

ocupa los trece primeros minutos del filme; *un segundo tiempo*, la parte central del filme, que muestra la construcción del nuevo edificio, con una duración de cien minutos; en fin, *un tercer tiempo*, con la llegada de los nuevos habitantes y el desalojo de los antiguos inquilinos que, simétricamente, comprende los últimos trece minutos de la película. (6)

José Luis Guerín cierra *En Construcción* con un precioso, largo y significativo *travelling*. Avanzando hacia la cámara, Juani, la joven prostituta y su amigo Iván recorren, antes de abandonarlo, una de las calles del barrio, montados alternativamente cada uno de ellos a hombros del otro:

[...] Desde una perspectiva cíclica de la vida de la ciudad y de sus barrios, la muerte del barrio chino de Barcelona no representa sino una etapa en la historia del espacio urbano, etapa inevitablemente seguida y precedida por otras etapas, otros nacimientos y otras muertes. (7) (Figs. 15-16)

## La puesta en escena del paisaje turístico español en el *boom* desarrollista

Cristina Arribas

La contribución del cine a crear imaginarios sobre las ciudades, las culturas y los países, así como, en el caso de España, también a la construcción de su imagen como destino turístico parece que sigue vigente en nuestros días. A lo largo de su historia, las imágenes cinematográficas han sido usadas con finalidades turísticas, pero también existe la voluntad turística de visitar localizaciones que conocemos primero a través del cine. En ambos sentidos, la industria del cine nos traslada al lugar deseado o nos hace desearlo, previa o posteriormente a visitarlo.

Cine y turismo, cuya existencia va ligada a la modernidad, han desarrollado trayectorias en paralelo. Ambos son industrias de la cultura y surgieron en el siglo XIX, con apenas cincuenta años de diferencia.

En 1895, los Hermanos Lumière crearon el cinematógrafo. Su película inicial, *La llegada de un tren a la ciudad*, muestra como imagen primera, precisamente eso, la llegada de un tren a la ciudad, el tren como medio de transporte moderno, una máquina turística. Por otro lado, hacia 1845, Thomas Cook llevó a cabo el primer viaje organizado, lo que representaría el inicio del turismo masivo.

El cine y el turismo, además, comparten también la mirada y la velocidad (y las largas colas). Ambos son, a partir de un determinado momento, espectáculos de masas.

En sus primeras décadas los documentales del cine muestran un país intacto, en calma, de bellezas autóctonas y monumentos. A partir de la década de los cincuenta, el cine se basará en la exhibición de nuevos estereotipos y todos esos paisajes vírgenes de vistas despejadas y rurales, costumbres y fiestas religiosas serán sustituidos por playas abarrotadas, fachadas marítimas consolidadas, hoteles y tráfico denso. La ansiada modernidad: la puesta en escena del turismo como agente modernizador.

### Modernidad, turismo y cine

Suele asociarse lo turístico con *lo moderno* y esto es ya una asociación heredada de la literatura de principios del siglo xx. Se veían obras como: *La aldea perdida* (1903), de Armando Palacio, una elegía del mundo rural que desaparece a causa de la industrialización; *La metrópoli y la vida mental* (1903), del sociólogo y filósofo alemán Georg Simmel; *El hombre que compró un automóvil* (1932), de Wenceslao Fernández, sobre la destrucción de la ciudad por culpa del coche o, también, *La rebelión de las masas* (1929) de José Ortega y Gasset.

El cine también contribuye a esa crítica desde sus primeras obras del siglo y la intensifica a medida que avanza el tiempo. Uno de los primeros testigos cinematográficos que ridiculizan la modernidad incipiente sería el film de Segundo de Chomón, *El hotel eléctrico*, de 1908, que se basa claramente en otro film americano de 1907, *El hotel encantado* (de J. Stuart Blackton) y que Chomón mejora con algún alarde técnico añadido. (1) Destaca, en esta crítica a lo moderno, la obra de Jacques Tati (aunque en clave de humor) como paradigma. Tati propone una crítica feroz a la modernidad ya a partir de los años cincuenta con su película *Las vacaciones del señor Houlot*, (1953) y la culmina en 1967 con *Playtime*, donde lo turístico (lo moderno) es incipientemente global y anuncia la pérdida de identidad de la ciudad y el lugar. Todas las ciudades, sus arquitecturas, sus carteles turísticos y sus representaciones turísticas son idénticas. (Fig. 1)



[Fig. 1] Fotograma de la película *Playtime* (1967), de Jacques Tati.

