea (Elsaesser, 2005). La circulación de los films de la Nueva Ola Rumana en festivales como Cannes, Berlín o Venecia ha contribuido así a inscribirlos en un marco transnacional que refuerza su lectura como cine de autor, crítico y atento a las huellas del pasado, sin diluir por ello su fuerte anclaje local.

Desde una estética sobria y un marcado realismo, este movimiento cinematográfico ha explorado los efectos sociales, morales y espaciales heredados del socialismo tardío. En este sentido, la ciudad emerge como un elemento central del dispositivo fílmico: no solo como escenario reconocible, sino como espacio heredado donde las transformaciones urbanísticas impulsadas durante décadas de planificación estatal siguen condicionando las formas de vida, los desplazamientos cotidianos y las percepciones del habitar en la Rumanía postcomunista.

La persistencia de marcos ideológicos heredados del periodo socialista en el cine rumano ha sido ampliamente señalada por la historiografía cinematográfica, especialmente en relación con los mecanismos de control cultural y los modelos de representación promovidos durante el régimen de Ceaușescu (Mérida, 2024). Con

¹ Si bien Ayuso (2014) construye un marco genérico, Mérida (2012) analiza la emergencia del cine rumano contemporáneo como fenómeno autoral y crítico en el marco europeo; Nasta (2013) supone una obra de referencia para la consolidación historiográfica del movimiento y Pop (2014) sistematiza sus rasgos estéticos y contextuales y subraya el papel del realismo, la duración y el espacio cotidiano en la construcción de su identidad cinematográfica.

la Nueva Ola, la arquitectura socialista, los grandes conjuntos residenciales, las periferias en expansión y los espacios burocráticos aparecen en estos films como huellas persistentes de un modelo de modernización autoritaria que pretendió reorganizar el territorio y la vida cotidiana. Lejos de desaparecer con el cambio político, estas estructuras continúan operando como marcos materiales y simbólicos que revelan tensiones entre pasado y presente, entre imposición y apropiación, entre memoria y renovación. El cine de la Nueva Ola Rumana convierte así la ciudad en un espacio narrativo donde se manifiestan formas de desarraigo, extrañamiento y adaptación propias de una sociedad en transición.

El presente artículo se propone analizar cómo este cine representa el urbanismo y los espacios urbanos como expresión de estas tensiones históricas y sociales. No obstante, el análisis se centra fundamentalmente en el cine de ficción asociado a la denominada Nueva Ola Rumana; se incorporan de manera puntual materiales documentales, de archivo y de films internacionales que, sin formar parte del movimiento en sentido estricto, permiten contextualizar y ampliar la lectura del paisaje urbano socialista y postsocialista, en diálogo con el imaginario espacial que construyen. Desde un enfoque interdisciplinar que combina el análisis fílmico con aportaciones teóricas sobre el espacio, la memoria y la experiencia urbana, a través de una selección de films paradigmáticos se examina de qué modo la ciudad filmada funciona como testimonio del pasado socialista y como escenario de negociación identitaria en el presente. Asimismo, el trabajo incorpora una mirada didáctica que concibe estas representaciones cinematográficas como recursos para enseñar a leer críticamente el paisaje urbano, favoreciendo una comprensión del espacio como construcción histórica y como elemento clave en la formación de una memoria democrática.

MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Desde una perspectiva metodológica, este trabajo adopta un enfoque cualitativo basado en el análisis fílmico e histórico-espacial, combinando el estudio de la puesta en escena, el encuadre y la organización del espacio urbano con una lectura histórica y cultural del contexto rumano contemporáneo. El análisis se articula a partir de una selección de films representativos de la Nueva Ola Rumana, elegidos por su relevancia en la representación de entornos urbanos y por su capacidad para visibilizar las tensiones derivadas de la planificación socialista y de los procesos de transición democrática. A través de estos casos, se examinan los espacios filmados no únicamente como escenarios narrativos, sino como construcciones simbólicas en las que se inscriben relaciones de poder, formas de control y experiencias de desarraigo, lo que permite interpretar la ciudad cinematográfica como un objeto de lectura histórica y cultural. En consecuencia, el procedimiento interpretativo combina la descripción formal de las imágenes con su contextualización sociohistórica.

El corpus de análisis incluye, entre otros, films representativos de la Nueva Ola Rumana como *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (Cristian Mungiu, 2007), *Amintiri din epoca de aur* (2009) o *A fost sau n-a fost?* (Corneliu Porumboiu, 2006), junto con producciones posteriores como *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*





(Radu Jude, 2018), así como algunos ejemplos de producciones internacionales rodadas en Bucarest. Esta ampliación no responde a una voluntad de dispersión, sino a la necesidad de contextualizar y contrastar las formas de representación del espacio urbano, permitiendo identificar continuidades, desplazamientos y resignificaciones en la construcción cinematográfica de la ciudad, incorporando una perspectiva crítica que evita lecturas homogeneizadoras del espacio postsocialista y atiende a la especificidad de los contextos urbanos analizados. La selección responde a criterios de relevancia temática, representatividad dentro del movimiento y potencial analítico en relación con la representación del espacio urbano como huella del pasado socialista y como escenario de experiencia cotidiana en el periodo posterior.

En el plano teórico, el análisis parte de una concepción crítica del espacio urbano que lo entiende como una construcción social e ideológica, y no como un soporte neutral. En este sentido, las aportaciones de Henri Lefebvre (1974) resultan fundamentales para comprender el urbanismo como producto de relaciones históricas, políticas y económicas que modelan tanto la materialidad de la ciudad como las prácticas sociales que en ella se desarrollan. La planificación urbana, especialmente en contextos autoritarios, aparece así como un instrumento de organización y control que condiciona la vida cotidiana y deja huellas persistentes en el paisaje urbano, incluso tras los cambios de régimen político.

Esta dimensión estructural del espacio se complementa con una atención a las prácticas y experiencias cotidianas de quienes habitan y recorren la ciudad. En esta línea, las aportaciones de Michel de Certeau (1980) permiten desplazar el foco desde la planificación hacia el uso del espacio, subrayando la importancia de los desplazamientos, recorridos y formas de apropiación que los sujetos desarrollan en entornos urbanos impuestos. El cine de la Nueva Ola Rumana, al seguir a sus personajes en trayectos aparentemente triviales o repetitivos, hace visible esta tensión entre el diseño urbano heredado y las prácticas ordinarias que lo resignifican o lo padecen, convirtiendo el movimiento por la ciudad en un elemento central de la narración.

Diversos estudios han subrayado el papel central que ocupa el espacio urbano en el cine rumano contemporáneo como herramienta para interpretar las transformaciones sociales y políticas del país. Lejos de limitarse a un uso descriptivo de la ciudad, estas producciones convierten el espacio en un dispositivo crítico desde el que se articulan lecturas sobre la memoria histórica, el control ideológico y las formas de vida heredadas del pasado socialista. En particular, el cine de la Nueva Ola Rumana ha sido analizado como un campo privilegiado para examinar cómo los entornos urbanos funcionan como evocaciones materiales de la experiencia autoritaria, a través de la representación de interiores asfixiantes, espacios públicos alienantes y recorridos urbanos marcados por la sensación de encierro y vigilancia (Batori, 2018).

Desde esta perspectiva, la ciudad filmada aparece como un espacio atravesado por la persistencia y la transformación, en el que las huellas del urbanismo socialista conviven con los procesos de reconfiguración propios del periodo postcomunista. Como señala Andreescu (2013), el cine rumano contemporáneo permite rastrear la continuidad de determinados paisajes urbanos y su resignificación a lo largo de distintos regímenes políticos, prestando especial atención a la relación cambiante entre ciudad y mundo rural, así como a los efectos sociales y económicos de estas

mutaciones espaciales. Aunque parte de la bibliografía internacional ha tendido a caracterizar este cine mediante categorías que subrayan su distanciamiento respecto a formas narrativas y estéticas dominantes, el presente trabajo opta por una terminología descriptiva centrada en las decisiones formales y espaciales de las películas. Frente a etiquetas de carácter normativo o valorativo, se recoge el marco descriptivo y caracterizador de Pop (2014) sobre este cine para priorizar el análisis de recursos como el uso de planos prolongados, la contención expresiva y la atención a la experiencia cotidiana del espacio urbano.

Finalmente, la noción de memoria espacial permite articular la lectura de la ciudad cinematográfica como huella del pasado en el presente. Sin recurrir a una concepción monumental de la memoria, el análisis atiende a la forma en que los espacios urbanos —bloques residenciales, edificios administrativos, calles periféricas o zonas en transformación— actúan como soportes materiales de experiencias históricas sedimentadas. En este sentido, la ciudad filmada se configura como un lugar donde el pasado socialista no se presenta de forma explícita, sino que emerge a través de la persistencia de estructuras, recorridos y atmósferas que condicionan la experiencia contemporánea del espacio.

