

CINE Y GEOGRAFÍA: ESPACIO GEOGRÁFICO, PAISAJE Y TERRITORIO EN LAS PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS*

Agustín Gámir Orueta y Carlos Manuel Valdés

Departamento de Humanidades: Geografía, Historia Contemporánea y Arte. Universidad Carlos III de Madrid

«Aceptamos la realidad del Mundo tal y como nos la presentan.

Así de sencillo.»

The Truman Show, 1998

«El cine podía trazar un mapa del mundo, como el cartógrafo; podía explicar historias y acontecimientos históricos, como el historiógrafo; podía «excavar» en el pasado de civilizaciones lejanas, como el arqueólogo; y podía narrar las costumbres y hábitos de gentes como el etnógrafo»
(Shohat, 1991; cit. en Stam, 2000:35)

«If You Film It, They Will Come...»

(The Worldwide Guide to Movie Locations, Tony Reeves, 2001)

RESUMEN

El trabajo presenta una aproximación teórica y analítica sobre las relaciones entre cine y espacio geográfico. En primer lugar se señalan las cualidades del cine frente a otros soportes de representación del territorio a la vez que se identifican las diferencias entre el espacio real y el espacio fílmico. A continuación se muestran las principales aportaciones procedentes de varias subdisciplinas geográficas, identificando los vectores que deben tratarse en la relación

Fecha de recepción: abril 2007.

Fecha de aceptación: noviembre 2007.

* Los autores agradecen los comentarios y sugerencias de las siguientes personas: Sibley Lavandeira, Javier López Izquierdo, Paloma Puente Lozano y Carlos Thiebaut Luis-André.

cine y espacio geográfico. Un tercer epígrafe, de contenido más analítico, aborda la problemática específica de las localizaciones de los lugares de rodaje, la manera en que el paisaje y la naturaleza se presentan en pantalla, la utilización del cine como instrumento político-territorial y las repercusiones económicas derivadas de la actividad cinematográfica.

Palabras clave: Cine y Geografía - Geografía Cultural - Cine y paisaje - Cine y territorio.

ABSTRACT

This work presents a theoretical and analytical approach to the relationship between cinema and geographic space. First, special cinematographic qualities are differentiated from those of other means of geographic representation, at the same time identifying the differences between real space and film space. Subsequently, the main contributions from various geographic subdisciplines are examined, identifying which paths of study should be followed in the relationship between geography and film. A third, more analytical part of the content looks at the specific problems of film locations, the way landscape and nature are presented on screen, the use of cinema as a political/territorial instrument, and the economic repercussions created by the film industry.

Key words: Cinema and Geography - Cultural Geography - Cinema and landscape - Cinema and territory.

I. INTRODUCCIÓN

Estas páginas pretenden ser una aproximación teórica y analítica sobre las relaciones entre el cine, la Geografía y el espacio geográfico. Los objetivos del texto son los siguientes:

En primer lugar, mostrar las características del cine como soporte reciente —de algo más de un siglo de existencia— utilizado con profusión en los siglos XX y XXI en la descripción de diversos hechos geográficos. El tratamiento que la investigación geográfica ha realizado sobre cine como soporte y sus vinculaciones con el espacio, ha sido muy inferior a la notable capacidad de este medio para alimentar el imaginario geográfico colectivo. Este desajuste requiere prestar atención a una serie de vectores que deberían considerarse en el estudio de la relación cine-geografía.

En segundo lugar, proporcionar un análisis general sobre las vinculaciones existentes entre cine y espacio geográfico, sin olvidar que estas relaciones se establecen en dos sentidos: por una parte, la mediación del espacio geográfico en la producción cinematográfica, lo que obliga a entenderlo como un factor que puede intervenir en el producto final; por otra, las consecuencias de la producción cinematográfica en el espacio geográfico y su percepción. En este segundo sentido se hará mención de algunas repercusiones, sociales, territoriales y económicas, tanto del rodaje de las películas como de su posterior exhibición. Además, tras un análisis de cómo la industria cinematográfica aborda las localizaciones de los rodajes,

se mostrará la manera en que este soporte nos presenta los diferentes tipos de paisaje y el territorio.

Somos conscientes de que los diferentes epígrafes que se incluyen a continuación podrían ser tratados con mayor extensión, sobre todo mediante el estudio detallado de casos, pero el objeto principal de estas páginas es presentar el panorama general de relaciones existentes entre cine y geografía.

II. EL CINE COMO SOPORTE

1. El surgimiento de un nuevo soporte

Desde los inicios de la civilización el hombre ha utilizado soportes, materiales y procedimientos diversos para transmitir o acumular información descriptiva y analítica sobre el espacio geográfico, la naturaleza, el paisaje y el territorio. Así, con fines fundamentalmente exploratorios, científicos o militares, la cartografía ha proporcionado desde la antigüedad una extensa variedad de mapas. Por su parte, las descripciones corográficas, la literatura de viajes e incluso la pintura, nos permiten asomarnos a otro conjunto de características de la naturaleza o del paisaje —la tercera dimensión, el color de la vegetación o la descripción del cielo— que la cartografía difícilmente podía proporcionar. Los libros de viajes, los textos literarios de ficción (desde el siglo XIX, sobre todo, con la aparición de la novela moderna), las pinturas, los grabados y las fotografías han sido instrumentos utilizados con profusión en numerosos estudios geográficos, y además con una gran variedad de objetivos y planteamientos subyacentes. Se trata de documentos que el lector u observador disponía —en el caso de narraciones literarias, a menudo con la ayuda de mapas con la finalidad de no perder el recorrido del relato— para así obtener un conocimiento, aunque fuera aproximado, de un espacio fuera de su alcance.

A mediados del siglo XIX se incorporan dos nuevos soportes, interrelacionados, en los que —al disminuir la dependencia de la destreza artística o de la capacidad literaria del autor— la naturaleza y el paisaje son retratados, en principio, de manera aparentemente más fiel: la fotografía y el cinematógrafo.

Si bien el grabado y la fotografía, en especial cuando los medios de reproducción gráfica permitieron su inclusión en prensa, libros y revistas, ya contribuyeron a generalizar el conocimiento visual de lugares remotos, el cinematógrafo, al presentar imágenes en movimiento, supone un avance en la capacidad para trasladar al espectador un espacio geográfico determinado. A ello se une el contexto histórico en el que este nuevo medio surge, una etapa de transformaciones económicas intensas generadas por la revolución industrial con importantes consecuencias sociales¹. Se trata, en definitiva, de un nuevo medio de transmisión del conocimiento para una sociedad nueva, mucho más dinámica que la precedente.

¹ Susan Sontag subrayó la paradoja de la coincidencia del surgimiento de un medio técnico para registrar lugares y paisaje al tiempo que comenzaba la rápida alteración de esos lugares: «Las cámaras comenzaron a duplicar el mundo en momentos en que el paisaje humano empezaba a sufrir un vertiginoso ritmo de cambios: mientras se destruye un número incalculable de formas de vida biológica y social en un breve período, se obtiene un artefacto para registrar lo que está desapareciendo» (Sontag, 2005:32).

Conviene recordar, además, que su ya larga trayectoria convierte al cine en un documento no sólo geográfico sino también histórico-territorial y nos permite reconstruir en la memoria paisajes que ya no existen, por haber sido profundamente alterados por avatares socioeconómicos o bélicos².

2. La generalización del consumo de imágenes

Las consecuencias de la introducción de este nuevo soporte son si cabe más notables porque, a diferencia de las técnicas y medios previos, este nuevo proceso de descripción del espacio geográfico no se dirige a una elite cultivada sino que será **objeto de consumo masivo**, alcanzando poco a poco a todos los estratos de la población³. A su nueva capacidad técnica de crear imágenes el cine añade su amplio poder de difusión y divulgación de estas representaciones. En cierto modo el cine, en paralelo a los avances políticos y sociales, permite una cierta «democratización» de unos lugares y paisajes antes inaccesibles o incluso ignotos para la mayor parte de la sociedad⁴.

Desde los comienzos del cine, y de manera similar a lo que ocurrió con la fotografía, se percibió la enorme capacidad de este medio para retratar y describir paisajes y sus pobladores. En este sentido, algunas de las primeras realizaciones cinematográficas de finales del siglo XIX y principios del XX tienen una componente descriptiva y documental, creándose proyectos de colecciones de imágenes de todo el mundo desde un enfoque antropológico, con vinculaciones con la Geografía Humana del siglo XIX⁵.

Una idea del volumen de imágenes que llega hoy en día al espectador español nos lo proporcionan las estadísticas que anualmente publica la Sociedad General de Autores de España. Por lo que respecta al cine, en el año 2004 el número de entradas vendidas por habitante se cifraba en 3,3. Si bien la evolución en las últimas tres décadas muestra un descenso apreciable, desde los 11,33 entradas por habitante en 1968 hasta las 1,78 en 1988, recuperándose ligeramente a partir de esta fecha, hay que señalar que este descenso es consustancial al conjunto de los países europeos, entre los cuales España ocupa una de las primeras posiciones en la frecuencia de asistencia al cine. Pero la explicación del descenso, y posterior estabilización, en el número de espectadores que acuden al cine reside esencialmente en la creciente competencia con otros medios de comunicación (televisión) y nuevos soportes de almacenamiento y visionado del material cinematográfico (vídeo, DVD). Esta última afirmación

2 Es el caso de las zonas costeras o rurales hoy urbanizadas, o de los sectores de ciudades destruidos durante los conflictos bélicos del siglo pasado (*Germania, anno zero*, 1948).

3 Montserrat Huguet ha señalado que la reproductibilidad del cine constituyó «la razón esencial de que las elites tradicionales desconfiaran de este nuevo arte o forma de entretenimiento, no exclusivista, y de que persistiese en atrincherarse en los teatros de acceso social limitado, dejando las carpas en las que se exhibían películas para las clases populares» (Huguet, 2002:15).

4 Esta «democratización» del disfrute visual de los paisajes se extiende también al ámbito de los de corte fantástico, como prueban las primeras cintas de Tarzán o de dibujos animados.

5 Bernardi (2002:39) cita, a este respecto, los proyectos de Albert Kahn, Georges Méliès o Boleslaw Matuszewski. Sontag (2005) menciona la fundación en 1897, con una intención similar, pero circunscrita al ámbito inglés, de la Asociación Nacional de Registro Fotográfico por parte de Benjamin Stone, con el objetivo de documentar ceremonias y festivales rurales tradicionales en vías de desaparición.

se comprueba fácilmente al observar los incrementos del gasto en compra y alquiler tanto de vídeo como de DVD, que se han triplicado en una década, y en el aumento significativo, desde el inicio de los años noventa, del número de minutos que cada español dedica a ver la televisión (casi tres horas y media), medio en el que también se emiten películas.