Las películas españolas durante la década del *boom* desarrollista muestran abiertamente los aspectos globalizadores, la nueva escenografía turística, la explotación inmobiliaria, aunque casi siempre bajo la manipulación del Régimen. Lo muestran, por tanto, haciendo alarde de ello y, por tanto, con orgullo y cierto exhibicionismo.

En las películas españolas de tema turístico de este período es muy difícil encontrar una visión crítica sobre el fenómeno del turismo. Algo perfectamente explicable si se tiene en cuenta que, en buena medida, ese cine tiene subvenciones oficiales de las instituciones interesadas en promocionar la afluencia de visitantes a los espacios que la película en cuestión y, por tanto, no interesa criticar desde esos filmes las políticas de desarrollo urbanístico.

El cine ha evolucionado en su puesta en escena del panorama español a través del tiempo. Hay una evolución del paisaje intacto y sus valores locales, sus bellezas, sus monumentos, hacia un paisaje fruto de la modernidad desarrollista en que la alegría turística y la codicia económica escudada en la apertura del país se formalizan.

Esta evolución se puede explicar resumidamente en los tres periodos siguientes:

**1.** El paisaje intacto, lo local, los monumentos, las *bellezas de España*, con intervención de la Comisión Nacional para el Fomento del Turismo (1905-1911) y la Comisaría Regia del Turismo y la Cultura artística (1911-1928).

La Comisaría Regia del Turismo no solo promovía la llegada de extranjeros, sino que, como novedad, debía conservar las riquezas artísticas de España: atendía al cuidado del patrimonio cultural español, la creación de museos, bibliotecas, jardines, la conservación de monumentos y de itinerarios. Escenas que enfatizan el paisaje y los monumentos. Los primeros documentales sobre España fueron filmados por extranjeros, pero enseguida los operadores españoles empezaron a realizar sus películas para conformar así el imaginario filmico nacional. Uno de los primeros —y una gran referencia— fue Segundo de Chomón, con los documentales sobre ciudades españolas para la firma francesa Pathé. Las vistas cinematográficas sobre España, imitadoras de la imagen ya fraguada durante décadas por la literatura y la pintura, trascenderían más allá del ámbito de las élites para difundirse entre todas las clases sociales. Las imágenes de ciudades *románticas*, definidas previamente por pintores y fotógrafos, encuentra su natural continuidad en el cine. El cine empezaba a configurar el cartel turístico español cinematográfico y reproducía escenas urbanas, pero también todo tipo de fiestas y ritos populares. El cine asumía así la función que hasta entonces había tenido la literatura de viajes. Se mostraban los *atractivos turísticos*: vistas urbanas, danzas, escenas costumbristas, corridas y otros festejos populares. En este período el paisaje es el protagonista y, como tal, ensombrece la presencia de los personajes que carecen de presencia. En el centro de sus tramas prevalecen las vistas descriptivas y los panoramas o los monumentados más destacados (casi funcionan como tarjetas postales en su sentido más tradicional). Algunos ejemplos de este cine serían los siguientes *films*: *Heróica Zaragoza* (Segundo de Chomón, 1910); *Burgos voyage*, (Segundo de Chomón, 1911); *Una excursión a la isla de Mallorca*, (Segundo

de Chomón, 1912); *Gerona, la Venecia española*, (Segundo de Chomón, 1912); *La antigua Toledo*, (Segundo de Chomón, 1912); *Barcelona, ciudad principal de Cataluña* (Segundo de Chomón, 1912); *Flor de espino* (J. Ferrer, 1925); *Curruto de la cruz* (R. Gil, 1925); *El secreto de la Pedriza* (F. Aguilí Torrandel, 1926); *Mallorca* (documental de J.M. Verger, 1927). Tanto en *Flor de espino* como en *El secreto de la Pedriza*, nos hallamos aún muy lejos del turismo de masas, solo turismo de élite. En ambas, el paisaje ensombrece a los personajes (como ya he apuntado, el paisaje siempre se presenta como protagonista). En el documental *Mallorca* se recorre la geografía insular en cinco partes. Los intelectuales se refugiaban en las islas escapando de la Modernidad y se compuso una suite específica para el documental.