En suma, se trata de analizar la capacidad del cine para dotar a la ciudad de un papel activo dentro del relato en el cine rumano, convirtiendo el paisaje urbano en un elemento narrativo que condensa conflictos sociales, políticos e ideológicos.

URBANISMO, IDEOLOGÍA Y MOVILIDAD IMPUESTA EN LA RUMANÍA DE CEAUȘESCU

Las transformaciones del espacio urbano en la Rumanía socialista no pueden entenderse al margen del proyecto ideológico impulsado por el régimen de Nicolae Ceaușescu, en el que el urbanismo desempeñó un papel central como instrumento de reorganización territorial y social. A partir de la década de 1970, la política de *sistemización* se convirtió en uno de los ejes fundamentales de la modernización socialista, articulando una intervención masiva sobre ciudades y pueblos bajo el discurso del progreso, la racionalización del espacio y la construcción de una «sociedad socialista desarrollada». Este programa supuso la demolición de amplias áreas del tejido urbano histórico y su sustitución por conjuntos residenciales estandarizados, grandes avenidas y proyectos monumentales que transformaron de forma irreversible la fisonomía de Bucarest y de otras ciudades rumanas. En este contexto se sitúa el terremoto de 1977, que, más allá de las consecuencias de su devastación, fue utilizado por el régimen como pretexto para numerosas demoliciones y reestructuraciones forzadas (Carețu y Bălescu, 2014); aspecto que se aborda en otra parte del trabajo.

Diversos estudios han subrayado el carácter profundamente ideológico de este proceso, en el que la planificación territorial respondió menos a necesidades sociales que a una lógica de representación del poder y de control del espacio. La construcción de obras emblemáticas como la Casa del Pueblo —*Casa Poporului*, actual Palacio del Parlamento— simbolizó la voluntad del régimen de materializar su autoridad a través de una arquitectura monumental, al tiempo que miles de viviendas y barrios





históricos eran destruidos y sus habitantes reubicados en bloques de apartamentos de nueva construcción. Estas intervenciones generaron un marcado contraste entre la ostentación estatal y las condiciones de vida de una población sometida a una creciente precariedad material, agravada por las políticas de austeridad destinadas a saldar la deuda externa del país (Danta, 1993: 949).

La recurrencia —o la elisión— del Palacio del Parlamento en el cine contemporáneo confirma que su potencia simbólica no reside únicamente en su presencia física, sino en la capacidad del cine para activarlo o neutralizarlo como lugar de memoria según el régimen de mirada que lo enmarca. En el ámbito nacional, films como *Hotel de Lux* (Dan Pița, 1992) incorporan el edificio de forma directa, integrándolo en una narrativa que evidencia la persistencia de las estructuras de poder y de los espacios burocráticos heredados del régimen socialista en el periodo inmediatamente posterior a 1989. Fuera de Rumanía, ha sido abordada desde perspectivas externas que la sitúan dentro de una memoria socialista de escala europea. Frente a algunas lecturas simplificadoras que tienden a homogeneizar procesos y contextos diversos bajo la categoría de «Europa del Este», estas aproximaciones permiten atender a los cambios sin perder de vista la continuidad de un mismo discurso inscrito en una arquitectura homogénea y monocromática, abriendo el análisis a producciones externas a la Nueva Ola Rumana. En este marco, el documental *Palace for the People*² (Boris Missirkov y Georgi Bogdanov, 2018), producido en Bulgaria, propone una lectura comparada de los grandes edificios monumentales del socialismo tardío, incorporando el Palacio del Parlamento como emblema de un urbanismo autoritario compartido en el antiguo bloque del Este, subrayando su condición de artefacto urbano problemático, a medio camino entre patrimonio controvertido, exceso arquitectónico y herencia ideológica (fig. 1).

En este contexto, la movilidad impuesta se convirtió en un rasgo estructural de la experiencia urbana bajo el comunismo rumano. El Estado reguló tanto los desplazamientos entre el mundo rural y los centros urbanos como los procesos de reubicación dentro de las propias ciudades, afectando de manera directa a colectivos profesionales considerados estratégicos, como el personal sanitario, educativo o técnico. Estas movibilidades, lejos de responder a decisiones individuales, formaban parte de un sistema de asignación laboral y residencial que reforzaba la jerarquía entre espacios y subordinaba la vida cotidiana a las necesidades del proyecto socialista. De este modo, la movilidad operó en un doble nivel: por un lado, el traslado entre territorios; por otro, la adaptación forzada a nuevos espacios urbanos planificados, a menudo alejados de las redes sociales previas y de los entornos de referencia.

Sin embargo, estos procesos de desplazamiento y reubicación no se tradujeron necesariamente, en el plano simbólico, en una percepción explícita de desarraigo o crisis identitaria. El imaginario urbano promovido por el régimen construyó la ciudad como espacio de legitimación social, estabilidad y ascenso simbólico, neutralizando los efectos subjetivos de la pérdida de vínculos y de la despersonalización del

² No se documenta un título en español.



Fig. 1. Fotograma de *Palace for the People* (Boris Missirkov y Georgi Bogdanov, 2018), en el que la monumentalidad del Palacio del Parlamento se presenta como forma persistente de poder en la memoria urbana y patrimonio controvertido en el paisaje urbano contemporáneo.

espacio. En este sentido, el cine producido durante el periodo comunista desempeñó un papel relevante en la normalización de estas transformaciones, integrando la movilidad forzada y la reorganización urbana dentro de relatos que reforzaban la ciudad como horizonte deseable.

*Buletin de București*³ (Virgil Calotescu, 1983) resulta especialmente reveladora de esta lógica. En ella, la obtención del permiso de residencia en la capital se presenta como un objetivo vital que justifica estrategias personales y afectivas, mientras que el desplazamiento y la adaptación a la ciudad se representan como signos de éxito y normalidad. El relato culmina en un final feliz que confirma la capital como espacio de realización, silenciando las implicaciones de un urbanismo que ya había erosionado el tejido histórico y social de Bucarest. Lejos de cuestionar la violencia simbólica de la *sistematización*, el film contribuye a naturalizarla, articulando las aspiraciones individuales con un proyecto urbano que, en la práctica, producía despersonalización y ruptura de las memorias del lugar, tal y como sugiere la figura 2, donde la repetición de formas y la fragmentación del espacio visual refuerzan una percepción abstracta y deshumanizada del entorno urbano.

³ No consta una traducción oficial al español del título. Literalmente, *Buletin din București* significa «Boletín de Bucarest»; sin embargo, el término *buletin* designa en rumano el documento de identidad o permiso de residencia, de modo que el título alude al estatuto administrativo de la residencia en la capital, aproximándose semánticamente a «El permiso de residencia de Bucarest», como refleja el título en inglés: *Bucharest Identity Card*.



Fig. 2. Fotograma de *Buletin de București* (Virgil Calotescu, 1983), en el que la repetición formal y la fragmentación del espacio contribuyen a una representación abstracta y despersonalizada del entorno urbano, enmarcada en una cotidianidad que refuerza su normalización.

Esta disonancia entre el imaginario urbano y la experiencia vivida del espacio constituye un elemento clave para comprender el giro que se producirá en el cine rumano tras el colapso del régimen de Ceaușescu. El contraste permite entender hasta qué punto el cine posterior a 1989 no parte de una ruptura absoluta, sino de una relectura crítica de imaginarios urbanos previamente normalizados. La disolución del marco ideológico que sostenía la ciudad como promesa de estabilidad permitió que el cine postcomunista explorara de forma más explícita los efectos subjetivos de la movilidad impuesta y de la reorganización del espacio urbano. En este sentido, films como *El roble* (*Balanța*, Lucian Pintilie, 1992) anticipan una lectura crítica del desplazamiento profesional —especialmente en el ámbito médico— como experiencia de desgaste, precariedad y pérdida de referentes, marcando una transición hacia las preocupaciones que desarrollará con mayor profundidad la Nueva Ola Rumana.

En el film, la experiencia de desplazamiento impuesto se traduce en una puesta en escena del cuerpo como mediador entre el sujeto y un paisaje industrial heredado, resultado de los procesos de transformación territorial del periodo socialista. Este espacio productivo aparece contemplado desde una posición corporal ambigua, en la que la apertura y el repliegue del cuerpo expresan visualmente la tensión entre exposición y resistencia frente a un territorio vivido como ajeno y hostil (figs. 3 y 4).