Así, tras un siglo de creación y divulgación cinematográfica, es evidente que se puede hablar de «**un nuevo género de cultura geográfica**», por lo que parece interesante plantear las relaciones entre este nuevo medio y el espacio geográfico. Jamás se había transmitido tanta información sobre paisajes, ya sea de una manera intencionada o indirecta, y jamás se ha tenido, como en el presente, la capacidad de transmitir esa información visual a tanta gente. A ello hay que añadir desde hace medio siglo el impacto de la programación televisiva, del que no nos ocuparemos aquí.

3. La componente espacial en el cine: el objeto y la sombra. Espacio real y espacio fílmico

Si bien en sus inicios, al igual que ocurrió con la fotografía, se consideraba que el cine consistía en una técnica para reproducir lo que el ojo humano ya podía ver y, por lo tanto, se reivindicaba la objetividad de lo que presentaba, desde el momento en el que el cine se utiliza como un moderno instrumento para la narración de historias empieza a ser reconocido como un medio de expresión artística, a la vez que se produce la separación formal entre el llamado «cine de ficción» y el documental. Walter Benjamin ha establecido de forma clara el momento en el que los soportes artísticos como el cine o la fotografía traspasan la frontera del invento científico al de obra de arte y cómo este paso se asocia a una actividad mercantil. Así, en el caso de la fotografía señala: «la pretensión de que la fotografía es un arte es contemporánea de su aparición como mercancía. Esto coincide con el influjo que la fotografía en cuanto procedimiento reproductivo tuvo sobre el arte mismo. Lo aisló de sus patronos para entregarlo al anonimato del mercado y su demanda» (Benjamin, 1938:88). Y más adelante argumenta sobre el cine de un modo similar: «la época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural, extinguiendo para siempre el brillo de su autonomía. Ello trajo consigo un cambio en la función del arte que cayó fuera del campo de visión del siglo. Y este cambio incluso se le ha escapado durante largo tiempo al siglo XX, que es el que ha vivido el desarrollo del cine» (Benjamin, 1939:108).

Pese a lo anterior, es indudable que el cine puede conceptuarse como una forma de «arte del movimiento», lo que le diferencia de la escultura o la pintura. Se trata, por el momento, de la forma artística que posee la mayor capacidad para representar los cruces entre espacio y tiempo (Harvey, 1998: 340). Esta consideración implica que sus realizaciones deben, de forma obligada, enmarcarse en una matriz espacio-temporal sin la cual resultaría imposible la realización de una película. Conviene por ello establecer claramente las diferencias entre el «objeto y la sombra», es decir entre el espacio real y la imagen que el cine proyecta de éste:

- En primer lugar, debe distinguirse entre el **espacio de la pantalla** (*screen-space*) de dos dimensiones y el espacio donde transcurre la acción de la película (*action space* o «**espacio fílmico**»), de tres dimensiones. La propia forma rectangular de la pantalla, el «screen space», tiene una cualidad añadida, ya que obliga al espectador a centrar su atención en un campo de visión mucho más reducido y físicamente limitado que el radio de acción visual humano. Esta capacidad de acotar el campo visual contribuye

a reforzar la intensidad y el protagonismo de las imágenes, al mismo tiempo que a organizarlas.

- Por lo que respecta al espacio fílmico, que se vincula a la dirección y al planteamiento artístico de un determinado autor, es esencialmente **visual** y potencialmente ilimitado en sus dimensiones. Pero junto a esta ventaja debe tenerse en cuenta una serie de factores que impiden obtener una percepción completa del paisaje, que exigiría el empleo de los cinco sentidos. Fundamentalmente, porque, salvo algunos ensayos experimentales sin apenas difusión, el espacio en el cine no tiene volumen, dado que se trata de una analogía plana y codificada de éste.
- En relación con las **sensaciones auditivas**, desde la invención del cine sonoro, están coordinadas en función de la presentación de la historia visual; pero ello no significa que se trate de un sonido «real», porque se destacan artificialmente unos sonidos naturales sobre otros⁶, se anticipa el sonido a la acción, se incorpora música al paisaje o se modifica la dicción original de los actores, o incluso el idioma⁷. El resto de los sentidos que permiten apreciar en su globalidad un paisaje quedan cercenados y no han sido trasladados al cine: no se aprecian los olores, no hay posibilidad de tacto, por lo que se dificulta una percepción ambiental integral.
- Otra evidencia de la alteración de la realidad se relaciona con el **tratamiento de los fenómenos meteorológicos**. La mayor parte de las películas muestran ambientes atmosféricos de estabilidad. Raramente aparecen fenómenos que alteren esta situación y cuando lo hacen irrumpen mediante el empleo de artificios que casi siempre conllevan una exageración del suceso meteorológico buscando su visibilidad por el espectador. En efecto, si en la vida real el hombre percibe la mayoría de estos fenómenos empleando varios sentidos, y en ocasiones de una forma sutil (brisas, lloviznas, insolación), el cine se ve obligado a trasladar estos mismos efectos a una imagen y a un sonido que sean clara y fácilmente perceptibles por el espectador. De esta manera se sustituye la precipitación por efectos artificiales de lluvias muy intensas, prácticamente torrenciales y que son casi exclusivas de medios tropicales (*Wonderland*, 1999). En el caso de la brisa, ésta debe ser lo suficientemente fuerte como para que a través del movimiento de determinados objetos el espectador la aprecie, lo que implica igualmente su acentuación. Por lo que respecta a la temperatura, su traslación a la pantalla se produce de modo indirecto, asociando la temperatura a actitudes, gestos o vestimentas. Finalmente, en situaciones de fuerte insolación suele ser habitual la inserción de planos centrados en el sol. Todo este tipo de fenómenos meteorológicos exige habitualmente la utilización de acompañamientos musicales o efectos sonoros que refuercen su intensidad mediante una serie de códigos ya asimilados por el espectador.

6 Aunque la evolución de la técnica ha permitido apreciar los sonidos que emiten la fauna, el viento o los ríos presentes en un paisaje natural, las primeras filmaciones sonoras a menudo reproducían en exceso algunos de estos sonidos, como era el caso de las que transcurrían en supuesto ambientes selváticos.

7 De hecho los diálogos de los actores no sólo se graban en «pistas separadas» al del resto del sonido, sino que en ocasiones esta grabación no se produce en el lugar de filmación sino en un estudio, ajeno por tanto al supuesto sonido natural.

- No obstante, junto a estas desventajas o limitaciones, conviene resaltar que la **visión del paisaje** puede resultar muy **mejorada** y atractiva, en especial con los últimos avances técnicos, hasta el punto de ofrecerse vistas que el espectador por sí mismo nunca podría observar; es el caso de determinadas secuencias filmadas desde lugares inaccesibles para el hombre (planos aéreos, planos a ras de tierra y en velocidades alteradas, etc.)⁸. En este sentido, debe recordarse que en un espacio fílmico se ofrecen distintas modalidades de observación: el director tiene capacidad para que, utilizando diferentes técnicas de filmación, sea posible apreciarlo «a distancia» y desde el exterior o introducirnos en él. En otras ocasiones las técnicas de filmación permiten que nos desplazemos lentamente «dentro» de ese espacio fílmico o, por el contrario, a gran velocidad⁹.
- En algunas ocasiones el espectador se ve obligado a reproducir en su mente un **espacio «aparentemente coherente»** basándose en los fragmentos de espacios reales resultantes del montaje del filme. Por ello, cuando se intenta recorrer a pie un trayecto urbano que aparece en una filmación resulta casi siempre imposible, al componerse de segmentos o partes de distintas calles sin conexión real entre sí. Únicamente una reducida minoría de espectadores con conocimientos espaciales de la ciudad en la que transcurre la acción podría apreciar esta discontinuidad espacial. Este efecto resulta especialmente evidente en aquellas escenas que transcurren en países distintos a los de su exhibición.
- Para algunos autores (Sesonke, 1973: 406), el espacio fílmico incorpora otros **espacios no visualizados** por el espectador, pero esenciales para la comprensión de la narración. Se trata del espacio que no recoge la cámara pero que, en ocasiones, cobra una «realidad» no visible cuando se observa la introducción o salida de un personaje en escena, ya sea desde los lados o desde atrás. O aquel espacio fílmico (luego no real) por el que desaparecen los actores cuando traspasan el dintel de una puerta cuya habitación no observamos, o cuando doblan la esquina de una calle. Hay, por lo tanto, un espacio más allá de lo mostrado en una filmación que resulta indispensable para comprender la historia que pretende contarse.
- De la misma manera que existe un espacio fílmico, diferente de un «espacio-pan-talla», también existe un **«tiempo fílmico»** distinto de un **«tiempo de proyección»** (Khatchadourian, 1987: 173). Mientras que el tiempo de proyección tiene una duración determinada por el metraje, el tiempo fílmico tiene una duración indeterminada: en la mayoría de las veces tiene una duración mayor, en otras menores (como en determinadas escenas a cámara lenta) y experimentalmente puede resultar coincidente

8 Esta realidad se hace evidente en el género documental, sobre todo en las producciones de los últimos años que incluyen la colocación de cámaras en aves (*Le peuple migrateur*, 2001), peces o cetáceos, o que introducen microcámaras en galerías subterráneas de pequeñas dimensiones.

9 «Nuestras tabernas y calles metropolitanas, nuestros despachos y habitaciones amuebladas, nuestras estaciones de ferrocarril y nuestras fábricas parecían habernos encerrado irremediamente. Luego, apareció el cine e hizo estallar en pedazos este mundo-cárcel con la dinamita de un décimo de segundo, de modo que ahora, en medio de sus vastas ruinas y desechos, viajamos en calma y temerariamente. Con la fotografía, el espacio se dilata; con la cámara lenta, el movimiento se posterga» (Benjamin, 1969: 236, citado por Harvey, 1998: 381).

con la duración del «tiempo pantalla». Los ritmos en el tiempo fílmico son variables, muy lentos en ocasiones o veloces en otras, según los requerimientos de la narración. Conviene no olvidar, por tanto, que en cualquier filme se aprecian **discontinuidades temporales**, de la misma manera que hay discontinuidades espaciales.

III. CINE E INVESTIGACIÓN GEOGRÁFICA

Lo expuesto en estos párrafos habla claramente de una singular relación entre el entorno real y la imagen transmitida por las producciones cinematográficas. Lo que el espectador ve es, en mayor o menor medida, un espacio geográfico alterado pero que, en su falsedad, contiene un alto grado de impacto. La fuerza de las imágenes cinematográficas (o televisivas) implica una notable capacidad de generar imaginarios concernientes a cuestiones históricas, sociales, antropológicas; y también geográficas. En este sentido, la enorme variedad de hechos y elementos geográficos susceptibles de análisis, unido al peso que tradicionalmente han tenido las imágenes en la explicación geográfica y en la propia re-creación de «imágenes geográficas», justifica la necesidad de una aproximación a la producción cinematográfica desde esta disciplina. Conviene, por tanto, conocer cuáles han sido las claves y las líneas de interpretación del cine por parte de los geógrafos.