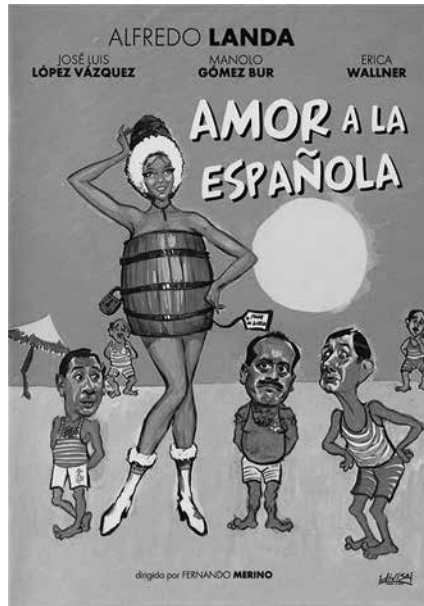
**2.** España tópica y turística: la España tópica de la corrida, toreros y flamencas; unificación del tipismo, con intervención del Patronato Nacional del Turismo (1928-1936), el Servicio Nacional del Turismo (1938-1939) y la Dirección General del Turismo (1939-1951).

En 1928 se crea el Patronato Nacional del Turismo que auspició la apertura de las primeras oficinas de turismo en España y en el exterior. El Patronato mantuvo su vigencia hasta el inicio de la Guerra Civil española. Se mejoraron las infraestructuras hoteleras, sistemas de transporte, fomento de actividades deportivas, festivas y artísticas. Algunas películas prototípicas de este período serían: *Viva Madrid que es mi pueblo* (F. Delgado, 1928); *The Spanish Earth* (documental de J. Dos Passos y E. Hemingway, 1937); *Un marido a precio fijo* (G. Delgrás, 1942); *Alegres vacaciones* (J.M. Blay y A. Moreno, 1948). A menudo, el estereotipo andaluz llegaba a representar la totalidad de lo español, el *typical Spanish*. Se ofrecía así una España tópica hasta bien avanzados los años cincuenta; y a medida que avanzaban los años cuarenta y cincuenta lo tópico se acentuaba y generalizaba con una pérdida de lo local. La voluntad de apertura al extranjero potenciaba el hecho de la exageración del tópico. Se hablaba de valores morales, catolicismo, paisaje e historia. La voluntad del Régimen por mostrar un país donde se vivía en paz a la vez que se potenciaban «artificialmente» y de modo exagerado los tópicos de lo típico español.

**3.** Los paisajes de la España turística: el cine incorpora el paisaje turístico como protagonista, con la participación del Ministerio de Información y Turismo (1951-1977).

El Ministerio de Información y Turismo, creado en 1951, quedó integrado por las siguientes Direcciones Generales: Prensa, Información, Radiodifusión, Cinematografía y Teatro, Turismo. Tuvo como objetivo prioritario conseguir un crecimiento máximo. El país necesitaba divisas y el turismo las podía proporcionar. En 1964 se celebró la I Asamblea General de Turismo, un evento clave que se irá materializando en las imágenes de promoción turística, en los folletos, tarjetas postales y en el cine. Con la llegada del turismo masivo, el Régimen dictatorial encontró no solo ingreso de divisas, sino también un instrumento de apertura y proyección del país al exterior. Gran parte de esto se proyectó en diversas comedias desarrollistas. Este cine exalta con optimismo la modernidad urbana y el desarrollo turístico y mostrará un nuevo paisaje sometido a un proceso de estandarización que reconstruirá su identidad a través de la *modernidad*. Del mismo modo, la I Asamblea Nacional General de Turismo de 1964 abordó los aspectos más relevantes relacionados con el turismo y priorizó la puesta en valor de España y su promoción hacia el exterior; el cine (entre otros medios de difusión) colaboró en esta labor con todos aquellos objetivos que tanto en la Asamblea, como en la política «aperturista» se planteaban. Todos los propósitos, aspectos a mejorar del país, se podrán ir traduciendo literalmente en las imágenes que el cine turístico, la propaganda, los folletos o las tarjetas postales muestran: mejoras en la modernización de los hoteles, las estaciones, aeropuertos, carreteras y otras infraestructuras. Para ello, se analizarán algunas de las películas clave de este —casi diría— género durante el período desarrollista de España. No hay que olvidar que el Ministerio de Información y Turismo regulaba tanto los aspectos relativos al turismo como la prensa, el cine, teatro, radio o propaganda. Así, aprovechando ese control simultáneo del cine y de lo turístico, se aúnan esfuerzos y directrices en ambas disciplinas. En casi todas ellas se hace evidente y manifiesto un aspecto que es reflejo de la sociedad española del momento: la dualidad que, inevitablemente y a pesar de la voluntad modernizadora,