La tensión entre el imaginario urbano promovido por el régimen y la experiencia vivida del espacio doméstico adquiere una formulación especialmente explícita en la Nueva Ola Rumana que revisita los últimos años del comunismo y en su evolución. Una de las propuestas más sofisticadas hasta la fecha, tanto por su narrativa coral —alejada del minimalismo característico de la Nueva Ola Rumana— como



Fig. 3 y 4. Fotogramas de *Balanța* (Lucian Pintilie, 1992). El cuerpo como mediador entre el sujeto y el paisaje industrial heredado: exposición y repliegue frente al espacio impuesto.

por su mayor estilización visual, es *El año nuevo que nunca llegó* (*Anul Nou care n-a fost*, Bogdan Mureșanu, 2024). En el film, la negativa de una mujer a abandonar su vivienda ante una reubicación impuesta convierte el espacio doméstico en un lugar de resistencia simbólica frente a la lógica del urbanismo autoritario. A diferencia de las representaciones normalizadoras del periodo comunista, aquí la casa deja de ser un espacio intercambiable dentro del proyecto urbano para revelarse como núcleo de identidad, memoria y arraigo. Esta relectura retrospectiva evidencia hasta qué



Fig. 5. Fotograma de *Anul Nou care n-a fost* (Bogdan Mureșanu, 2024), en el que el espacio doméstico se configura como lugar de resistencia frente a la reubicación impuesta, articulando una oposición entre la experiencia vivida y la lógica del urbanismo autoritario.

punto la *sistematización* no solo transformó la ciudad materialmente, sino que erosionó la relación subjetiva con el espacio. La resistencia íntima al desarraigo impuesto se visualiza de forma especialmente elocuente en Margareta Dinca, el personaje que interpreta Emilia Dobrin. Obligada a dejar su casa, el espacio doméstico se convierte en último refugio frente a la lógica de reubicación autoritaria (fig. 5).

El film, situado en los días previos a la Revolución de 1989, utiliza los escenarios típicos del movimiento —apartamentos claustrofóbicos, acentuados por encuadres cerrados y una iluminación de bajo contraste, estudios de televisión estatales y calles grises—, que refuerzan visualmente la sensación de encierro y desgaste cotidiano, con una tensión particular que contribuye a construir la idea de la ciudad como una «promesa de estabilidad» que, en el fondo, esconde una vigilancia asfixiante. En este marco, los personajes aparecen atrapados en dinámicas repetitivas y situaciones de absurdo cotidiano, obligados a normalizar experiencias que entran en conflicto con el imaginario que el régimen proyecta de forma constante, intensificándose de manera particular con motivo de la celebración del Año Nuevo.

Desde esta perspectiva, el urbanismo socialista no aparece únicamente como un marco histórico superado, sino como una huella persistente que condiciona la representación cinematográfica de la ciudad en el periodo postcomunista. La movilidad impuesta, la estandarización del espacio y la ruptura de las memorias urbanas configuran un legado material y simbólico que el cine contemporáneo revisita para interrogar las tensiones entre pasado autoritario y presente democrático. Este legado constituye el trasfondo desde el que la Nueva Ola Rumana construye su mirada crítica sobre la ciudad, ya no como espacio de aspiración, sino como escenario problemático

heredado, atravesado por la continuidad de estructuras y prácticas que siguen modelando la experiencia urbana.

LA CIUDAD FILMADA EN LA NUEVA OLA RUMANA: ESPACIOS HEREDADOS Y EXPERIENCIA COTIDIANA

El cine de la Nueva Ola Rumana sitúa la ciudad en el centro de su reflexión sobre el pasado reciente y sus persistencias en el presente democrático. Frente a las representaciones legitimadoras del periodo comunista, estos films construyen una mirada crítica sobre los espacios urbanos heredados, atendiendo no tanto a su monumentalidad como a su impacto en la experiencia cotidiana de los sujetos. La ciudad no aparece como un simple escenario reconocible, sino como una forma de organización de la mirada y del tiempo cinematográfico: una «gramática» estilística basada en planos prolongados, cámara fija, economía expresiva y una marcada unidad espaciotemporal, que hace que la experiencia urbana se perciba como duración, fricción y desgaste (Pop, 2010).

Esta elección formal permite leer el espacio urbano como un efecto de poder más que como un ámbito de participación cívica. Los recorridos que no conducen a resolución, las instituciones que ralentizan o bloquean la acción y los entornos que convierten la rutina en exposición configuran un régimen cotidiano de disciplina y normalización, en el que el control no opera de forma espectacular, sino a través de la repetición, la espera y la regulación implícita de los cuerpos (Foucault, 1977). Desde esta perspectiva, los interiores domésticos, los pasillos administrativos, las salas de espera o las periferias residenciales pueden entenderse como espacios que reorganizan lo social mediante reglas tácitas —auténticos espacios «otros»— en los que el sujeto se descubre desplazado, fuera de lugar (Foucault, 1986), revelando cómo la herencia material del urbanismo socialista sigue modulando percepciones, gestos y relaciones en la Rumanía democrática.

Uno de los rasgos más significativos de este cine es la atención a los interiores domésticos y a los espacios de vida cotidiana, que funcionan como escenarios de confinamiento, espera y fricción social. En films como *La muerte del señor Lăzărescu* (*Moartea domnului Lăzărescu*, Cristi Puiu, 2005), los apartamentos, pasillos y salas de espera hospitalarias configuran un paisaje urbano interiorizado, marcado por la precariedad institucional y la deshumanización burocrática. Estos espacios no son meros decorados, sino dispositivos narrativos que hacen visible la fragilidad del individuo frente a un entramado urbano y administrativo heredado, en el que la movilidad se convierte en una experiencia de desgaste físico y emocional. Como han señalado diversos estudios, el recorrido urbano en este tipo de relatos adquiere un carácter circular y estéril, reforzando la sensación de estancamiento y abandono, en una lógica próxima a las experiencias espaciales desprovistas de arraigo y agencia descritas por Marc Augé (1992).

Esta lógica de la espera y del desplazamiento improductivo se extiende también a los espacios públicos y administrativos, que en el cine de la Nueva Ola Rumana aparecen frecuentemente desprovistos de toda dimensión cívica. En *12:08 al este*





de Bucarest (*A fost sau n-a fost?*, Corneliu Porumboiu, 2006), la cuestión espacial resulta decisiva para articular el conflicto narrativo y simbólico del film. La película se sitúa en Vaslui, ciudad natal del director, elegida precisamente por su condición de provincia «congelada», donde los signos del comunismo tardío y de la transición postcomunista aparecen como una continuidad apenas alterada. En una entrevista retrospectiva, Porumboiu recuerda que vivió allí hasta los dieciocho años y subraya la forma en que la vida urbana local se construye sobre una adaptación incompleta –y a menudo improvisada– a las estructuras residenciales comunistas: prácticas rurales, economías informales y sociabilidades heredadas del campo que se incrustan en el interior de los bloques de apartamentos, generando una ciudad formalmente urbana pero culturalmente híbrida (Rus y Filippi, 2014). Esta cualidad de «tiempo detenido» no actúa únicamente como atmósfera, sino como condición de posibilidad narrativa para reabrir la pregunta sobre la Revolución como experiencia situada, discutible y socialmente negociada.

La propia lógica espacial del film refuerza esta indeterminación. Plazas, estudios de televisión locales y oficinas municipales se presentan como escenarios anodinos, desprovistos de centralidad simbólica, en los que la memoria colectiva se fragmenta y se somete a disputa. La Revolución de 1989 no se evoca a través de imágenes heroicas ni de acontecimientos fundacionales, sino mediante conversaciones triviales y formatos mediáticos precarios que evidencian la dificultad de construir un relato compartido sobre el pasado. En este sentido, la ciudad provincial funciona como un espacio de fricción entre memoria y olvido, donde la persistencia material del urbanismo socialista convive con la incapacidad de resignificarlo plenamente en el presente.

La circulación internacional del film intensifica esta tensión entre centro y periferia. El título en otros idiomas, como, por ejemplo, en inglés, *12:08 East of Bucharest*, remite a la hora exacta en que Nicolae Ceaușescu huyó de la capital el 22 de diciembre de 1989, inscribiendo la película en un marco histórico reconocible y fácilmente exportable. Sin embargo, el título original –*A fost sau n-a fost?*– desplaza el foco hacia una interrogación más incómoda: «¿fue o no fue (revolución)?» en un lugar como Vaslui. El film transforma así un acontecimiento nacional en un problema de escala (Chapelan, 2024) en el que la legitimidad histórica se decide en espacios marginales a través de relatos frágiles, contradictorios y mediatizados. El umbral temporal de las 12:08 opera entonces como un dispositivo crítico que hace visibles los mecanismos sociales de autolegitimación, producción de memoria y construcción de identidad histórica en un contexto periférico.