1. La tardía presencia del cine en los estudios de Geografía

En los últimos años han proliferado las aproximaciones culturales en investigaciones geográficas de muy diversa índole. Esta atención a la relación entre creación cultural y espacio geográfico se vincula, en cierto modo, con los primeros geógrafos modernos, los cuales participaban de un método en el que la propia Geografía incluso se convertía en hecho cultural (Ortega, 1987:105 y ss.). Desde el comienzo de la denominada «Geografía moderna» la atención de los geógrafos hacia los medios culturales, siempre que hayan tenido que ver con elementos territoriales, paisajísticos o naturales, ha estado más o menos latente, llegando a concretarse en una escuela o línea de investigación que puede agruparse bajo el epígrafe de Geografía Cultural.

En efecto, la literatura ha sido durante mucho tiempo empleada en las investigaciones geográficas; así, los relatos de viajes, e incluso las novelas, ambientados en una región, han sido utilizados para realizar una reconstrucción de los paisajes históricos (cambios en el paisaje vegetal, en las estructuras agrarias, en la fisonomía de las ciudades, etc.). Tal y como indica Douglas Pockock (1981), la literatura realiza además otra función más sutil, ya que contribuye al proceso general de aprendizaje mediante el cual se adquieren valores y actitudes sobre una determinada sociedad o espacio. De este modo, nuestra visión cultural de la realidad puede estar mediatizada por las aportaciones de la literatura.

Si consideramos al cine como uno de los medios más capaces para crear representaciones del mundo, en especial desde la segunda mitad del siglo XX, resulta evidente que, por los mismos motivos aducidos para la literatura del siglo XIX, debe interesar a la Geografía. El reconocimiento del valor de las películas como elemento de ayuda para la difusión del conocimiento geográfico fue algo ya percibido en época relativamente temprana. Prueba de ello fueron las publicaciones de Roger Manvell, director de la British Film Academy, en

The Geographical Magazine a partir de 1953 por encargo expreso de la Royal Geographical Society de Londres.¹⁰

Sin embargo, los estudios que relacionan ambas disciplinas son limitados en número. Las películas, y con ellas el resto de los productos de los *media*, han estado durante muchos años en la periferia de las investigaciones geográficas (Burguess, 1985:1).

Todavía hoy parece necesario plantear un análisis sobre las vinculaciones cine-geografía con argumentos «a la defensiva». En la Historia se ha producido desde hace años una aceptación general de ciertos enfoques que vinculan Historia y producción cinematográfica (con orientaciones muy diversas)¹¹; prueba de ello es la extensa bibliografía existente e incluso la creación, en el caso español, de un centro de investigación con sede en Barcelona denominado «Film-Historia». Por el contrario, en la disciplina geográfica parece que se ha avanzado poco. Alguna reflexión reciente sobre los métodos de trabajo de los historiadores (Gaddis, 2004), fundamenta una apuesta por las aproximaciones narrativas e imaginativas en la investigación histórica, como puede ser la utilización de materiales propios de la ficción cinematográfica¹². Desde nuestro punto de vista, estos planteamientos pueden ser perfectamente extrapolables al ámbito de la Geografía.

Las **razones que explican la escasa atención** hasta el presente en la investigación del binomio cine-geografía son múltiples. Por un lado, hay que constatar las características del propio soporte y su evolución. Hasta hace poco más de una década, y en contraste con la actualidad —cuando los reproductores de DVD o los programas informáticos facilitan considerablemente el manejo de imágenes— el visionado de una filmación, su almacenaje, reproducción y tratamiento precisaban de medios específicos fuera del alcance de los ciudadanos. Las condiciones para un adecuado análisis del material cinematográfico resultaban, por tanto, sumamente difíciles.

Por otro lado, así como está aceptado y generalizado el uso de la literatura no sólo como medio eficaz de descripción del paisaje, sino también como fuente de investigación de hechos geográficos, no ocurre lo propio con el cine, cuyo uso en esta disciplina queda relegado a una función didáctica. Esta cuestión resulta sorprendente si contrastamos la capacidad de transmisión de imágenes del cine con la del texto literario a la hora de describir los aspectos meramente formales de los paisajes. Por lo que respecta a la desinformación que se le presupone al cine, hay que recordar que también ciertas creaciones literarias, como algunas

10 Aitken considera a estos artículos como la primera evocación del uso del cine en Geografía (Aitken 1994: 294).

11 Marc Ferro, uno de los historiadores que más ha investigado sobre las relaciones entre Historia y Cine, señalaba hace treinta años: «cuando a principios de los años sesenta se comenzó a estudiar las películas como documentos históricos y así proceder a un 'contraanálisis' de la sociedad, la idea resultó desconcertante en los medios universitarios. En aquellos años no había más historia que la cuantitativa, y estudiosos de prestigio como Fernand Braudel y Pierre Renouvin me desaconsejaban la utilización del cine: 'Interesante, pero mejor que no lo comente mucho'; 'No insista en esta tesis'. Hoy en día el cine es referencia obligada para archivistas e investigadores» (Ferro, 1977:15).

12 Así, Hueso, en su obra *El cine y el siglo XX*, escribe: «No es que pensemos que el cine tenga que ser la única fuente para estudiar la historia de este periodo, pues sería erróneo y sobre todo absurdo, sino que de sus imágenes pueden extraerse una serie de aportaciones que puestas en relación con las provenientes de otras fuentes más 'tradicionales', pueden facilitar una mayor profundidad y riqueza de aspectos en el conocimiento de lo contemporáneo» (Hueso, 1998:42).

obras de Emilio Salgari o Julio Verne, han sido responsables de un tratamiento del paisaje que incurre en errores, banalizaciones y falsedades, sin que ello suponga un demérito en su valor literario.

Finalmente, si bien las anteriores consideraciones están en vías de superación, todavía persiste una clara dificultad para establecer la conexión entre las imágenes que proporcionan los filmes y que son observadas por los espectadores y los efectos —económicos, sociales, culturales— que provocan en el paisaje y el territorio que describen.

En cualquier caso, no cabe duda de que las películas, y los *media* en general, son agentes vehiculares de lo que puede denominarse «cultura popular», y como tal deben ser considerados como un elemento esencial a la hora de modular las experiencias sociales e individuales relativas al entorno que nos rodea. Frente a la consideración de que las informaciones procedentes de los *media* son secundarias, al no proceder de la observación directa, autores como Burgess y Gold (1985) indican que la información mediatizada, incluyendo la procedente de los filmes, tiene una consideración central y contribuye de un modo significativo a la manera en que se concibe la realidad por el individuo.

2. Las principales líneas de investigación

Un breve repaso de los estudios de cine y Geografía muestra la paulatina confluencia e interrelación entre líneas de trabajo y focos de atención diferentes en su temática y en las fechas de publicación de las aportaciones.

Una primera aproximación procede del campo de la **Didáctica de la Geografía**. Ya hemos señalado como desde la década de los cincuenta se realiza en el ámbito anglosajón una llamada de atención acerca de las posibilidades pedagógicas de las películas en tanto que medio excepcional para describir territorios y regiones alejadas de los estudiantes (Manvell, 1953 y 1956). Se trata de una línea muy fecunda (Clark, 1970; Gold, Revill y Haigh, 1996; Ansell, 2002), y que ha tenido varias aportaciones en nuestro país, en especial desde el grupo de Didáctica de la Geografía de la Asociación de Geógrafos Españoles y desde la UNED.

Otro conjunto de trabajos, cuya fecha de partida coincide con la publicación de las primeras investigaciones de Christopherson y Storper en 1986, se insertan en la **Geografía Económica**. Conscientes en los últimos años de la relevancia de la industria cultural como uno de los motores no sólo económico sino también ideológico de la sociedad de nuestro tiempo, un conjunto de investigadores han realizado trabajos con la finalidad de destacar la importancia de esta «industria» y mostrar sus pautas de distribución y localización (Christopherson y Storper, 1986; Scott, 2002 y 2004, Gámir, 2005). Dentro de este apartado incluimos aquellas investigaciones que analizan alguna o varias etapas que discurren desde la producción de una película hasta su exhibición. Aquí existe una evidente relación con la Geografía Urbana, ya que los distintos tipos de establecimientos cinematográficos (grandes salas, multicines o más recientemente multiplex) tienen claras repercusiones en el contexto urbano en el que se insertan (Gámir, 2001).

Un tercer grupo de trabajos procede de la **Geografía Cultural** y se centra en la creación y difusión de imágenes geográficas. La producción geográfica enmarcada en esta línea presenta una notable variedad de enfoques y de contenidos que merecen un comentario más detallado.

En relación con la capacidad o intención de crear —explícitamente o no— imágenes geográficas, algunos autores hablan de la posibilidad de diferenciar, en el mundo occidental, dos corrientes interpretativas. La primera, esencialmente norteamericana, considera a la comunicación como un proceso mediante el cual se transmite un mensaje a distancia. Bajo este enfoque la industria cinematográfica estadounidense se encuentra interesada en la producción de estereotipos, sea de sociedades o de lugares. Por su parte, en los trabajos europeos se conceptúa la comunicación como un proceso a través del cual una determinada cultura es creada, modificada y transformada. El análisis de la representación fílmica debe, así, constituir una prioridad para aquellos geógrafos que pretendan entender la sociedad postmoderna, al tratarse de una sociedad en la que el conocimiento de nuestros semejantes se realiza en buena medida a través de representaciones interpuestas, entre las que se encuentran las producidas por la industria cinematográfica¹³. De este modo, la realidad y su representación, sea fiel o no, están enlazadas en un proceso continuo (Harvey, 1998). Así, la relación cine-espacio geográfico no se centra tanto en el individuo como en la consideración del cine como vector de expresión de las relaciones hegemónicas de la sociedad postmoderna sobre el territorio.

Por lo que respecta a los contenidos, estos presentan una gran variedad temática que en cierto modo se justifica por lo temprano de su aparición y por el limitado número de monografías. Abundan, eso sí, diversas obras colectivas (Burguess y Gold, 1985; Kemal y Gaskell, 1993; Aitken y Zonn, 1994) y estudios analíticos de películas o directores en concreto.

Desde un punto de vista sistemático, destacan algunas obras que analizan el paisaje en las películas de ficción (Nogué, 1982; González, 1995; Mottet, 1999; Escher y Zimmermann, 2001) o trabajos centrados en algún género cinematográfico, entre los que cabe destacar el «western» (Foucher, 1977; Lacoste, 1999; Henriot, 2003), el cine fantástico (Kitchin y Kneale, 2002) y el cine documental. Algunos trabajos referidos a estos últimos llevan a cabo un profundo ejercicio de deconstrucción de los documentales, cuyos resultados deberían ser tenidos en cuenta por la Didáctica de la Geografía. Además, procede incluir en este grupo las investigaciones relativas a la representación del Tercer Mundo en el cine (Macdonald, 1990).