emerge. El peso de la moral y el atraso del país conviven, durante todo ese periodo, con la apertura buscada de modo solo parcial. El país se moderniza pero no pierde sus aspectos autóctonos y morales que el Régimen también reivindica y usa en su propaganda. Esta duplicidad también se muestra claramente en casi todas las películas mostradas. Es más, el cine se recrea en ello. A través del análisis y algunos fragmentos clave de películas del periodo desarrollista se mostrará ese nuevo paisaje turístico que, desde el Ministerio, se propone conseguir y difundir. Algunas películas representativas de este periodo son: *El verdugo* (L. García Berlanga, 1963); *Búsqüeme a esa chica* (F. Palacios, 1964); *Fray Torero* (J.L. Sáenz de Heredia, 1966); *Amor a la española* (F. Merino, 1966); *En Baldi de la costa* (J. Font Espina, 1968); *Días de viejo color* (P. Olea, 1968); *El turismo es un gran invento* (P. Lazaga, 1968); *Operación bikini* (M. Ozores, 1968); *Verano 70* (P. Lazaga, 1969); *En un lugar de la Manga* (M. Ozores, 1970); *Manolo la nuit* (M. Ozores, 1973). (Figs. 2-4) Un elemento a destacar, muy ligado al cine español y muy ligado a la propaganda del Régimen, fue el NO-DO. NO-DO era el acrónimo de los *Noticiarios* y *Documentales* que se proyectaban obligatoriamente en los cines españoles antes de la película desde 1942 hasta 1976 y de forma voluntaria hasta 1981. A lo largo del tiempo se fue cambiando el formato y sustituyendo las noticias por reportajes con un interés más permanente. Se introdujo el color, en 1968, en reportajes de carácter más artístico, monumental o turístico. En 1977 ya fue íntegramente en color. El NO-DO seguía explicando la política económica del franquismo. Entre 1950 y 1958, hubo once noticias turísticas. Entre 1959 y 1960, siete noticias turísticas, aunque ya no mostrando el turismo masivo, sino las celebridades que elegían España para sus vacaciones y también se mostraban los Paradores de Turismo. Entre 1963 y 1969, en uno de cada once informativos, se informaba sobre turismo. (2) Así, pues, cambió la temática de la España-Paraíso de placidez y descanso a lo masivo y moderno. Este era el interés del Régimen ahora: mostrar un país con los avances que lo hacen moderno y acogedor, aunque sin abandonar sus valores «españoles» de siempre. Esto dio lugar a que la propaganda turística fuera de importancia clave, junto con el argumento principal de las películas.



[Figs. 2-4] Carteles de las películas: *En Baldiri de la costa* (1968), de J.Font Espina; *Amor a la española* (1966), de F. Merino; *El turismo es un gran invento* (1970), de M. Ozores.

## Comedias musicales y tarjetas postales

El cine turístico español de la década de los sesenta se muestra casi siempre en género de comedia y, muy a menudo también, en formato de comedia musical.