Esta lectura de la ciudad como espacio heredado y problemático se radicaliza en *Policiă, adjectiv* (*Polițist, adjectiv*, Corneliu Porumboiu, 2009), donde el entorno urbano deja de ser únicamente un marco de memoria discutida para convertirse en un dispositivo cotidiano de vigilancia y normalización. La acción se desarrolla en una ciudad de provincia deliberadamente imprecisa, construida a partir de recorridos repetitivos, calles residenciales anodinas y bloques de viviendas sin singularidad, que configuran un espacio urbano sin centro ni horizonte narrativo. El protagonista se desplaza por este paisaje siguiendo reglas estrictas –distancias, posiciones, gestos corporales– que traducen visualmente un régimen de control basado no en la espectacularidad del poder, sino en su ejercicio minucioso y rutinario. La ciudad aparece



Fig. 6. Fotograma de *Amintiri din epoca de aur* (Cristian Mungiu, 2009), en el que la repetición de los bloques residenciales y la uniformidad de sus formas refuerzan la persistencia del urbanismo socialista en la periferia urbana, integrado como fondo cotidiano de la experiencia urbana.

así como un espacio disciplinario difuso, donde el tiempo se dilata y el movimiento se vuelve improductivo, reforzando la sensación de estancamiento moral y normativo.

En este contexto, la atención de Porumboiu al cuerpo —a su postura, a sus pausas, a su forma de habitar el espacio— resulta central. Como el propio director ha señalado, el film surge de un interés por los códigos profesionales y perceptivos del policía, por la «matriz» a través de la cual observa el mundo y organiza su acción (Rus y Filippi, 2014). La vigilancia no se presenta aquí como una acción excepcional, sino como una práctica incorporada, casi automática, que convierte la ciudad en un espacio de observación constante y al sujeto en ejecutor de una norma que apenas comprende. El célebre desenlace en torno al significado de las palabras y de la ley explícita esta lógica: el poder no se impone mediante la violencia directa, sino a través de definiciones, clasificaciones y usos del lenguaje que fijan lo visible y lo decible, clausurando cualquier ambigüedad moral.

Dentro de este mismo horizonte estético y político, *Recuerdos de la edad de oro* (*Amintiri din epoca de aur*, Cristian Mungiu, 2009), film coral dividido en dos partes y estructurado en episodios o «leyendas», permite explorar la dimensión cotidiana y normalizada del espacio urbano heredado, alejándose de los dispositivos explícitos de vigilancia para mostrar la persistencia silenciosa del paisaje socialista. La lógica de permanencia silenciosa se hace especialmente visible en la representación de las periferias residenciales, donde los grandes conjuntos de vivienda socialista continúan estructurando la experiencia cotidiana sin necesidad de ser tematizados explícitamente como pasado. Así, el espacio urbano como fondo normalizado del poder y de la vida cotidiana aparece condensado en estos paisajes residenciales como escenarios aparentemente anodinos, sin función clara pero cargados de sedimentación histórica del entorno de desarraigo cotidiano (fig. 6).





Fig. 7. Fotograma del comienzo de *Amintiri din epoca de aur* (Cristian Mungiu, 2009) con la Casa de la Prensa Libre como protagonista de un pasado que subyace como eco en la arquitectura del presente.

Siguiendo con *Recuerdos de la edad de oro*, frente a esta arquitectura, la institucional y los grandes edificios administrativos —filmados con una aparente neutralidad— funcionan también como telón de fondo de estos relatos cotidianos, evidenciando así la distancia entre el discurso oficial del régimen y la experiencia vivida. Dicho de otra forma, en este marco de persistencias, donde la arquitectura socialista actúa como fondo silencioso de la memoria cotidiana, determinados edificios adquieren un valor simbólico singular por su continuidad material en el presente. La actual Casa de la Prensa Libre (Casa Presei Libere), conocida durante el periodo socialista como *Casa Scînteii* (literalmente «la Casa de la Chispa», denominación que hacía alusión al periódico que se realizaba en su interior, y cuyo nombre completo era *Combinatul Poligrafic Casa Scînteii «Iosif Visarionovici Stalin»*, Imprenta «Iósif Vissarionovich Stalin»), constituye un ejemplo especialmente elocuente. Concebida como sede del periódico oficial del régimen y diseñada según los cánones del realismo socialista —en particular, de la Universidad Estatal de Moscú—, el edificio aparece al comienzo del film (fig. 7) como una presencia monumental desprovista de su función original y plenamente integrada en la vida urbana contemporánea. Su vinculación con el episodio dedicado al fotógrafo de partido —*Legenda fotografului de partid*, en el que la imagen de Ceaușescu es manipulada para corregir una supuesta pérdida de autoridad al aparecer descubierto frente al presidente francés— refuerza la lectura de este espacio como núcleo de producción y control de la representación oficial.

Su presencia, mediante un encuadre frontal y centrado, reforzado por una iluminación plana y una profundidad de campo amplia que elimina jerarquías visuales, refuerza su simetría y monumentalidad, organizando el espacio como una composición jerárquica en la que la arquitectura domina completamente la imagen. La escala



Fig. 8. Fotograma de *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (Cristian Mungiu, 2007), donde la desarticulación del espacio y la precariedad del entorno configuran un paisaje urbano hostil que intensifica la violencia estructural.

del edificio, desproporcionada en relación con el vehículo y el entorno, subraya su función como artefacto de poder, mientras que su presencia en el film evidencia la persistencia material del urbanismo socialista en la vida urbana contemporánea, lo que no implica su desaparición, sino su transformación en un artefacto simbólico que sigue operando en el presente.

Al igual que con la Casa del Pueblo, la permanencia material, filmada y recontextualizada de estos espacios en distintos relatos cinematográficos, permite leer la arquitectura del poder no como vestigio clausurado, sino como presencia activa que estructura el imaginario urbano y la experiencia del presente. Se trata por tanto de un valor simbólico: el poder desaparece, pero sus formas urbanas permanecen, resemantizadas por la memoria y la ironía.

De este modo, como espacio simultáneamente real e imaginado, la ciudad capturada en imágenes muestra cómo los edificios no solo sobreviven al régimen que los produjo, sino que continúan operando como dispositivos de memoria, naturalizando el pasado en el paisaje cotidiano y convirtiendo la arquitectura en un relato visual de las tensiones históricas que configuran la identidad contemporánea.

Una lógica similar atraviesa *4 meses, 3 semanas, 2 días (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, Cristian Mungiu, 2007), donde la ciudad no actúa como refugio, sino como red opresiva de hoteles impersonales, calles secundarias y edificios residenciales que intensifican la violencia estructural del contexto (figs. 8 y 9).

Por su parte, en films como en *No me importa ser bárbaro (Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*, Radu Jude, 2018), el espacio urbano se convierte explícitamente en campo de disputa memorial, al superponer el presente democrático y las violencias del pasado mediante el uso consciente del espacio público como escenario de confrontación histórica.





Fig. 9. Fotograma de *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (Cristian Mungiu, 2007), en el que el interior del hotel se configura como un espacio anónimo y funcional de tránsito, cuya aparente neutralidad refuerza la sensación de vulnerabilidad y desarraigo de los personajes.



Fig. 10. Fotograma de *Camera Obscura* (Radu Preda). La imagen de archivo urbano recoge una avenida residencial y los bloques estandarizados del periodo socialista como paisaje cotidiano, donde la normalización arquitectónica convierte la ciudad en fondo silencioso de la experiencia histórica y de la memoria colectiva.

En relación con este último punto, el documental *Camera Obscura* (Preda, 2016) introduce una inflexión significativa: las imágenes de la época en blanco y negro de ciudades y espacios cotidianos (fig. 10) construyen un tono más contemplativo, donde la ciudad aparece como archivo visual y afectivo, menos hostil pero igualmente atravesado por la sedimentación del tiempo. En este sentido, aunque *Camera Obscura* no forma parte estricta del corpus de la Nueva Ola Rumana, su inclusión resulta pertinente desde una perspectiva metodológica y educativa. El documental

amplía el campo de análisis hacia una memoria visual, permitiendo articular un diálogo entre la experiencia urbana filmada en tiempo presente y su sedimentación histórica en imágenes del pasado.