Sin embargo, se han detectado algunas carencias que no son sino reflejo de la juventud de esta línea de investigación: las muy escasas obras que muestran un marco conceptual de referencia concreto más allá de etiquetas genéricas como postmodernismo, Geografía Humanista o Nueva Geografía Cultural (Burguess, 1989; Rose, 1996; Kennedy y Lukinbeal, 1997), la desvinculación con los estudios procedentes de la investigación cinematográfica¹⁴ y los limitados trabajos sobre la materia publicados fuera de los EEUU, Reino Unido o Francia.

Pese a la aparente separación entre los contenidos más teóricos procedentes de la Geografía Cultural y los más evidentes derivados de la Geografía Económica, en los últimos años se ha publicado un conjunto limitado de investigaciones que vinculan ambas líneas, dotándolas de una mayor relevancia. Nos referimos al reducido número de obras que anali-

13 «La naturaleza que se despliega ante la cámara no es la misma que se despliega ante el ojo desnudo: aunque no sea más porque un espacio en el que se ha penetrado inconscientemente ha sido reemplazado por un espacio explorado de manera consciente» (Benjamín, 1969:236, citado por Harvey, 1998: 381).

14 Cabe citar, por su clara conexión con planteamientos o aspectos geográficos, los trabajos de Bernardi (2002), Bradley (1994), Mottet (1998, 1999), Ramírez (1993), Sitney (1993) o Stam (2000).

zan las consecuencias económicas, en territorios determinados, que obedecen a motivaciones fundamentadas, no en un conocimiento empírico de la realidad, sino en la asimilación de un conjunto de imágenes de variada procedencia, entre las que naturalmente se encuentra el cine, si bien puede extenderse esta consideración a la televisión o la publicidad. Son trabajos que muestran la influencia de la difusión de las imágenes en actividades económicas concretas, destacando el turismo (Riley, Baker y Van Doren, 1998).

Son muy limitadas las experiencias concretas que relacionen los estudios de cine y geografía desde la Geografía Cultural y desde la Didáctica de la Geografía, pero creemos que en este apartado existe un largo camino por recorrer. Es decir, mostrar cómo las películas y los documentales, con su amplia capacidad simbólica, han creado un modo de «ver» y «valorar» el paisaje que nos dificulta o impide otras visiones alternativas (Aitken, 1994). Tal y como apuntaba M.J. Clark en 1970 no hay que olvidar que «una película consiste en una presentación inflexible de conceptos que arrebatada de las manos del profesor el control de la lección» (Clark, 1970: 17).

3. Los vectores de estudio en la relación cine-geografía

Existen una serie de claves explicativas acerca de la manera en que el cine traslada una imagen determinada del paisaje o el territorio que residen en la propia trayectoria de la historia del cine. Así, la evolución y experimentación de distintas técnicas cinematográficas, como los diferentes tipos de cámara, las mejoras en la sensibilidad de las películas, los cambios en las dimensiones de los fotogramas, la incorporación y mejora del sonido, la introducción del color, la creación de los efectos especiales o la digitalización de parte del proceso de producción, han influido también de manera notable en la imagen de los espacios geográficos que se trasladan al espectador. Esta última aproximación ha sido escasamente considerada en los estudios de Geografía. Por ello, señalamos aquí los tres vectores, no excluyentes, que, desde nuestro punto de vista, deberían contemplarse al analizar las relaciones «cine-geografía»:

- Los **procedimientos** mediante los cuales las técnicas y las escuelas cinematográficas han abordado la filmación del espacio geográfico, destacando los cambios operados a lo largo de la historia del cine y cómo estos han influido en la manera de presentar el paisaje y el territorio.
- El **contexto histórico y social** en el que se produce la filmación. Su análisis proporciona alguna de las claves interpretativas sobre el paisaje que aparece en las películas como sobre la sociedad retratada.
- El **impacto en el individuo** de la representación geográfica creada, independientemente del grado de fidelidad de ésta al paisaje o al territorio representado; lo que se relaciona con la contribución del cine, junto a otros medios, a la formación de un conjunto de imágenes geográficas que mediatizan tanto el comportamiento de éstos como su escala de valores.

IV. CINE Y ESPACIO GEOGRÁFICO

1. La doble vinculación cine y espacio geográfico

Las relaciones entre cine y espacio geográfico merecen considerarse en un doble sentido: los elementos geográficos influyen en la producción cinematográfica y sus resultados, pero también la actividad cinematográfica influye en el espacio geográfico. Conviene llamar la atención que mientras en el primer caso nos referimos a la etapa de producción, y en concreto del rodaje, en el segundo se trata de una consecuencia que tiene lugar tras la exhibición de la película ante el público.

En el primero de estos sentidos, esto es, la influencia de ciertas **características geográficas** en la **selección de exteriores**, es evidente la existencia de una notable variedad de factores que determinan la decisión. Aunque el prurito de algunos directores puede conducir a la búsqueda de coincidencia entre el lugar de la narración y el lugar de la filmación, debido al interés por presentar ciertos marcos naturales como «protagonistas activos», en ocasiones este correlato no se da, siendo otros los factores que condicionan la selección de exteriores. Resulta conveniente, por tanto, resaltar cómo las características del mundo natural pueden condicionar la selección de los escenarios cinematográficos.

En un segundo sentido se produce la vinculación tras la exhibición de la cinta. Se trata de la capacidad que presenta el cine para transmitir determinadas imágenes geográficas (prototipos de paisaje, no siempre reales), contribuyendo a **crear nuevos imaginarios territoriales colectivos**¹⁵ que pueden llegar a tener implicaciones económicas y territoriales.

La elevada capacidad de la industria norteamericana, unido a los procesos de concentración de medios operados en las dos últimas décadas, tendentes a integrar también en las grandes compañías del sector los procesos de distribución y exhibición de las películas, han proporcionado a la industria cinematográfica en su conjunto un notable poder de difusión de ciertas imágenes. Como consecuencia de todo ello se ha difundido un amplio «conocimiento» de determinados lugares o ámbitos por parte del espectador europeo, asiático o africano, de los que raramente tuvieron noticia previa.

La mayor parte de las imágenes exhibidas se corresponden con lugares o ámbitos —en su mayoría urbanos, pero también espacios naturales emblemáticos, como determinados parques nacionales (*Grand Canyon*, 1991)— no conocidos directamente por la generalidad del público, pero sí fácilmente reconocibles por éste debido a la reiteración en la exhibición de esos lugares. Además, la emisión con una frecuencia semanal de series de televisión ambientadas en determinadas ciudades ha contribuido poderosamente a fijar en la memoria del espectador características e hitos de estas ciudades que luego son incluso objeto de búsqueda cuando el espectador visita la urbe filmada (*Central do Brasil*, 1998).

15 En este sentido, Relph (1976) realiza una categoría de «experiencias de lugares», desde las más superficiales a las más profundas. Las primeras son proporcionadas por los *mass media*. Son previamente filtradas por creadores de opinión y diseminadas a través de los media, en especial por medio de la publicidad. Los *media* se dirigen directamente al ciudadano medio y proporcionan un nivel bajo y sencillo de experiencia del lugar (banalización del paisaje).

El cine es un **testimonio de la actividad humana**, de ahí que también refleje aquellos ámbitos de economía floreciente y deje de lado, salvo excepciones¹⁶, los territorios en crisis o los que presentan una actividad humana débil. Ello explica la pérdida de protagonismo en el imaginario colectivo de algunas ciudades que constituían enclaves de primer orden de los imperios coloniales (El Cairo, Casablanca, Bombay... ciudades que, por otra parte, habitualmente eran representadas mediante escenografías), o el resurgimiento del protagonismo en el caso de ciudades como Shangai o Berlín¹⁷. En Estados Unidos, esta vinculación entre cine y actividad humana resulta patente durante el periodo de entreguerras, cuando la vitalidad de ciudades industriales del norte como Chicago se ve representada por numerosas películas sobre gangsters vinculadas al negocio del comercio ilegal de alcohol. La aparición en escena de ciudades como Atlanta, Miami o Houston, refleja el desplazamiento de parte del dinamismo económico en este país hacia los estados del sur.

Sin embargo, los espacios que estas películas destacan de esas ciudades son «escenarios», determinados enclaves o hitos, que en ocasiones sólo se insertan para servir de transición entre una escena y la siguiente (lo que la terminología cinematográfica denomina como «stablishing shot»). En cambio el espectador desconoce la situación de esa ciudad en el territorio circundante y tampoco tiene una idea clara de su plano, de su estructura urbana, de sus rasgos morfológicos, de los cambios recientes, de sus características sociológicas, etc.¹⁸. Por tanto, la disponibilidad de determinados hitos significativos en algunas ciudades (edificios como el Empire State Building, monumentos como la Torre Eiffel, puentes como el de Brooklyn, e incluso la topografía urbana de San Francisco), las coloca en una posición ventajosa respecto a otras a la hora de ser seleccionadas como parte del imaginario colectivo urbano¹⁹. Una vez más cobran actualidad las aportaciones de Kevin Lynch (1960) sobre la legibilidad del espacio urbano. Si bien existe una cierta reiteración en la reproducción de hitos consolidados, no es menos cierto que la industria cinematográfica reciente se preocupa por incorporar, de manera permanente, nuevas referencias visuales que tengan capacidad para sorprender al espectador y que a su vez reflejen el

16 Existe un subgénero propio, el denominado cine social, que tiene por objeto denunciar determinadas condiciones sociales no sólo mediante la historia que cuentan, sino también con la presentación de imágenes de espacios en crisis, ya sean vaciados industriales o suburbios del extrarradio. Es el caso del cine italiano de los sesenta o del británico de finales de los ochenta. En el caso español, los efectos de la reconversión industrial de la cornisa cantábrica pueden apreciarse en *Los lunes al sol* (2002). En el cine norteamericano puede hablarse de un género metropolitano, cuyo elemento más característico es la degradación ambiental y social de determinados barrios de las metrópolis norteamericanas (*Assault on Precinct 13*, 1976).

17 Una relación de investigaciones sobre el cine y varias metrópolis postcoloniales, entre las que se encuentran Saigón, Manila y ciudades de Sudáfrica y Nigeria, se encuentra en Shiel y Fitzmaurice (2001).

18 Estos aspectos aparecen mucho más cuidados en los juegos de ordenador en los que el espectador «recorre» visualmente una parte de su tejido urbano.