En general, las bandas sonoras consisten en una música ligera (muy ligera), muy simple, con base de bossa nova, de acordes fácilmente tarareables (dabadabada, dubidubi, tiroriro, etc). Un subgénero musical etiquetado como *dabadabada* que ha llegado a representar todo un movimiento estético-artístico cercano al *Kitsch*, rayando en la horterada. Músicas que aluden a la felicidad, el verano y el sol. Algunos precursores de ello fueron: Francis Ríos, Augusto Alguero o Antón García Abril, con quien el género alcanzó su cénit. La música soul llenó todos los rincones de la vida española a finales de la década de los sesenta. Hubo un gran interés por esta música proveniente de los Estados Unidos, gran referencia de modernidad.

Pero no solo las imágenes nos transmiten gamas cromáticas alegres y abarrotadas de colores vivos, sino que el título mismo de la película, o su música, también se suman y colaboran a remarcar ese carácter optimista. «Veraneo», «viaje», «vacaciones», «felices», «verano», «ligue» son términos, entre otros, muy habituales en todos esos títulos. Algunos ejemplos a continuación: *Veraneo en España* (M. Iglesias, 1955); *Viaje de novios* (L.Klimovsky, 1956:); *Muchachas en vacaciones* (J.M. Elorrieta, 1958); *Viaje a Mallorca* (L. Suárez de Lezo, 1958); *Vacaciones en Mallorca* (G. Bianchi, 1959); *Luna de verano* (P. Lazaga, 1959); *El último verano* (J. Bosch, 1961); *Festival en Benidorm* (R.J. Salvia, 1961); *Los felices sesenta* (J. Camino, 1964); *Crucero de verano* (L. Lucía, 1964); *El turismo es un gran invento* (P. Lazaga, 1968); *Operación bikini* (M. Ozores, 1968); *Verano 70* (P. Lazaga, 1969); *Ligue story* (A. Paso, 1972); *Manolo la nuit* (M. Ozores, 1973).

La misma mirada turística que aparece en las tarjetas postales —objeto turístico por excelencia del *boom*— es la que se mostrará en el cine ya desde sus inicios. Apuntaré a continuación su aparición, ya sea como elemento turístico o como objeto que remite a una realidad y, en cierto modo, la sustituye. La tarjeta postal ha aparecido a

menudo en el cine, sobre todo en los años en que esta era un objeto importante para trasladarnos y provocar imaginarios.

Jacques Tati, por ejemplo, en *Las vacaciones del señor Hulot* (1953), finaliza la película precisamente con una postal. De hecho, es precisamente como Tati descubre Saint Marc, a través de una tarjeta postal: el mar, los acantilados, la playa, el hotel, los «chiringuitos de playa», allí encuentra todo lo necesario para su *film*. En la escena final de la película, un plano de la costa (en blanco y negro) se convierte en tarjeta postal literal en el momento en que Tati lo rubrica con un sello (a todo color) transformando la vista, el fotograma, en una postal. Se trata de un plano general fijo playero (el mismo que se ve segundos antes), pero ahora convertido y matasellado a modo de tarjeta postal. (Fig. 5) La imagen añade a este colofón de la película un carácter de tópico al lugar, uno más para el conjunto de tópicos adoptados por los veraneantes en la película. Unos minutos antes también aparece un postalero giratorio abarrotado de tarjetas postales del lugar. Las veraneantes las compran y luego las miran en el tren de vuelta a casa. (Fig. 6)

Una escena ya bastante conocida en la película *Les carabinières* de Godard (1963) es cuando dos soldados, en su retorno de la guerra, traen consigo un botín: una maleta llena de tarjetas postales con monumentos, obras de arte, transportes, chicas o actores: «Traemos todos los tesoros del mundo», así lo resumen ellos.

En *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968), los protagonistas de la película, el alcalde y el secretario de un pueblo deprimido de interior aragonés, viajan a la Costa del Sol y se alojan en el hotel Melià Don Pepe de Marbella. Allí compran tarjetas postales que compartirán con los del pueblo a su regreso para que se puedan hacer una idea de qué mundo es el de la Costa del Sol. El sueño de los personajes viajará a través de las postales y cada una de ellas (el edificio del hotel, la zona acuática de las piscinas, los salones interiores o las turistas extranjeras) generan experiencias privadas en cada uno de los destinatarios, que se crean y completan con el deseo de la mirada, escenificándose en visiones oníricas que los trasladan momentáneamente a cada uno a su paraíso. (Fig. 7-8)



[Fig. 5] Dos fotogramas consecutivos finales de la película *Las vacaciones del señor Hulot* (1953), de Jacques Tati.