En conjunto, estas obras confirman que el cine rumano contemporáneo no solo representa la ciudad, sino que la convierte en un dispositivo de memoria, donde la permanencia de los edificios y de los trazados urbanos dialoga con la transformación de los sentidos, los relatos y las identidades que los habitan. La Nueva Ola Rumana recoge este espacio heredado y problemático para mostrar que la transición democrática no borra las huellas del pasado, sino que las reactiva en nuevas formas de precariedad, desorientación y conflicto. Los entornos urbanos –domésticos, administrativos o periféricos– funcionan así como escenarios donde se manifiestan las tensiones entre continuidad y ruptura, entre memoria y olvido, entre imposición y adaptación. De este modo, el paisaje urbano se convierte en un lugar privilegiado para interrogar las consecuencias sociales y subjetivas del urbanismo socialista y para problematizar la relación entre espacio, historia y experiencia cotidiana en la Rumanía postcomunista.

Esta experiencia de alienación y hostilidad del espacio urbanístico no se limita al cine rumano, sino que encuentra resonancias en producciones internacionales que utilizan Bucarest como escenario precisamente por su capacidad para condensar visualmente la uniformización y el anonimato heredados del urbanismo socialista. Así, por ejemplo, en *El extraño* (*The Watcher*, Chloe Okuno, 2022), la ciudad aparece como un entramado de fachadas repetitivas, ventanas idénticas y espacios residenciales opacos que transforman la vida cotidiana en una experiencia de vigilancia constante (figs. 11 y 12), en un sentido próximo a las lógicas foucaultianas de visibilidad y control espacial (Foucault, 1977).

La disposición seriada de los vanos y la profundidad limitada del plano favorecen una lectura visual basada en la vigilancia implícita, donde cada ventana funciona como posible punto de observación. En este sentido, la uniformización arquitectónica opera como un dispositivo de vigilancia y violencia simbólica.

En uno de los planos del film, una figura femenina aparece de espaldas observando un bloque residencial (fig. 12). La elección del encuadre fijo y la composición del plano, en contrapicado y desde la perspectiva de la observadora, crea una relación vertical de subordinación frente a la arquitectura, que actúa como instancia abstracta de poder, articulando una mirada subjetivizada que sitúa al espectador en una posición de observación alineada con el personaje.

Este tipo de espacialidad disciplinaria responde al modelo que describe Michel Foucault en su análisis del poder moderno: una arquitectura que organiza la visibilidad, regula los cuerpos y moldea la conducta sin necesidad de ejercer violencia directa. La fachada homogénea del edificio –sin variaciones, sin fisuras, sin aperturas– traduce visualmente una forma de control que se ejerce desde la serialidad misma del entorno construido. En este contexto, la rutina se convierte en exposición, y el hecho de habitar un espacio se asocia a una constante percepción de amenaza.

Desde otro enfoque complementario, Pierre Bourdieu (1997) recuerda que la violencia simbólica no requiere coerción física: opera cuando los agentes aceptan como naturales las estructuras que los condicionan. La arquitectura estandarizada



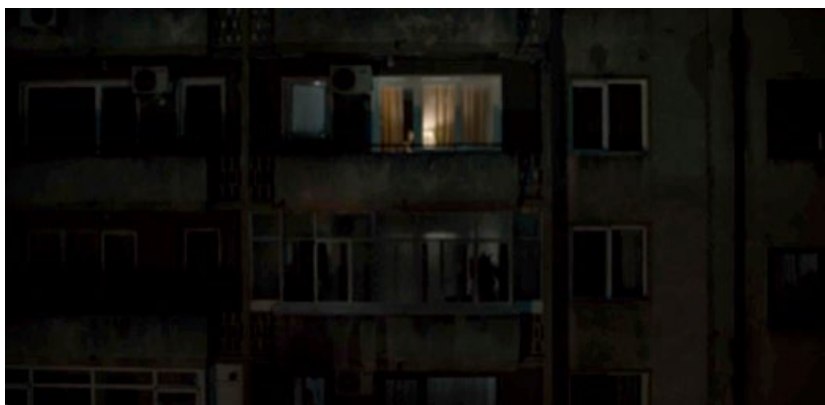


Fig. 11. Fotograma de una fachada residencial en Bucarest en *The Watcher* (Chloe Okuno, 2022). La homogeneización cromática de la fachada, marcada por una paleta oscura y uniforme, refuerza esta lógica, mientras que la iluminación puntual de algunos interiores introduce focos de visibilidad que quiebran esa regularidad y convierten el espacio doméstico en superficie de exposición y, al mismo tiempo, en punto potencial de mirada.



Fig. 12. Fotograma de *The Watcher* (Chloe Okuno, 2022). Los bloques de edificios configuran un paisaje visual de anonimato, exposición y violencia latente.

en *The Watcher* inscribe precisamente este tipo de dominación implícita, donde el espacio residencial se transforma en un entorno de tensión subjetiva, de extrañamiento persistente.

Aunque el film no tematiza explícitamente el legado del socialismo, reactiva visualmente sus efectos materiales y psicológicos, mostrando cómo ciertos entornos heredados continúan generando experiencias de desprotección e incomodidad. De

este modo, *The Watcher* prolonga las operaciones críticas del cine rumano contemporáneo al representar la ciudad como un campo de fuerzas donde el habitar cotidiano queda atravesado por el control, la desconfianza y la soledad.

Como se aprecia, en el plano internacional, la ciudad adquiere un registro distinto, aunque no por ello menos revelador. Así, por ejemplo, producciones como *Juego de armas* (*War Dogs*, Todd Phillips, 2016), rodada parcialmente en Bucarest, utilizan el espacio urbano rumano como escenario genérico del Este europeo, despojado de su contexto histórico específico. En este caso, Rumanía es representada como Albania, y la ciudad funciona como un fondo intercambiable propio de un espacio postsocialista indistinto, susceptible de ser resignificado según las necesidades narrativas de la industria cinematográfica global.

Esta apropiación visual, que diluye las capas históricas y simbólicas del paisaje urbano para convertirlo en un escenario funcional, pone de relieve una forma de neutralización del urbanismo socialista en el imaginario internacional. Frente a la mirada crítica y situada del cine rumano, el cine internacional tiende a instrumentalizar estos espacios como decorado, confirmando al mismo tiempo su potencia icónica como representación abstracta del «Este» europeo. La ciudad, vaciada de sus anclajes históricos concretos, queda subordinada a estas lógicas narrativas, a menudo atravesadas por una mirada occidental uniformizadora, de modo que el espacio urbano se configura como un lugar de proyección de una mirada neocolonial.

CINE, CIUDAD Y EDUCACIÓN: LEER EL ESPACIO URBANO COMO MEMORIA CRÍTICA

El cine puede ser abordado desde una triple dimensión semiótica: índice, icono y símbolo, permitiendo una lectura multiestratificada del espacio urbano filmado (Fraser, 2016). Esta concepción se amplía al insertarse en el marco de los estudios culturales urbanos, donde la ciudad no es un mero escenario, sino un texto visual, histórico y político en constante disputa. Por tanto, el cine se convierte no solo en un medio de representación, sino en una herramienta hermenéutica capaz de problematizar la experiencia urbana contemporánea. Dicho de otra forma, la imagen cinematográfica permite activar un pensamiento urbano que combina estética, memoria y conflicto, operando como archivo afectivo y herramienta crítica.

Desde este enfoque, el cine deviene dispositivo pedagógico, permitiendo leer el paisaje urbano como una construcción simbólica que condensa memorias colectivas, tensiones ideológicas y huellas materiales del poder. Tal y como sostiene Lefebvre (1974), el espacio urbano no es neutral: es el producto de relaciones sociales, políticas y económicas históricamente determinadas. En el terreno educativo, este marco ofrece una oportunidad para trabajar el cine no solo como ilustración, sino como recurso crítico para desnaturalizar el espacio y activar memorias silenciadas (Green y Kenny, 1996). En consecuencia, el cine permite problematizar el paisaje urbano como construcción histórica, política y cultural tanto en contextos formales como no formales. En este sentido, lo educativo no aparece como una aplicación secundaria, sino como una consecuencia inherente a la potencia crítica de la imagen cinematográfica.





Fig. 13. Persistencia memorística y revisitación del periodo socialista como telón de fondo en *Recuerdos de la edad de oro*. Imagen de archivo con Nicolae Ceaușescu junto a Valéry Giscard d'Estaing (Bucarest, 1979), mediada por un dedo que sostiene la fotografía desde el encuadre, haciendo visible su carácter material y manipulable.