19 Una descripción de las localizaciones mostradas en películas filmadas en 18 grandes ciudades de todo el mundo, incluyendo una interesante cartografía de los lugares de rodaje, se encuentra en Hellmann y Weber-Hof (2006). Por su parte, desde el campo de la arquitectura, Solé (2007) señala la labor indirecta de difusión de los paisajes urbanos de determinadas ciudades como Roma o Nueva York entre otras, por directores de cine como Fellini o Scorsese.

dinamismo de espacios lejanos, desconocidos hasta entonces por otras culturas (ej.: Torres Petronas de Kuala Lumpur, en *Entrapment*, 1999).²⁰

Pero, a pesar de la intensidad con la que son retratados determinados lugares, incluidos los recientemente incorporados a este imaginario colectivo, no está de más recordar que el conjunto de las filmaciones de mayor impacto difunde una imagen incompleta de un globo terrestre en el que sobresalen algunos territorios que centran la atención de las cámaras frente a otros que quedan como grandes vacíos. Se trata de lo que podríamos calificar como «**lugares olvidados**» por el cine. Son paisajes, ciudades y territorios que no han sido seleccionados y cuya imagen es desconocida por el espectador, incluso en los casos en los que está físicamente próximo a él²¹.

Las consideraciones anteriores nos reafirman en la idea de que se llega incluso a producir una «duplicación» de la imagen del espacio percibido por los ciudadanos: la real, y la procedente del mundo de las imágenes cinematográficas. En los últimos años, y como consecuencia de esta generalización y banalización de las imágenes geográficas, está teniendo lugar un singular proceso en el que el mundo de la ficción cinematográfica se materializa por vía de la capacidad de atracción de masas a los lugares de filmación. Se llega así a la alteración real de los espacios geográficos, fundamentalmente por la vía del «turismo cinematográfico», en un fenómeno no exclusivo del cine, pues también está ocurriendo con la literatura, la música, etc. Estos hechos hacen cada vez más patente la necesidad de analizar por parte de la Geografía qué paisajes están siendo divulgados entre millones de espectadores y de qué manera se presentan en el medio cinematográfico. Porque este nuevo imaginario geográfico *ya está teniendo consecuencias económicas, sociales y territoriales*.

2. El cine y las localizaciones

No siempre las historias narradas en el cine exigen la presencia de espacios exteriores que hagan, al menos, de fondo o escenario. En ciertas producciones, por ejemplo las muy vinculadas a lo teatral, la acción puede transcurrir en un espacio cerrado, incluso único (*The Rope*, 1948).

Sin embargo, la mayor parte de las películas incluyen escenarios exteriores, variando notablemente la manera de llevarse a cabo esa inclusión en la práctica cinematográfica. El análisis de los diferentes criterios para la elección de las localizaciones, o sobre la manera de representar los exteriores, proporciona una tipología que se desarrolla a continuación

1. Los lugares suplantados

Una breve mirada al cine evidencia la generalización y grado de perfeccionamiento en las técnicas de suplantación, bien afectando al sonido (reproducido a posteriori), bien a los

20 En sentido inverso, tras la destrucción de las Torres Gemelas se procedió a realizar una revisión sistemática de aquellas cintas que estaban en proceso de rodaje con la finalidad de «borrar» del paisaje urbano neoyorkino un *skyline* que ya no correspondía con la situación del momento y que, además, recordaba dolorosamente la tragedia de esta ciudad; algunas voces plantearon incluso la conveniencia de llevar a cabo esa eliminación de manera retrospectiva en películas de años previos.

21 Así, fue tras la exhibición de «Tierra sin pan» (1933), de Luis Buñuel, cuando el espectador español tuvo noticia de la existencia de Las Hurdes como entorno próximo y a la vez muy deprimido.

actores (utilización de «dobles» en escenas comprometidas) o a determinadas acciones o situaciones de riesgo (utilización de maquetas o efectos especiales). Por ello, no debe resultar extraño que esta marcada tradición del cine en suplantar la realidad también afecte a los lugares. Las causas que explican la utilización de «dobles» lugares en el cine pueden ser muy diferentes. Si bien parte de ellas se explican por la propia **evolución de la técnica cinematográfica**, a menudo obedece a otras motivaciones.

Son muy numerosas las ocasiones en las que se realiza una transposición de lugares sin que el espectador siempre lo aprecie, salvo que realice una lectura atenta de los créditos finales de la cinta²². Ya hace más de tres décadas, Michel Foucher, en su pionera investigación sobre el paisaje de las películas del Oeste, en especial las rodadas a partir de la segunda década del siglo XX, presentó una cartografía del *gun belt* en la que se muestra lo que él denomina «contradicción geográfica» de muchas filmaciones (Foucher, 1977:133), rodadas en lugares distintos de los originarios cuyos hechos e historias pretenden representar.

Hay que recordar que en el cine de finales del XIX y comienzos del XX se considera al paisaje como un decorado más, propio de una obra de teatro, en donde lo que importa son los personajes y no el fondo escénico. Los estudios cinematográficos, desarrollados en Hollywood a partir de 1908, disponían de colecciones de fotografías que reflejaban tipos de paisajes o ambientes urbanos que fueron utilizadas para la construcción de decorados-tipo (Ramírez, 1993). A partir de estas colecciones fotográficas se procedió a levantar en sus proximidades «pueblos del Oeste», «palacios orientales» o «plazas españolas». De este modo, las escenas de exterior se rodaban en instalaciones semipermanentes que se repetían y reutilizaban en diferentes cintas. Con el paso del tiempo estas instalaciones al aire libre fueron abandonadas²³. Al finalizar la década de los treinta, las compañías cinematográficas, reforzadas en sus capacidades financieras, inauguran nuevos *plató*s de enormes dimensiones que permiten la realización de estas escenas «exteriores» en condiciones que ofrecían una mayor comodidad y seguridad (*Citizen Kane*, 1941).

El interés por incluir imágenes reales de ciertos ámbitos de difícil acceso llevó también a la reutilización de escenas de películas previas, como ocurrió en *Lost Horizon*, de John Houston (1937), donde se incluyen secuencias rodadas en los Alpes correspondientes a la película

22 La información sobre los lugares de filmación ha sido objeto de atención creciente, al menos por parte de algunos directores, y sobre todo en casos en los que los escenarios naturales o urbanos presentan un elevado protagonismo. En las cintas del denominado «cine clásico» (en blanco y negro) tal información era inexistente; a partir de los años cincuenta o sesenta se incorporan informaciones no precisas de continentes o de países donde se realizó la filmación. Ha sido recientemente cuando se añade en las películas una extensa información sobre el equipo y los medios necesarios para la producción de la película, haciendo referencia también a los lugares de filmación, incluyendo en ocasiones los agradecimientos por las ayudas recibidas por parte de las autoridades locales o similares. Pero si bien existe una mejora evidente sobre la información relativa a las características de la película, no es menos cierto que la información sobre los lugares de filmación aparece siempre en la parte final de los créditos. En el caso de algunos DVD's la información es más detallada, pues incluyen extras referidos al proceso de producción y filmación de la película en cuestión. En la página web del *International Movie Data Base* se ofrece abundante información relativa a los lugares de filmación, de gran interés para cualquier estudio geográfico sobre el tema.

23 Prueba de esta herencia teatral en la consideración del paisaje es el hecho de que en la mayoría de los manuales de cine las menciones al paisaje se incluyen casi siempre dentro de los capítulos referentes a los decorados.

Stürme über dem Mont Blanc (1930), dirigida por Arnold Franck y con Leni Riefenstahl como protagonista, para representar el Himalaya.

En la actualidad, cuando la técnica cinematográfica ha solventado muchos de los impedimentos para las filmaciones exteriores, la suplantación de paisajes puede deberse a otros motivos. En primer lugar, y a pesar de esos avances técnicos, en algunos entornos las **condiciones del medio geográfico** pueden entorpecer el proceso de rodaje. Entre esas condiciones merecen señalarse las referentes al número de horas de sol disponibles, a las condiciones atmosféricas adversas, e incluso a determinadas características topográficas (pendiente, desnivel altitudinal, etc.). Existen, además, otros elementos geográficos que pueden determinar la desestimación de un lugar, como los relacionados con la red de infraestructuras y el tejido productivo del territorio (accesos inexistentes o deficientes, falta de servicios a la producción necesarios para el rodaje —alojamiento y mantenimiento, etc.—).

Un segundo tipo de impedimentos se relaciona con las consecuencias que se derivarían de la filmación en entornos de **elevada actividad humana**, como ocurre en la mayoría de las metrópolis occidentales²⁴.

En tercer lugar, y con una responsabilidad destacada en la suplantación de lugares, hay que mencionar las **motivaciones económicas**. En general, el desplazamiento de un equipo concreto de producción a una localización más o menos alejada implica un coste elevado (de desplazamiento, alojamiento, tasas y permisos locales). Estos impedimentos conllevan que sólo grandes proyectos cinematográficos, sobre los que se espera una considerable recaudación, puedan afrontar el coste de rodar, bien sea en lugares alejados, bien en lugares con una alta carga de representación visual. En relación con uno de los elementos de coste vinculados al rodaje, como es el desembolso de tasas establecidas por las autoridades locales, es interesante señalar que la propia capacidad de representación, a la que se aludió anteriormente, ha generado una cierta jerarquía o «ranking de cotización» de hitos o lugares emblemáticos²⁵.

En otras ocasiones, la decisión de no acudir a los lugares reales reside en **consideraciones políticas**, en especial cuando existe una prohibición de acceso o de filmación en determinados territorios. Así ocurrió durante la Guerra Fría, época en la que las producciones occidentales que incluían ambientaciones en paisajes y ciudades de la URSS²⁶, Europa Oriental²⁷, Cuba²⁸, Corea del Norte, Vietnam o China²⁹, se vieron obligadas a sustituirlas por entornos de características formales similares. En esta misma categoría, pero a otra escala,

24 Así lo expresa Jacques Tati en relación con su película *Play Time* (1967), que motivó la construcción de dos edificios —denominados «Tatville»— para sustituir al París real y evitar los problemas derivados de la frenética y permanente actividad urbana.

25 Rodar en el metro de París o en otros escenarios de esta ciudad supone el desembolso de 3.000 euros diarios —datos de 2005—, cifra que asciende a los 8.000 euros cuando se filman hitos especialmente significativos, como es el caso de la Torre Eiffel (Rosado y Querol, 2006).

26 Por ejemplo, *Doctor Zhivago* (1965) se rodó en Castilla y León, no en la taiga; *Reds* (1981) en Helsinki, no en Leningrado; *Gorki Park* (1983) en Estocolmo y Helsinki, no en Moscú.

27 *Torn Curtain* (1966), rodada en Dinamarca y Berlín occidental.

28 *Topaz* (1969), rodada en California.

29 *Appocalipsis Now* (1979), no en la selva vietnamita, sino en Filipinas; *55 Days at Peking* (1963) en Las Matas (Madrid), y no en Beijing. *The Sand Pebbles* (1966), cuya narración se centra en el Yang-Tse, se filmó, entre otros lugares, en Hong Kong y Taiwán. Por otra parte, la información que ofrece el IMDB destaca el predominio de las películas rodadas en Hong Kong frente al resto de las localidades chinas.