[Fig. 6] Fotograma de la película *Las vacaciones del señor Hulot* (1953), de Jacques Tati.



[Figs. 7-8] Dos fotogramas de la película *El turismo es un gran invento* (1970), de M. Ozores.

[Figs. 9-10] Fotogramas iniciales de los títulos de crédito de la película *Búsqieme a esa chica* (1964), de Fernando Palacios.

Las tarjetas postales (o fotografías) suelen ser la base de creación de mundos imaginarios en la mente de algunos de los personajes de las películas.

Otra magnífica escena es la de la película de Rovira Veleta de 1963, *Los Tarantos*, en la que el protagonista, Antonio Gades, baila al final de la película con un postalero de un quiosco del final de las Ramblas. Magistral escena.

Una aparición estelar del género postal en el cine es su presencia en los títulos de crédito de la película *Búsqieme a esa chica* (1964), de Fernando Palacios, que se configuran literalmente en forma de tarjeta postal. Una película turística presentada a través de tarjetas postales que nos anuncia desde su inicio el carácter vacacional, ocioso y turístico del *film*. (Fig. 9-10)

En la película *La piel quemada* (1967), de Josep Maria Forn, un postalero de pie giratorio aparece en una escena que aúna dos mundos de la realidad española de la década de los sesenta. Por un lado, el protagonista traslada un somier (casi a modo de nazareno), mientras se dirige a organizar una vivienda para su familia que llega del sur (la España profunda); y por otro, un



[Fig. 11] Fotograma de la película *La piel quemada* (1967), de Josep Maria Forn.

postalero giratorio rodeado de turistas extranjeras, modernas y felices, la otra cara del país. (Fig. 11)

En *El sur* (1983), de Víctor Erice, solamente hay una escena que traslada al espectador y a los actores donde el título nos indica, al sur: se trata de una caja de puros que la protagonista abre y —oh, maravilla— está llena de tarjetas postales que la trasladan allí, al sur, el lugar que representa el pasado, el pasado de su padre, del que huye. El sur no es un lugar geográfico, entonces, sino simbólico. Erice hizo lo mismo en su adaptación de la novela *El embrujo de Shanghai* (2002), de Juan Marsé, en la que, a diferencia de la novela, Shanghai no aparecería nunca, solo se evocaba a través de la presencia de un vestido, un abanico y un par de tarjetas postales (una del Bund y el río Huang Pu de los años treinta y otra del Jardín de las Alegrías). No se llegó finalmente a realizar la película. De todos modos, son películas posteriores al período del que hablaba, pero quería mencionarlas por el protagonismo y la importancia con los que la postal aparece en ellas.

Así, pues, en casi todas las películas turísticas de los años sesenta se aprecia fácilmente la dualidad que vivía el país: por un lado, la faceta atrasada y tradicional de una España sometida al Régimen franquista y, por otro, el imparable progreso y el de-



[Fig. 12] Fotogramas del clip inicial de la película *El turismo es un gran invento* (1970), de M. Ozores.

senfreno de lo extranjero, las vacaciones, el optimismo, a menudo representado por las geografías de costa en plena expansión constructiva o por los propios personajes que representan también esos dos mundos que convivían. Una España tradicional, clásica, sumida en las miserias del aislamiento y el atraso, bajo el peso de la moral y el sobrio día a día; otra, moderna y abierta a lo extranjero. La faceta vacacional, la excepción, un universo de placeres. El espacio turístico, caracterizado como moderno y desinhibido es contrapuntado con el espacio cotidiano, definido por su atraso y anquilosamiento.

Algunas películas de este período también critican y ridiculizan, sin embargo, el fenómeno turístico masivo y sus ya notables consecuencias. Se critica en ellas el hecho del simulacro, se ridiculiza la puesta en escena, el ansia constructiva, la contaminación de lo extranjero como factor que profana la moral. Ejemplos de estos hechos serían películas como: *Los jueves, milagro* (L.García Berlanga, 1957); *Fray Torero* (J.L. Sáenz de Heredia, 1966); *El Baldiri de la costa* (J. Font Espina, 1968); *El turismo es un gran invento* (P. Laza-ga, 1968); *En un lugar de la Manga* (M. Ozores, 1970).