La pedagogía del cine urbano se vuelve especialmente fértil cuando se aplica a cinematografías como la rumana contemporánea, que tematizan explícitamente las huellas del pasado reciente en el espacio público. Acabamos de analizar cómo el cine rumano contemporáneo no solo registra un pasado urbano heredado, sino que contribuye activamente a su relectura y transmisión, configurándose como un lugar de memoria en movimiento. Es decir, la representación de la ciudad no se limita a documentar espacios heredados del pasado socialista, sino que contribuye activamente a la construcción de lugares de memoria en el sentido planteado por Pierre Nora. La arquitectura, los recorridos urbanos y los espacios cotidianos filmados funcionan como soportes simbólicos en los que se sedimentan experiencias históricas, conflictos no resueltos y formas de habitar marcadas por la continuidad material del socialismo tardío. De este modo, la ciudad rumana filmada puede interpretarse como un *lieu de mémoire* no monumental, dinámico y conflictivo, donde el pasado no se presenta como un relato cerrado, sino como una huella persistente que interpela al presente (Nora, 1984-1992). Un espacio donde se cruzan las narrativas pretéritas impuestas desde la memoria oficial con sus relecturas desde el presente.

Esta operación de ciudad heredada del socialismo tardío representada no como fondo, sino como lugar de memoria activa, resulta especialmente visible en films ya mencionados como en *Recuerdos de la edad de oro* o *No me importa ser bárbaro*. Aquí, la narración cinematográfica muestra los espacios urbanos, transformándolos en palimpsestos visuales, lo que permite revelar la tensión entre la continuidad arquitectónica del pasado y su reapropiación simbólica en el presente. Como señala Siegfried Kracauer (1960), las ciudades filmadas devuelven a lo visible lo que la mirada cotidiana ha



Fig. 14. Reapropiación contemporánea de imágenes históricas en el espacio urbano en *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari* (Radu Jude, 2018). La superposición de una fotografía de archivo sobre el espacio urbano actual —con la estatua de Carol I en la plaza de la Revolución— articula un diálogo entre distintos pasados que se actualizan en el presente, configurando la ciudad como un palimpsesto urbano donde se superponen y se tensionan distintas memorias históricas.

reprimido, función que el cine rumano cumple al reactivar capas de sentido en el espacio urbano postsocialista.

En la introducción del primero, la aparición de fotos de archivo contextualiza un espacio de memoria y permanencia, telón de fondo y sujeto protagonista de situaciones cotidianas, integrando el legado del poder en la experiencia ordinaria de ese espacio urbano (fig. 13). La imagen remite a uno de los episodios del film, en el que la aparición de Ceaușescu con la cabeza descubierta frente al mandatario francés es interpretada como un gesto de desautorización simbólica, lo que conduce a la manipulación de la fotografía para restituir su posición jerárquica. La intervención —que añade una prenda en la cabeza sin eliminar la que sostiene en la mano— produce una duplicación involuntaria que evidencia la artificialidad del dispositivo propagandístico, al hacer visible la repetición del mismo elemento en dos posiciones incompatibles. Aunque, en última instancia, el error pone en evidencia una pérdida de control simbólico, la operación revela la necesidad de su constante reconstrucción visual, en la que la autoridad se proyecta a través del gesto, la centralidad y la escenificación del encuentro.

En el segundo caso, la superposición explícita de imágenes de archivo sobre espacios urbanos actuales convierte el paisaje en un palimpsesto visual, haciendo visible la fricción entre pasado y presente y subrayando el carácter construido —y disputado— del relato histórico (fig. 14). En ambos casos, la ciudad no remite a una memoria monumental cerrada, sino a una memoria activa, en tensión, que se reactualiza a través de la mirada cinematográfica y sitúa al espectador ante la persistencia



material del pasado en el presente. De este modo, la arquitectura del poder sigue operando como fondo de las relaciones sociales postcomunistas y se configura como superficie de inscripción de la memoria histórica.

Este planteamiento se articula con una concepción crítica del espacio urbano como producto social e ideológico, tal y como formuló Lefebvre (1974). En los films de la Nueva Ola Rumana, la ciudad no aparece como un marco neutral de la acción, sino como el resultado histórico de relaciones de poder que han organizado el territorio, los cuerpos y los tiempos de la vida cotidiana. La planificación urbana heredada del periodo socialista se manifiesta así en recorridos improductivos, espacios administrativos opacos y entornos residenciales estandarizados que continúan condicionando las prácticas sociales en la Rumanía postcomunista.

Al mismo tiempo, este cine desplaza el foco desde el diseño urbano hacia las prácticas de uso y experiencia del espacio, en una línea próxima a la propuesta de Michel de Certeau. Los desplazamientos aparentemente triviales, la espera, la repetición de gestos y la apropiación mínima de los lugares hacen visible la tensión entre el espacio planificado y el espacio vivido, subrayando la distancia entre las estrategias del poder y las tácticas cotidianas de los sujetos (de Certeau, 1980). La ciudad filmada se convierte así en un espacio recorrido más que contemplado, experimentado desde el cuerpo y el tiempo antes que desde la monumentalidad.

Desde esta perspectiva, muchos de los entornos urbanos representados –salas de espera, pasillos administrativos, bloques residenciales o periferias sin identidad– pueden leerse en relación con la noción de *non-lieux* formulada por Marc Augé (1992). Sin embargo, lejos de constituir espacios neutros o deshistorizados, estos lugares adquieren en el cine rumano una fuerte densidad memorial y política, al revelar los efectos subjetivos de la estandarización urbana y de la movilidad impuesta. El cine reactiva así espacios aparentemente anodinos, dotándolos de significado histórico y afectivo. Esta resignificación espacial se alinea con las ideas de Giuliana Bruno (2002), quien considera que el cine «cartografía afectos» en la experiencia urbana, dotando a los espacios de una dimensión emocional y crítica.

La ciudad filmada se configura, en consecuencia, como un espacio simultáneamente real e imaginado, donde la arquitectura deviene relato visual de tensiones históricas que configuran la identidad contemporánea. El cine no solo representa estos espacios, sino que los activa como imaginario, estableciendo un diálogo con el espectador en el que la memoria es evocada y construida al mismo tiempo. La Nueva Ola Rumana no ilustra la memoria urbana, sino que la produce, convirtiendo el paisaje cotidiano en un dispositivo crítico de reflexión sobre el pasado y sus persistencias.

Aquí es donde la dimensión educativa cobra pleno sentido: el cine, al producir memoria, no solo refleja, sino que propone formas de pensar y habitar la ciudad. Es precisamente esta capacidad de articular espacio, experiencia y memoria lo que fundamenta su potencial educativo. Concebir la ciudad cinematográfica como lugar de memoria permite trasladar estas representaciones al ámbito formativo –formal y no formal– como recursos para enseñar a leer críticamente el paisaje urbano y las huellas de la modernización post-Ceaușescu. El cine se presenta así como una herramienta privilegiada para comprender cómo los procesos de transformación territorial modelan la memoria democrática y condicionan la experiencia del espacio en las ciudades



contemporáneas, abriendo un marco pedagógico que conecta análisis histórico, alfabetización visual y formación de una ciudadanía crítica.

La consideración de la ciudad filmada como lugar de memoria y construcción de imaginarios abre de forma natural una dimensión educativa que trasciende el análisis cinematográfico para situarse en el ámbito de la formación crítica de la ciudadanía. Desde hace décadas, distintos estudios han subrayado el potencial del cine para interpretar la ciudad no solo como objeto de representación, sino como dispositivo pedagógico capaz de modelar la percepción del espacio urbano y de problematizar las formas en que este es vivido, recordado y significado colectivamente. Como plantea Harvey (2008), el derecho a la ciudad implica también el derecho a imaginarla: el cine, en este contexto, se convierte en un medio para ejercitar ese derecho desde lo pedagógico.

En el contexto educativo, el cine permite trabajar la ciudad como una experiencia compleja que combina materialidad, memoria e ideología. Tal y como muestran Green Leigh y Kenny (1996) en su propuesta de Cinema City, el análisis de imágenes urbanas en el cine contribuye a que el alumnado comprenda la ciudad más allá de sus dimensiones técnicas o funcionales, incorporando aspectos simbólicos, sociales y culturales que rara vez aparecen en los enfoques tradicionales de la planificación urbana. Este planteamiento resulta especialmente pertinente en el caso del cine de la Nueva Ola Rumana, donde los espacios urbanos heredados del socialismo tardío funcionan como archivos visuales de conflictos históricos y de experiencias de desarraigo.