Tabla 1
EJEMPLOS DE SUPLANTACIÓN DE LUGARES EN EL CINE

TÍTULO	LUGAR DE NARRACIÓN	LUGAR DE FILMACIÓN
<i>Lost Horizon</i> (1937)	Tíbet	California (Estados Unidos)
<i>Lawrence of Arabia</i> (1962)	Aqabah (Jordania, 1), El Cairo (Egipto, 2)	Golfo de Adra (Almería, 1), (Sevilla, 2)
<i>Doctor Zhivago</i> (1965)	Siberia	Soria
<i>Per qualche dollaro in più</i> (1965)	Aguascalientes (México)	Níjar (Almería)
<i>C'era una volta il West</i> (1968)	Abilene (Kansas)	Calahorra (Granada)
<i>The Man Who Would Be King</i> (1975)	India-Pakistán	Marruecos (Atlas, Ouarzazate), Utah (EE. UU.), Haute Savoie (Francia)
<i>Life of Brian</i> (1979)	Palestina	Túnez
<i>Apocalypse Now</i> (1979)	Vietnam	Filipinas, República Dominicana
<i>Indiana Jones and the Last Crusade</i> (1989)	Iskenderún (Turquía)	Guadix
<i>Capitaine Conan</i> (1996)	Macizo de Soköl (Bulgaria)	Macizo montañoso junto al Danubio en Rumanía
<i>Seven years in Tibet</i> (1997)	Tíbet	Además del Tíbet, Columbia Británica (Canadá), Tirol (Austria), Mendoza (Argentina)
<i>Saving Private Ryan</i> (1998)	Omaha Beach, Normandía (Francia)	County Wexford (Irlanda)
<i>Black Hawk Down</i> (2001)	Somalia	Marruecos
<i>Quo Vadis?</i> (2001)	Palestina	Túnez
<i>The Last Samurai</i> (2003)	Japón	Nueva Zelanda
<i>Brokeback Mountain</i> (2005)	Wyoming	Alberta
<i>Flags of our fathers</i> (2006)	Iwo Jima (Japón)	Islandia
<i>The Illusionist</i> (2006)	Viena	Praga y Tábor (República Checa)

Fuente: Elaboración propia.

hay que incluir los espacios protegidos o monumentos de carácter religioso cuya filmación interior está rigurosamente prohibida (catedral de Notre-Dame de París) o cuanto menos sujeta a permisos muy difíciles de obtener.

Un último factor puede ser la propia **distribución espacial de los estudios cinematográficos**, que favorece el rodaje en lugares próximos en detrimento de los lugares donde real-

mente transcurre la acción. Se incluyen en estas consideraciones las exigencias de algunos actores estrella, renuentes a desplazamientos largos y prolongados³⁰.

Estos impedimentos (geográficos, económicos, políticos...) explican que resulte habitualmente más ventajoso reproducir las condiciones ambientales de un paisaje mediante decorados o localizaciones alternativas. En cualquier caso, las consecuencias son las mismas: se transmiten las características de un territorio mediante la transposición de otro que se juzga similar o suficientemente adecuado. De este modo, se produce un reduccionismo en la tipología de paisajes conocidos por los espectadores, cuya variedad queda limitada a unos pocos estereotipos: selva tropical, isla paradisíaca, desierto³¹, bosque atlántico, costa mediterránea, zonas polares... (Nietschmann, 1993: 5).

2. Los lugares verdaderos

Tal y como acabamos de señalar, la alternativa, lógica, de filmar en los lugares donde «realmente» se desarrolla la narración puede plantear numerosas dificultades. De ahí que, a lo largo de la historia del cine, esta práctica haya sido poco frecuente.

Existe una clara relación entre las historias que refleja el cine y el entorno geográfico en el que se sitúa físicamente una productora. La mayoría del cine producido en un determinado país, y especialmente en las primeras etapas de desarrollo de la industria cinematográfica nacional, refleja historias que suceden en ese mismo país³², de lo que se deriva el incremento de posibilidades de filmación en las localizaciones reales. Podría hablarse, en este sentido, de un factor de localización vinculado a la ubicación de las productoras y estudios cinematográficos.

En todo caso, y sobre todo cuando la narración transcurre en lugares alejados de los estudios, la causa fundamental del traslado de la filmación a esos entornos tiene que ver con el interés máximo del director (o productora) por reflejar con la mayor exactitud y veracidad posibles las localizaciones que afectan a la narración, huyendo de forma intencionada y buscada de los «dobles lugares»³³. En ocasiones, el énfasis en esta manera de proceder llega a constituirse en un reclamo publicitario y en un valor añadido de la producción, máxime en los casos en los que la filmación se produce en espacios auténticos antes vedados a las cámaras³⁴, cuando es la primera vez que se filma allí, o cuando los escenarios presentan algún tipo de calidad visual destacada, monumentalidad natural o paisajística³⁵.

30 Es conocida la resistencia que opuso, sin éxito, Humphrey Bogart a John Houston para desplazarse a México durante el rodaje de *The treasure of Sierra Madre* (1948), de John Houston.

31 Sin llegar a diferenciar, por ejemplo, los distintos tipos de desiertos (*erg, reg*, de costa con corrientes frías, etc.).

32 La excepción más señalada a este respecto es el caso del cine hollywoodiense, que desde muy temprano, como prueban los casos de cine orientalista (*The Thief of Bagdad*, 1940), o de contenido bíblico (*Quo Vadis*, 1951; *The Ten Commandments*, 1956; *Ben Hur*, 1959), prestó atención hacia historias que transcurrían lejos de sus fronteras, si bien la filmación tenía lugar en estudios y decorados.

33 Por ejemplo en la película *Stazione Termini* (1952) su director, Vittorio de Sica, estableció como condición el rodaje en el lugar real en vez de reconstruir una estación ferroviaria tal y como proponían los productores atendiendo a criterios económicos (cit. en González Monclús, 1995).

34 *The Last Emperor* (1987), de Bernardo Bertolucci.

35 Como por ejemplo las cataratas de Iguazú reflejadas en *The Mission* (1986) o la selva del Amazonas en *The Emerald Forest* (1985).

3. Los lugares modificados, inexistentes e imaginarios

El cine huye del discurso de la normalidad, de lo cotidiano en el tiempo, pero también de lo cercano al espectador tipo (es decir, el occidental) en el espacio. Por el contrario, siempre destaca lo singular o, quizá como herencia de la estética del Romanticismo, lo sublime. Por ello van a ser los paisajes excepcionales y exóticos los preferidos por las películas. Cuando estos paisajes no se encuentran, o resulta costoso acceder a ellos, la solución consiste en realizar una modificación «in situ» o «a posteriori» (mediante técnicas diversas en estudio) de paisajes cuyas características se aproximen lo más posible a la intención inicial³⁶. De todos modos, las modificaciones son una práctica sumamente habitual, que afecta incluso a entornos cotidianos, ya sean ciudades, pueblos o ámbitos rurales, aunque sólo sea para eliminar elementos que puedan introducir anacronismos o, a la inversa, añadir otros que confieran una determinada imagen de época.

Sea por un motivo u otro, ciertos géneros, en especial el cine de **ciencia ficción**, se ven obligados, para lograr una mayor eficacia, a presentar escenarios, fondos, lugares o paisajes inexistentes. La manera de crearlos pasa forzosamente por la creación de decorados y maquetas o, más recientemente, por la generación digital de nuevos escenarios. Son varios los tipos de películas o situaciones que podemos encontrar dentro de esta categoría.

Por una parte, aquellas historias que se desarrollan en el futuro y que están ambientadas en una Tierra notablemente modificada³⁷. También, las que incorporan al ecúmene otros planetas, sean éstos reales o artificiales³⁸. En otros casos, se describen, a riesgo de errar, espacios terrestres todavía inexplorados o muy mal conocidos: grandes abismos marinos, islas remotas o el interior de la corteza terrestre³⁹.

Una de las modalidades de creación de estos «falsos paisajes» se inspira en realizaciones previas, como ocurre con algunas cintas basadas en comics, lo que obliga a reformular los escenarios urbanos donde, habitualmente, tienen lugar esas historias (*Flash Gordon*, 1980; *Batman*, 1989), o en literatura de ciencia ficción (trilogía de *The Lord of the Rings*, 2001-2003).

El análisis de estas creaciones muestra, en todo caso, tal y como se ha señalado en alguna ocasión (López Silvestre, 2004), una clara preferencia por unos paisajes cargados de barroquismo —espacios montañosos de grandes desniveles y encajonamientos, amplias mesetas desoladas, selvas impenetrables—, así como el interés por «paisajes extremos» en los que incluso ciertas características climáticas cobran protagonismo (*Blade Runner*, 1982). De hecho, la espectacularidad de estos falsos paisajes se convierte en uno de los reclamos principales en algunas de estas producciones. Pero incluso paisajes falsos menos abrumadores como los presentes en *The Truman Show* (1998) o *Casanova* (1976) logran cobrar un protagonismo que llega a ocultar otras aportaciones artísticas o narrativas de esos mismos filmes.

36 *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953), *Jurassic Park* (1993). Ramírez (1993) da cuenta de la creación en los alrededores de Hollywood de un palmeral para escenificar películas sobre piratas.

37 *Planet of the Apes* (1968).

38 *Star Wars* (1977); *Dune* (1984).

39 *Journey to center of the Earth* (1959); *The Abyss* (1989); *The Core* (2003).

Otra forma especial de presentar los lugares y los paisajes se relaciona con las **producciones de dibujos animados**. La tradición en la elaboración de los dibujos animados ha mantenido la existencia de, al menos, dos planos diferenciados. Un primer plano que corresponde a los personajes que deben ser «animados» ante el espectador, frente a un segundo plano, el del paisaje, que incluso puede permanecer estático, como un fondo fijo sin variación (sin viento, sin destacar el fluir de las aguas o sin presencia de animales en movimiento, salvo los estrictamente necesarios para la historia que se desea relatar). Se trata, por tanto, de actuaciones que pasan por la simplificación extrema de los paisajes. La atención a los detalles en las formas, en el movimiento de los personajes y también en la veracidad de los fondos escénicos suele ir en aumento en función de la edad del público al que se destinan estas películas o series⁴⁰.

3. El paisaje y la naturaleza en el cine

Puesto que el paisaje ha constituido uno de los centros de atención clásicos de la Geografía contemporánea, y teniendo en cuenta las posibilidades de su representación en el cine, parece ineludible exponer algunas ideas sobre los condicionantes técnicos, su tratamiento en el lenguaje cinematográfico, el grado de protagonismo y los tipos de paisajes que aparecen en las películas.

El paisaje en el cine aparece condicionado por los **recursos técnicos** que se disponen para su filmación y exhibición. Siguiendo una exposición cronológica, en las primeras cintas en blanco y negro, el grado de sensibilidad de la película (ortocromática, pancromática) resultaba fundamental para destacar las cualidades del paisaje. Así, como señala Sitney (1993), el director Robert Flaherty empleó distintos tipos de película en dos de sus realizaciones más conocidas. En *Nanook of the North* (1921) utilizó película ortocromática, la más usual en aquella época, por ser más eficaz para reproducir los contrastes violentos de blancos y negros propios del Ártico. En cambio, en *Moana*, tras fracasar en el intento de utilizar el color, optó por la pancromática, con mayor capacidad de trasladar la variedad de los colores del Pacífico a una amplia gama de grises.