No era fácil encontrar esta actitud crítica en películas de este período dado que las políticas de desarrollo apostaban por la apertura y el despegue turístico y masivo del país.

Un buen resumen de lo que el cine turístico del *boom* muestra es el inicio de la película *El turismo es un gran invento*, un clip que muestra la rapidez del fenómeno, en clave algo crítica y cómica, un muestrario urbanístico y arquitectónico de los cambios veloces y radicales de la costa española, los nuevos hábitos vacacionales, la alegría y el color de las vacaciones estivales. (Fig. 12)

Yo me quedaría con este clip y con la voz en *off* como resumen de todo lo escrito:

[...] el turismo es una palabra mágica que está en boca de todo el mundo y que ayer, aunque ya estaba en el diccionario, nadie sabía lo que significaba. Entre otras cosas, porque nadie quería hacer turismo.



(5) LATORRE, José María. *En brazos de Anubis (Tierra de faraones)*. Barcelona: *Dirigido por...* n.110, 1983, pp.43-44.

(6) VAN GENNEP, Arnold. *Les rites de passage*. Paris: Editions A. et J. Picard, 1981, pp.14-15.

(7) MAYER, Myriam. 'La condition urbaine: *En construcción*, un filme de José Luis Guerin'. *Cahiers d'études romanes*. Aix-en-Provence: Aix-Marseille Université, CAER (Centre Aixois d'Études Romanes), 2007, n. 16, pp.167-179.

### La puesta en escena del paisaje turístico español en el boom desarrollista

(1) ABELLA, Rafael; CARDONA, Gabriel. *Los años del NO-DO*. Barcelona: Ediciones Destino, 2008.

(2) DEL REY REGUILLO, Antonia. *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*. Valencia: Tirant lo Blanc, 2007.

### Apocalipsis urbanos. El cine y la destrucción de la ciudad

(1) RAMIREZ, Juan Antonio. *La arquitectura en el cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 127.

(2) DAVIS, Mike. *Ciudades muertas; ecología, catástrofe y revuelta*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2007.

(3) SONTANG, Susan. 'La imaginación del desastre'. En: NAVARRO, Antonio José (ed.). *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*. Madrid: Valdemar, 2008, p. 21.

(4) SALA, Angel (coord.). *Apocalypse Domani. La década dorada de la explotación italiana de ciencia ficción (1977-1980)*. Barcelona: Hermenaut, 2019.

(5) CALLENBACH, Ernest. *Ecotopía. Diario íntimo y reportajes de William Gaviria*. Madrid: La linterna Sorda, 2013.

(6) BALLARD, J.G. *Fine millennio: istruzioni per l'uso*. Milano: Baldini & Castoldi, 1996, p. 271.

(7) DAVIS, Mike. *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*. New York: Metropolitan Books, 1998.

(8) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. Versión 23.3 en línea. [Consulta: 16 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://dle.rae.es/zombi>

(9) DOMINGO, Andreu. *Demografía zombi. Resilientes y redundantes en la utopía neoliberal del siglo XXI*. Barcelona: Icaria, 2018, p.13.

(10) ALTARES, Guillermo. 'Cuando el clima cambia el relato'. *El País*. 6 de diciembre de 2019. [Consulta: 16 de septiembre de 2020]. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2019/12/05/babelia/1575565718\\_674368.html](https://elpais.com/cultura/2019/12/05/babelia/1575565718_674368.html)

(11) CANTALEJO, Ángela. 'Cli-Fi: la literatura que predice el cambio climático'. *El País*. 11 de octubre de 2015. [Consulta: 16 de septiembre de 2020]. Disponible en: [https://elpais.com/elpais/2015/10/11/tentaciones/1444559211\\_036190.html](https://elpais.com/elpais/2015/10/11/tentaciones/1444559211_036190.html)

(12) MCCARTHY, Cormac. *La carretera*. Barcelona: Debolsillo, 2010.

(13) NAVARRO, Antonio José. *El imperio del miedo. El cine de horror norteamericano post 11-S*. Madrid: Valdemar, 2016.