Desde una perspectiva pedagógica crítica, el cine no actúa únicamente como recurso ilustrativo, sino como un dispositivo de problematización capaz de cuestionar representaciones dominantes y de activar procesos de reflexión sobre la identidad, la memoria y la alteridad. Como señalan Alexander Freitas y Karyne D. Coutinho, el cine en educación tiene la capacidad de desestabilizar miradas naturalizadas, provocar pensamiento crítico y cartografiar subjetividades contemporáneas, especialmente cuando se aborda desde una lógica que privilegia la experiencia, el tiempo y la ambigüedad frente a la acción cerrada y el mensaje unívoco (Freitas, 2013).

En esta línea, algunos autores proponen una lectura educativa del cine que desplaza la pedagogía de la acción hacia una pedagogía de la imagen-tiempo, en la que el espectador es invitado a habitar la duración, la espera y la incomodidad (Dinis, 2005). Este enfoque resulta particularmente adecuado para el análisis de los espacios urbanos en el cine rumano contemporáneo, donde la ciudad se experimenta como un entorno que ralentiza, bloquea o desgasta, y donde la comprensión del espacio exige una implicación reflexiva más que una interpretación inmediata.

Asimismo, diversos trabajos han destacado el valor del cine como herramienta para el desarrollo de capacidades críticas, estéticas y creativas, favoreciendo la discusión sobre perspectivas sociales, identidades y relaciones de poder (Alves, Barros y Marques, 2010). En este sentido, la ciudad filmada puede ser trabajada en contextos educativos como un texto cultural que permite analizar cómo el urbanismo, la arquitectura y los espacios cotidianos participan en la producción de desigualdades, memorias selectivas y formas de exclusión o invisibilización.





Este potencial no se limita al ámbito de la educación formal. En contextos de educación no formal, el cine ha demostrado ser una práctica especialmente eficaz para fomentar la reflexión crítica y el diálogo colectivo sobre la experiencia urbana y social. Diversos estudios muestran cómo el cine favorece procesos de apropiación crítica del entorno y contribuye a la construcción de miradas más conscientes sobre la realidad social (Arroio, 2010). En el caso rumano, el análisis colectivo de films que representan la ciudad heredada del socialismo permite activar debates sobre memoria democrática, transformación territorial y derecho a la ciudad, más allá del marco escolar. Como señala Jacques Rancière (2001), el cine puede funcionar como un dispositivo de emancipación intelectual, en el que la mirada del espectador se convierte en una forma de conocimiento y de apropiación crítica de la realidad social y urbana⁴.

En términos didácticos, este enfoque puede concretarse en el diseño de actividades y situaciones de aprendizaje orientadas al análisis de imágenes, la interpretación crítica del espacio urbano y la comparación entre representaciones cinematográficas y realidades históricas, especialmente en contextos educativos de bachillerato y universidad. En este marco, pueden proponerse ejercicios de análisis guiado de secuencias en los que el alumnado identifique la relación entre espacio urbano, memoria y representación, atendiendo a los elementos visuales, su carga simbólica y su vinculación con procesos históricos concretos.

Esta potencialidad de la imagen cinematográfica para activar la memoria y los imaginarios urbanos se hace especialmente visible en el plano final de *Filantropía* (*Filantropica*, Nae Caranfil, 2002), donde un coche se aleja por una calle nocturna envuelta en una iluminación tenue y un diseño sonoro dominado por el ruido ambiental, perseguido por varios perros callejeros (fig. 15). Más que cerrar la narración, esta escena funciona como una alegoría de la ciudad postcomunista como espacio de residuos materiales y humanos, en el que los efectos del urbanismo autoritario siguen presentes.

Los perros no son simples elementos del decorado nocturno, sino síntomas visibles de una transformación urbana traumática. Tal y como se ha señalado anteriormente, el proceso de sistematización, que implicó el traslado forzoso de cientos de miles de personas a bloques estandarizados, supuso que muchas familias, al verse obligadas a abandonar sus hogares y trasladarse a residencias más pequeñas, no pudieran llevar consigo a sus mascotas, particularmente perros que no podían mantenerse en los reducidos apartamentos asignados.

Irina Zamfirescu (2025) ha documentado cómo estas políticas de desplazamiento forzado, promovidas como modernización socialista, dejaron una huella profunda de desarraigo social, precariedad habitacional y abandono animal, transformando radicalmente el paisaje humano y no humano de ciudades como Bucarest.

⁴ Como se sabe, en esta obra Rancière desarrolla la idea de la emancipación del espectador, entendiendo la experiencia cinematográfica como un espacio de producción de sentido en el que la mirada no es pasiva, sino una forma activa de conocimiento. El cine se concibe así como un dispositivo que permite al espectador establecer relaciones, interpretar imágenes y construir lecturas críticas de la realidad social y de los espacios representados, más allá de una lógica pedagógica transmisiva.



Fig. 15. Fotograma final de *Filantropica* (Nae Caranfil, 2002), en el que un coche se aleja por las calles nocturnas de Bucarest perseguido por perros callejeros, configurando un epílogo simbólico donde el urbanismo socialista —y sus efectos persistentes— se reactiva como escenario de amenaza y exclusión. La ciudad nocturna se revela así como espacio residual, donde los restos vivos del pasado emergen como una presencia inquietante.

Los perros que poblaron las calles en las décadas siguientes constituyen un archivo viviente de la violencia urbana estructural que acompaña al urbanismo forzado.

En este sentido, los perros que persiguen el coche en la secuencia final no solo marcan una amenaza inminente, sino que condensan una crítica más amplia a un proceso de transformación urbana en el que el progreso arquitectónico fue inseparable del despojo, la exclusión y la indiferencia institucional ante el desarraigo social y el abandono animal que este proceso produjo. Lejos de cerrar la historia, el plano actúa como epílogo político-didáctico del film, donde la ciudad aparece como una red de exclusión persistente, habitada por los restos vivos de un pasado no resuelto.

Desde una perspectiva educativa, este cierre activa la ciudad filmada como un espacio de interpelación ética y política, donde la memoria no opera como nostalgia, sino como cuestionamiento de los procesos históricos que han configurado el presente urbano. *Filantropica* no solo desmonta el relato neoliberal de la superación del socialismo, sino que ofrece una lectura pedagógica incisiva de las continuidades materiales y simbólicas de una modernización impuesta a costa del tejido social —humano y no humano— de la ciudad.

En suma, desde los estudios culturales, el cine puede entenderse como un espacio de interpelación al espectador, en el que se producen significados no solo sobre el film, sino sobre nosotros mismos y nuestra relación con el mundo (Paulino, Pimenta y Dinis, 2019). La ciudad filmada en la Nueva Ola Rumana interpela así al espectador como sujeto histórico y espacial, invitándolo a reconocer las continuidades entre pasado y presente y a reflexionar sobre las condiciones materiales que configuran la experiencia urbana contemporánea.



En conjunto, el cine rumano contemporáneo permite articular espacio, memoria y educación desde una perspectiva crítica, abriendo una vía pedagógica que favorece una lectura compleja del paisaje urbano y de sus huellas históricas. Integrarlo en propuestas educativas –formales y no formales– no solo enriquece la alfabetización visual, sino que contribuye a la formación de una ciudadanía capaz de leer críticamente los imaginarios urbanos y sus vínculos con los procesos de transformación territorial.

CONCLUSIONES

El análisis desarrollado a lo largo de este trabajo ha mostrado que la representación de la ciudad en el cine de la Nueva Ola Rumana constituye un eje central para comprender la persistencia del pasado socialista en la Rumanía postcomunista. Lejos de funcionar como un mero decorado o como un testimonio documental del espacio urbano, la ciudad filmada emerge como un dispositivo narrativo y simbólico que articula memoria, experiencia cotidiana y relaciones de poder. A través de interiores domésticos, espacios administrativos, periferias residenciales y recorridos improductivos, estos films hacen visible la continuidad material y subjetiva de un urbanismo heredado que sigue condicionando las formas de habitar, desplazarse y percibir el espacio en el presente democrático.

Frente a las representaciones legitimadoras del periodo comunista, el cine de la Nueva Ola Rumana desplaza la atención hacia la dimensión ordinaria del espacio, revelando cómo la planificación autoritaria y la estandarización urbana se traducen en experiencias de espera, desgaste y desorientación. La ciudad aparece así como un espacio vivido, más que monumental, donde el control no se ejerce de manera espectacular, sino a través de la repetición, la regulación implícita de los cuerpos y la normalización de la rutina. En este sentido, la gramática formal de estos films –planos prolongados, cámara fija, atención a los tiempos muertos– refuerza una percepción del espacio urbano como duración y fricción, convirtiendo la experiencia cinematográfica en una forma de inmersión crítica en el paisaje heredado.