Pero uno de los cambios esenciales en las posibilidades de mostrar las características de los paisajes lo constituyó la incorporación del color, cuya generalización se hace evidente a partir de *The Adventures of Robin Hood* (1938) y *Gone With The Wind* (1939). En todo caso, los primeros años de uso discrecional del color dieron resultados un tanto artificiosos, pues era habitual la exacerbación en la intensidad de los colores, ya fuera por cuestiones técnicas o por una intención expresa de resaltar el color, lo cual se fue matizando en producciones ulteriores. El avance técnico en el uso del color y su tratamiento digital ha posibilitado en los últimos lustros una elevada capacidad de mostrar los paisajes tal y como se presentan ante nuestros ojos.

Un tercer condicionante técnico se relaciona con el formato de la película, que determina las proporciones de las pantallas en las salas de exhibición. En este sentido se produjo un cambio significativo en la década de los cincuenta, cuando la industria cinematográfica, para

40 En el caso de algunos productos norteamericanos se ha realizado un esfuerzo por dotar de verosimilitud al territorio que se describe (*The Lion King*, 1994; *Cars*, 2006).

competir con la recién aparecida televisión, ensaya nuevos formatos, como Cinemascope, Vistavisión, Todd-AO, Cinerama, en muchos casos utilizados para dar una mayor grandiosidad a la filmación con grandes angulares para obtener una profundidad de campo que refleje adecuadamente extensos paisajes o escenas de multitudes (*Cleopatra*, 1963; *My Fair Lady*, 1964; *Doctor Zhivago*, 1965).

Además de los condicionantes técnicos materiales, existe otro conjunto de factores que explican la manera de presentar el paisaje que se relacionan con la práctica y el **lenguaje cinematográfico** de los diferentes directores. Uno de estos factores técnico-creativos vinculado a la reproducción del paisaje se refiere a la utilización por parte del director de diferentes tipos de planos. Cuando el cine consigue alejarse de la concepción teatral de los escenarios y empieza a mostrar historias que exigen la filmación en exteriores, la utilización de los planos generales o de conjunto empieza a cobrar una mayor relevancia. De ahí se deriva una creciente capacidad para describir los paisajes. Así, Michel Foucher ha observado la innovación que introduce el director John Ford al utilizar planos que muestran grandes extensiones del paisaje (por ejemplo, en *Stagecoach*, 1939). El director norteamericano proporciona en sus obras una vista panorámica del espacio, lo que permite apreciar el movimiento de las personas, a pie o a caballo; con la adopción técnica de planos largos o planos-secuencia se introduce el espacio en las películas del Oeste (Foucher, 1977: 134).

La posibilidad de filmar escenas a gran distancia y con una angulación descendente se hizo evidente a partir de la generalización de tomas aéreas, idóneas para presentar en tiempo breve amplias extensiones de terreno y caracterizar así eficazmente los paisajes vinculados a la narración. A diferencia de los planos generales tomados desde tierra, el avión proporciona al espectador, además, la capacidad de «desplazarse» por el paisaje (*Out of Africa*, 1985).

El paisaje puede ser un vehículo que contribuya al desarrollo eficaz de la historia. González Monclús señala que la presentación en pantalla de paisajes estereotipados permite agilizar la narración cinematográfica y ofrecer al espectador las claves básicas de la trama que se pretende contar. En este sentido, los encuadres al inicio de algunas películas en las que se muestran grandes extensiones de terreno, en ocasiones mediante tomas realizadas desde el aire por unidades secundarias y especializadas en esta tarea, deben entenderse también como una herencia de las descripciones literarias del paisaje (González Monclús, 1995:58-59). De la misma manera que el paisaje puede servir para introducir la historia en un contexto físico, también puede tener como finalidad el de servir como un refuerzo para explicar los comportamientos o sentimientos de algunos personajes (por ejemplo en el cine de Abbas Kiarostami y de Akira Kurosawa) o para reforzar el dramatismo de la narración (*Pelle erobreren —Pelle el conquistador—*, 1987, *Fargo*, 1996).

De la singularidad con la que se aborda el tratamiento del paisaje en el cine da cuenta la necesidad de reforzar su plasmación visual, en la mayor parte de las ocasiones, y sobre todo cuando las escenas carecen de personajes, con la utilización de bandas sonoras «ad hoc», que contribuyen a dotarlo de carga simbólica o cultural. Resultan realmente excepcionales las escenas de paisaje carentes de música. Esto coincide con la afirmación de Stam de que «los espacios vacíos en la banda sonora son un verdadero tabú.....No deben existir sonidos sin la correspondiente imagen que les acompañe, ni imágenes sin sonidos» (Stam, 2000:251).

Pero independientemente de los condicionantes técnicos y de las prácticas empleadas por los directores en la producción fílmica, es evidente que el **grado de protagonismo** que

se concede al paisaje en el cine puede variar significativamente. En un extremo de la escala existen películas en las que el paisaje, lejos de ser un escenario, es el protagonista —no declarado— (Nogué, 1982:15), como el caso de aquellas cintas en las que los personajes sirven de conductores para que el espectador aprecie las cualidades del paisaje, en especial cuando se trata de espacios naturales sin explorar (*Dersú Uzalá*, 1975; *Mountains of the Moon*, 1990). Dentro de este mismo grupo cabe incluir aquellas cintas que consideran al viaje como guía conductor de la trama; es el caso de las «road movies» en las que el director muestra un recorrido visual por distintos paisajes vinculados a experiencias vitales (*Two for the Road*, 1967; *Easy Rider*, 1969; *Thelma and Louise*, 1991; *Diarios de motocicleta*, 2004; *Trasamerica*, 2005). En el otro extremo de la escala se deben incluir aquellas películas en las que resulta indiferente cualquier espacio para el desarrollo de la trama argumental. Se trata de obras, en muchas ocasiones de acción y calificadas como de serie B, en las que cualquier paisaje —en general urbano— resulta válido e intercambiable. Pero la mayor parte de las películas se encuentran en una posición intermedia entre ambas situaciones extremas. En ellas el paisaje tiene un protagonismo, relativo eso sí, como «escenario inevitable» de la trama.

La **variedad de paisajes** presentes en el cine es muy amplia, no sólo porque hoy en día buena parte del planeta es «filmable» sino también porque el cine tiene la facilidad de abordar paisajes a diferentes escalas. Cabe en todo caso establecer una aproximación tipológica.

En primer lugar, merecen señalarse aquellos paisajes filmados en los que la naturaleza tiene un protagonismo destacable, ya refleje montañas, regiones árticas o polares, desiertos o selvas tropicales. La presentación de estos entornos naturales suele resaltar los elementos extremos de los mismos (verdor de la selva tropical, aridez de los desiertos), que a menudo contribuyen a reforzar situaciones de dificultad de los protagonistas (*Los amantes del Círculo Polar*, 1998). Por el contrario, un amplio conjunto de paisajes atemperados (el Mediterráneo, el sahelense, la estepa) no concita tanta atención por parte del cine.

La relación entre **Naturaleza y Cine** ha transcurrido por varios estadios. La inclusión de la Naturaleza en este epígrafe obedece a que, siguiendo los planteamientos de Joachim Ritter (1963), puede afirmarse que el cine, de manera intrínseca, presenta una capacidad máxima de convertir la naturaleza en paisaje⁴¹, así como de transmitir esa percepción, desde el momento en que se realiza una interpretación fílmica de un entorno natural.

En las primeras filmaciones del siglo XX, cuando el proceso de descolonización de Asia y África no se había iniciado, las zonas naturales vírgenes se presentaban como territorios ajenos a la civilización, en donde imperaba la ley de la naturaleza o la ley del más fuerte. Esta forma de presentarla, virgen, inexplorada y carente de propietario, justificaba por lo tanto una colonización legítima por parte del hombre blanco.

En sus inicios el cine ve en la Naturaleza un escenario idóneo para el desarrollo de múltiples dificultades y aventuras de los protagonistas, especialmente en el caso del continente africano. Se trata de territorios de naturaleza desconocida por el espectador occidental —en una época en la que el turismo de masas todavía no se había desarrollado—, lo que facilita la falsificación de sus características y la difusión de falsos estereotipos acerca de los com-

41 Ritter (1963) afirma que «paisaje es la naturaleza que se revela estéticamente a quien lo observa y la contempla con sentimiento» (cit. en Sandro Bernardi, 2002:24).

portamientos imprevisibles por parte de sus habitantes e incluso su fauna (*Mogambo*, 1953). Por lo que respecta a las películas del Oeste, en donde se muestran espectaculares paisajes desérticos, es conocida la utilización del Parque Nacional *Monument Valley* como estereotipo de la naturaleza propia del Oeste americano, cuando en realidad sólo representa una porción del mismo.

Después de la Segunda Guerra Mundial se destaca la incorporación de los entornos naturales al proceso civilizador. Se resalta el dominio del ser humano sobre la Naturaleza gracias a la técnica, incluso en las situaciones más extremas. Son usuales los guiones que directa o indirectamente abordan la explotación de territorios feraces (*Fitzcarraldo*, 1982; *Giant*, 1956), la culminación de grandes obras de ingeniería frente a la oposición de la Naturaleza o la colonización de nuevas tierras.

En los años setenta se desarrolla un subgénero propio: el cine de catástrofes (en buena medida naturales) cuyos finales muestran un acuerdo tácito de respeto mutuo entre Naturaleza y Hombre que no debió de romperse⁴².

A partir de la década de los noventa la capacidad del Hombre para enfrentarse a las catástrofes naturales, que ahora dejan de ser fenómenos locales y adquieren una escala planetaria, se presenta mermada y la Naturaleza parece recobrar su poder, aunque sea a costa de una notable exageración⁴³. Por otra parte, la caída del bloque comunista ha eliminado de las películas de acción uno de los «enemigos» más persistentes de los protagonistas. De ahí que parte de esa cuota de escenas de destrucción y situaciones críticas, antes adjudicadas a los gobiernos de los estados comunistas, sea asumida por la Naturaleza en su nuevo papel de «contraprotagonista». En especial, a partir del momento en el que el concepto de cambio climático traspasa desde el ámbito científico al de los lugares comunes⁴⁴.

4. El cine y el territorio

Si naturaleza o paisaje son ingredientes que pueden ser más o menos habituales en las películas, la presencia de algún tipo de referencia territorial, entendiendo territorio como mero soporte físico —natural o artificial, despojado o no de la componente estética— es prácticamente inevitable, con la salvedad de aquellas narraciones que, siguiendo un estilo teatral, se desarrollan exclusivamente en interiores. Por otro lado, el término territorio, geográficamente, suele implicar una vinculación con cuestiones de orden político-administrativo. La distancia entre ambos planteamientos es, por tanto, muy notable. En las siguientes líneas se reflexiona sobre los dos aspectos señalados, el general y el técnico.