### LA ARQUITECTURA Y SU PUESTA EN ESCENA

#### Al descubierto, a la vez: edificios seccionados

(1) GOROSTIZA, Jorge. *La construcción de la ficción: espacio arquitectónico - espacio cinematográfico* [en línea]. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Politécnica de

Madrid, 2006. [Consulta: 6 de agosto de 2021]. Disponible en: <http://oa.upm.es/40340/>, p. 78.

(2) *Ibidem*. p. 79.

(3) *Ibidem*. p. 80.

(4) *Ibidem*. p. 84.

(5) No debe confundirse con el «split screen» que se suele usar para secuencias de llamadas telefónicas y aparecen dos o más divisiones en la pantalla ocupadas por cada uno de los interlocutores; en este caso, los personajes están en el mismo tiempo, pero en espacios distantes, mientras que en el espacio ilusorio simbolizado arquitectónico están en espacios contiguos. Véase: GOROSTIZA, Jorge. 'Architectures on the Same Shot'. *Jack: Journal on Architecture and Cinema*. 2018, n° 2, p. 13-18.

(6) 'The Godless Girl'. *Close Up*. Junio 1928, vol II, n° 6, p. 64.

(7) Es significativo que este procedimiento se haya empleado también en muchas representaciones de la adaptación teatral de este diario; incluso en España, escenógrafos como Burmann y Parrondo lo usaron en 1957 y 2001 respectivamente.

(8) LIGHTMAN, Herb A. 'Filming The Diary of Anne Frank'. *American Cinematographer*. Junio 1959, vol 40, n° 6, p. 361.

(9) Recurso usado mucho en el teatro e incluso en el arte, como en el cuadro *Miracolo dell'ostia profanata*, pintado por Paolo Uccello entre 1467 y 1468.

(10) Esta ruptura de la convención también sucede en *La mansión de los horrores (House on Haunted Hill)*, William Castle, 1959), filmada en la Casa Ennis de Wright y en la que en el canto de un muro seccionado del sótano aparece uno de los bloques de esa casa, y como hizo Godard con la pancarta de *Tout va bien*, que se verá más adelante

(11) Varios personajes pueden también estar en habitaciones contiguas separadas por muros y verse sus actitudes a través de ventanas, con la cámara desde fuera del edificio y al no mostrar el tabique que las separa parece que están juntas, como los protagonistas de *Ritmo loco (Shall We Dance?)*, Mark Sandrich, 1937) y las dos familias de *Play Time* (Jacques Tati, 1967).

(12) En películas como *Le tunnel sous la Manche* (Georges Méliès, 1907), *A Famous Scape* (David W. Griffith, 1908) mostrando el exterior del muro de una prisión simultáneamente con un túnel por debajo, *Montecristo* (Emmett J. Flynn, 1922), *Corazones de hierro (Casualties of War)*, Brian de Palma, 1989) y *Fantástico Sr. Fox (Fantastic Mr. Fox)*, Wes Anderson, 2010).

(13) Esta era la visión de un demonio y un bachiller cuando levantaban los techos de las casas de Madrid en *El diablo cojuelo*, escrita por Luis Vélez de Guevara en 1641. Un caso extremo se produce en *Dogville* (Lars von Trier, 2003), donde unos espacios más pequeños que los reales se dibujan en el suelo, pero más en planta que en sección. También se pueden ver techos transparentes desde abajo para indicar los pasos impacientes de un personaje en *El enemigo de las rubias (The Lodger)*, Alfred Hitchcock, 1927) y de viandantes en *El hombre de Chinatown (Hammett)*, Wim Wenders, 1982).

(14) En 1844 se publicó uno de los primeros dibujos de edificio seccionados, firmado por Bertall, con un edificio de viviendas parisino, con cinco plantas, en el libro *Le diable à Paris, Paris et les parisiens*; en 1845 hay una sección de otro con seis, dibujada por Vallejo, en *Escenas matritenses* de Ramón Mesonero Romanos. Entre los ilustradores españoles se debe mencionar a Xaudaró con al menos tres dibujos de edificios seccionados (*Blanco y negro* 1900 y 1902, y *Le Rire* 1909); tampoco se debe olvidar, por su vinculación