Desde esta perspectiva, la ciudad rumana filmada puede entenderse como un conjunto de lugares de memoria no institucionalizados, en el sentido propuesto por Pierre Nora. La arquitectura, los recorridos y los espacios cotidianos no evocan el pasado como relato cerrado o épica fundacional, sino como huella persistente que interpela al espectador desde lo cotidiano. El cine no se limita a representar la memoria urbana, sino que la activa y la construye, generando un imaginario compartido en el que el pasado socialista se hace presente a través de atmósferas, gestos y usos del espacio. Esta condición de «espacio ilusorio», simultáneamente real e imaginario, sitúa al espectador en una posición de diálogo con la ciudad filmada, favoreciendo una lectura crítica del paisaje urbano y de sus significados históricos.

La comparación con producciones internacionales recientes rodadas en Bucarest confirma, además, el potencial visual y simbólico de este entorno urbano para condensar procesos de uniformización, vigilancia y alienación. Aunque descontextualizadas de su pasado socialista explícito, estas representaciones reactivan sus efectos



espaciales, subrayando la capacidad del paisaje urbano heredado para generar experiencias de extrañamiento y hostilidad en el presente. De este modo, la ciudad rumana se consolida como un espacio cinematográfico cargado de significación transnacional, capaz de articular lecturas críticas más allá de su contexto histórico inmediato.

Finalmente, estas representaciones abren un campo fértil para la reflexión educativa, tanto en el ámbito formal como no formal. Concebir la ciudad cinematográfica como lugar de memoria y como producto histórico permite utilizar estos films como herramientas para enseñar a leer críticamente el espacio urbano, comprender los efectos de la planificación autoritaria y analizar cómo los procesos de transformación territorial modelan la memoria democrática. El cine se presenta así como un recurso privilegiado para vincular educación histórica, educación audiovisual y formación cívica, favoreciendo una comprensión del espacio no como un soporte neutro, sino como construcción social atravesada por conflictos, continuidades y negociaciones identitarias. En este sentido, el cine de la Nueva Ola Rumana no solo contribuye a pensar el pasado reciente de Rumanía, sino que ofrece claves valiosas para abordar, desde una perspectiva crítica y pedagógica, las relaciones entre ciudad, memoria y experiencia en las sociedades contemporáneas.

En última instancia, el cine de la Nueva Ola Rumana nos recuerda que la ciudad no solo se habita y se filma, sino que también se hereda: espacio y memoria como pregunta abierta que interpela al espectador sobre la convivencia con las huellas y las disonancias que atraviesan el presente democrático.

RECIBIDO: 18/01/2026; ACEPTADO: 14/04/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Pedro; BARROS, Daniela Melaré y MARQUES, María Ceu. 2019. «Cine, Educación y Sociedad. Presentación». *Revista ICONO 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes* 17(2): 1-9. <https://doi.org/10.7195/ri14.v17i2.1423>.
- AYUSO ROS, Francisco M. 2021. «En torno al concepto de «cine nacional». El caso de «la nueva ola del cine rumano». *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* 21: 45-60. <https://doi.org/10.7203/eutopias.21.21264>.
- ANDREESCU, Florentina C. 2013. «Seeing the Romanian Transition in Cinematic Space». *Space and culture* 16 (1): 73-87. <https://doi.org/10.1177/1206331212452815>.
- ARROIO, Agnaldo. 2010. «Context based learning: A role for cinema in science education». *Science Education International* 21 (3): 131-143. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ904864.pdf>.
- AUGÉ, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- BATORI, Anna. 2018. *Space in Romanian and Hungarian cinema*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- BOURDIEU, Pierre. 1997. *Méditations pascaliennes*. Paris: Seuil.
- BRUNO, Giuliana. 2002. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso.
- CAREȚU, Irina y BĂLESCU, Amalia. 2014. «Timp și spațiu în București». *Lucrările conferinței de cercetare în construcții, economia construcțiilor, urbanism și amenajarea teritoriului* (1-8): 45-65. <https://www.pub.incd.ro/PP/Arhiva/ATUAC01-08L.pdf>.
- DE CERTEAU, Michel. 1980. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- CHAPELAN, Liri-Alienor. 2024. «The Media Offsprings of the Romanian Revolution: A comparative analysis». *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* (1) 11: 155-179. <https://doi.org/10.14591/aniki.v11n1.1013>.
- DANTA, Darrick. 1993. «Ceausescu's Bucharest». *Geographical Review* (2) 83: 170-182. <https://doi.org/10.2307/215255>.
- DINIS, Nilson FERNANDES. 2005. «Educação, cinema e alteridade». En *Cinema, Educação e Sociedade* 26: 67-79. <https://www.scielo.br/j/er/a/r74mHVDskMfbxdWF6FjvX7G/?lang=pt&format=pdf>.
- DIZ VILLANUEVA, Alba. 2022. «2022. «Ciudad y revolución: Bucarest en Noaptea când cineva a murit pentru tine». *Atlante. Revue d'études romanes* 17. <https://doi.org/10.4000/atlane.26445>.
- ELSAESSER, Thomas. 2005. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- FOUCAULT, Michel. 1977. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel. 1986. «Of Other Spaces». *Diacritics* 16 (1): 22-27. <https://www.jstor.org/stable/464648>.
- FRASER, Benjamin. 2016. «El cine, la ciudad, lo urbano: apuntes desde los estudios culturales urbanos». *Hispanófila*, 177: 263-276. <https://doi.org/10.1353/hsf.2016.0043>.
- FREITAS, Alexander DE y COUTINHO, Karyne DIAS. 2013. «Cinema e educação: o que pode o cinema?». *Educação e Filosofia* 27 (54): 477-502. <https://doi.org/10.14393/REVEDFIL.issn.0102-6801.v27n53a2013-p477a502>.
- GREEN LEIGH, Nancey y KENNY, Judith. 1996. «The City of Cinema: Interpreting Urban Images on Film». *Journal of Planning Education and Research* 16 (1): 51-55. <https://doi.org/10.1177/0739456X9601600106>.





- HARVEY, David. 2008. «The Right to the City». *New Left Review* 53: 23-40. doi.org/10.64590/fmh.
- KRACAUER, Siegfried. 1960. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press. https://monoskop.org/images/2/22/Kracauer_Siegfried_Theory_of_Film_The_Redemption_of_Physical_Reality.pdf.
- LEFEBVRE, Henri. 1974. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- MÉRIDA DONOSO, José Antonio. 2014. «¿Cine independiente? El caso del cine rumano». *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 27. https://www.um.es/tonosdigital/znum27/secciones/tintero-3-merida_cine.htm.
- MÉRIDA DONOSO, José Antonio. 2024. «Cine, reeducación y censura en torno a las 'Tesis de julio' de Ceaușescu. Una perspectiva de las transposiciones cinematográficas». *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 14: 203-234. <https://colindancias.uvt.ro/dj/es/article/view/406/507>.
- NASTA, D. (2013). *Contemporary Romanian cinema: The history of an unexpected miracle*. Columbia University Press.
- NORA, Pierre. 1984-1992. *Les lieux de mémoire*. 3 vols. Paris: Gallimard.
- ALESSANDRO GARCIA, PIMENTA, Alan Victor y DINIS, Nilson FERNANDES. 2019. «Educação, cinema e estudos culturais». *Revista Eletrônica de Educação* 13 (2): 388-400. <https://doi.org/10.14244/198271993351>.
- POP, Doru. 2010. «The Grammar of the New Romanian Cinema». *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 3: 19-40. <https://acta.sapientia.ro/en/series/film-and-media-studies/publications-acta-film/film-and-media-studies-contents-of-volume-3-2010/the-grammar-of-the-new-romanian-cinema>.
- POP, Doru. 2014. *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*. London: I.B. Tauris.
- RANCIÈRE, Jacques, 2001. *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós.
- RUS, Andrei y FILIPPI, Gabriela. 2014. «Interviu: Corneliu Porumboiu». *Film Menu*, 30 November. Acceso el 10 de enero del 2026. <https://filmmenu.wordpress.com/2014/11/30/interviu-film-menu-corneliu-porumboiu/>.
- YOUNG, Craig y LIGHT, Duncan. 2001. «Place, national identity and post-socialist transformations: an introduction». *Political Geography* 20 (8): 941-955.
- ZAMFIRESCU, Irina. 2025. «From social housing to evictions: State-led displacement and the urban poor in Bucharest». En *Urban marginality, racialisation, interdependence*, editado por Filip Alexandrescu, Ryan Powell y Ana Vilenica. Routledge. <https://www.routledge.com/Urban-Marginality-Racialisation-Interdependence-Learning-from-Eastern-Europe/Alexandrescu-Powell-Vilenica/p/book/9781032588575>.