La presencia visual del territorio puede presentar un tratamiento muy diverso en el cine: desde directores que le otorgan —consciente o inconscientemente— un protagonismo elevado (como podía ocurrir con el paisaje), a otros que prácticamente anulan su trascendencia

42 *Earthquake* (1974). Liverman y Sherman han destacado la incongruencia de que las localizaciones en este tipo de películas correspondan al mundo occidental, cuando la mayor parte de este tipo de desastres ocurre en el entorno de los países en vías de desarrollo (Liverman y Sherman, 1985).

43 *Twister* (1996), *The perfect storm* (2000), *The day after tomorrow* (2004).

44 Desde la desintegración de la URSS y desde los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001, la industria cinematográfica ha encontrado en las sociedades que conforman las nuevas naciones del interior de Asia y en los grupos islamistas extremistas parte de ese papel de contraprotagonista.

o incluso presencia. En el primer caso, ciertas películas que inciden en dramas personales ven reforzado el discurso por la existencia de una base física, por ejemplo periferias metropolitanas, donde la marginalidad social y las morfologías territoriales se sitúan en un mismo plano. En *Taxi Driver* (1976), *Barrio* (1998) o *Ça commence aujourd'hui* (1999), la atención de la cámara hacia ciertos diseños urbanos, construcciones y localizaciones posibilita un mensaje en el que determinados tipos sociales y su entorno cobran coherencia. En otros casos, ciertos espacios residenciales más privilegiados (suburbios norteamericanos) se acompañan de historias en las que la experiencia cotidiana se aproxima a lo banal o intrascendente (*American beauty*, 1999). En otro contexto, algunas narraciones muestran tipos de territorios que contribuyen a reforzar el tono de las historias (*Historias mínimas*, 2002, que transcurre en la Patagonia argentina).

Desde un planteamiento técnico o político-territorial, el comentario es pertinente no tanto por una atención más o menos intensa hacia la componente visual del territorio, sino por la existencia de ciertas historias en las que el guión conlleva, también con intensidad variable, una reflexión sobre aspectos que se vinculan con actuaciones territoriales. Los ejemplos son abundantes y sobre cuestiones muy diversas: *En construcción* (2001), donde se muestra la reforma física de un barrio céntrico de Barcelona que implica un cambio en el panorama social del mismo; *Chinatown* (1974), que muestra las disputas por la utilización del recurso agua en California; *L'Arbre, le mairie et la médiathèque* (1993), sobre la asignación de usos en el planeamiento urbano local; *Local Hero* (1983), que introduce la defensa del paisaje y el medio ambiente ante la decisión de instalar una refinería petrolífera en un pueblo escocés; *Tulsa* (1949), sobre las consecuencias de la explotación petrolífera en la actividad ganadera; *Erin Brockowitz* (2000), que denuncia las consecuencias de los vertidos de una industria química en la población local; *Play Time* (1967), que incluye una clara crítica a los modelos de crecimiento urbanístico contemporáneos, concretamente a los «no-lugares»; o *The Grapes of Warth* (1940), que aborda las consecuencias sociales de una reorganización productiva en EE.UU tras los efectos del *Dust Bowl*.

Desde sus inicios la industria cinematográfica aparece muy vinculada al concepto de territorio, ya se materialice éste en la forma de imperios, nacionalismos regionales o, de una manera más clara, en la del **Estado-nación**. En este sentido, al cine se le encomiendan tres tareas básicas, sin que pueda establecerse claramente las fronteras entre cada una de ellas: entretener, informar y formar una conciencia nacional, sea al servicio de los estados o del imperio.

En relación con la vinculación del cine al imperialismo, Stam ha destacado la coincidencia de los inicios del cine con el momento álgido de los imperialismos occidentales, de tal manera que los países de producción fílmica más prolífica en la época muda —Reino Unido, Francia, los Estados Unidos, Alemania— fueron algunos de los protagonistas más destacados del imperialismo. El mismo Stam señala que «el cine combinaba narración y espectáculo para explicar la historia del colonialismo desde la perspectiva del colonizador (...) De este modo, el cine eurocolonial creó su propia versión de la historia no sólo para los públicos del país de origen sino también para el resto del mundo» (Stam, 2000:34). El Reino Unido crea, incluso, un servicio cinematográfico vinculado exclusivamente a las colonias, denominado «Colonial Film Unit» (Manvell, 1953:650).

Resulta destacable que el cine se haya puesto al servicio del Estado - nación porque, en cierto modo, sin un apoyo gubernamental directo o indirecto difícilmente las respectivas

industrias cinematográficas hubieran progresado. Por otra parte, la facilidad con la que se transmiten mensajes por medio de imágenes —a un público que en algunas sociedades puede ser iletrado— y el hecho de haberse convertido en un género de consumo de masas, convierten al cine en un vehículo idóneo para transmitir las cualidades del Estado-nación, tal y como ya apuntó Roger Manvell en 1953.

La intensidad con la que el cine llega a resaltar las cualidades de un territorio, entendiéndose por tal aquel espacio geográfico en el que se manifiesta un cierto sistema de organización social y económico, puede variar considerablemente.

En un extremo de la escala situamos al calificado como «**cine propaganda**», es decir, aquel cuya finalidad es la de proporcionar un mensaje claro y sencillo a la sociedad desde el poder establecido, aún a costa de realizar una selección o simplificación de la información. Sin duda el cine propaganda ha tenido una especial intensidad durante los periodos bélicos en los que los distintos ejércitos se implicaban directamente en la producción de películas o facilitaban su realización mediante la cesión de materiales o personal militar. En este grupo debemos incluir los cortometrajes de exhibición obligada previa a las películas. En los años en los que no se disponía de televisión, estos cortometrajes consistían el único procedimiento mediante el cual el ciudadano podía disponer de imágenes sobre los eventos más importantes que afectaban a su país. Pero con el tiempo y ya presente la televisión con sus propios diarios informativos, este tipo de documentales se convierten en uno de los modos más destacados para transmitir al gran público los logros sociales o económicos por parte de los regimenes no democráticos. De la misma manera que se interviene por parte de los gobiernos fomentando un cine que resalta los valores propios del Estado-nación, ha sido habitual la práctica de la censura mediante organismos «ad hoc» para evitar la propagación de ideas o mensajes considerados no convenientes.

Un conjunto más numeroso lo conforman aquellas películas en las que a la vez que se muestra una historia, se transmiten los valores propios del Estado—nación, pero de un modo indirecto y difícil de apreciar por parte del espectador medio. Foucher ha señalado que en el caso de las películas del Oeste el desierto no sólo debe ser contemplado como un paisaje, sino que también tiene una función territorial, al representar un espacio en donde las diferencias entre los antiguos soldados nordistas y sudistas se diluyen. Se trata, por lo tanto, de un territorio que refleja la unidad de una nación antes dividida por una guerra civil, aunque pese a presentarse como un territorio esencial en la formación de la nueva nación norteamericana lo cierto es que los paisajes que reflejan las películas de este género tuvieron en realidad un protagonismo muy reducido en la historia de los Estados Unidos e incluso en la propia conquista del Oeste americano (Foucher, 1977:132)⁴⁵. Incluso la banda sonora, aunque tenga como finalidad principal conducir al espectador a través del espacio representado, también puede contribuir a transmitir, más sutilmente, determinados valores culturales y sociales⁴⁶.

45 Un análisis sobre las implicaciones del gobierno norteamericano en la difusión de un cine que respondiera a los valores ideológicos de los años cincuenta, puede verse en Stonor (2001:398 y ss.).

46 «La elección de música sinfónica europea en lugar de música africana en películas que se desarrollan en África (por ejemplo, *Memorias de África* [*Out of Africa*, 1985] y *Ashanti/Ébano* [*Ashanti*, 1979]) sugiere que las emociones del filme están del lado de los protagonistas europeos y que África no es más que un telón de fondo» (Stam, 2000: 256).

El interés del Estado-nación consiste, por lo tanto, en transmitir y generalizar entre el público las **señas de identidad de su territorio**, empezando por sus características físicas. Así, en primer lugar, se reivindica la pertenencia legítima del territorio por parte del pueblo. Hecho fácilmente constatable en la filmografía que aborda los estados de reciente formación como Estados Unidos⁴⁷, Israel⁴⁸, los países surgidos de la descolonización de los imperios europeos (*Lion of the Desert*, 1961; *Battaglia di Algeri*, 1966) o sociedades en transformación mediante procesos revolucionarios (tal y como aparece en la filmografía de Sergei M. Eisenstein). Por tanto es normal que se glose la ampliación del territorio, sea del Estado o del imperio, mediante los nuevos descubrimientos acaecidos a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX. También el cine se preocupa por destacar las cualidades físicas del territorio y en especial de aquellos recursos que se consideran imprescindibles para desarrollar una moderna agricultura o para el nacimiento de la industria⁴⁹. Es el caso de las películas que se recrean en las maravillas de la Naturaleza del Estado-Nación, especialmente en los estados de grandes dimensiones⁵⁰. Por último, se realiza una defensa cerrada de los límites fronterizos del Estado en aquellas películas en las que se reivindican determinados territorios en disputa sean islas, enclaves o ríos⁵¹.

Pero, junto al territorio, el otro objeto de interés de esta alianza entre estado e industria cinematográfica consiste en transmitir los **valores positivos que caracterizan a la sociedad**: el valor de la educación y el trabajo; la defensa del sistema democrático (por ejemplo en el cine de Frank Capra: *Mr. Smith goes to Washington*, 1939); la tenacidad y capacidad de sufrimiento ante las condiciones adversas; la disciplina de una sociedad que apoya sin dudarle a su ejército o incluso la identificación en algunos casos como pueblo elegido por Dios. A menudo estos valores se transmiten relatando la vida de héroes nacionales que sirven de modelo de comportamiento para los espectadores⁵².

Una mención especial merece la **cartografía** que se muestra en las películas. Sin duda su función consiste en situar al espectador en el lugar donde transcurre la historia, en especial cuando ésta se desarrolla lejos del país del espectador. La revisión de algunos títulos parece mostrar tres etapas, con ciertos solapamientos, en los cuales la cartografía ha tenido diferente grado de protagonismo. En el cine que se desarrolla antes de la Segunda Guerra Mundial la cartografía que se presenta es muy vaga y, en general, muestra los territorios a escala continental⁵³ o de grandes conjuntos regionales. Durante la contienda y en las primeras décadas posteriores a ésta resultaba usual iniciar la filmación de las películas bélicas con un mapa

47 *The Birth of a Nation* (1915).

48 *Exodus* (1960).

49 Un extenso y completo estudio sobre la materia se encuentra en Hjort y Mackenzie (2000) en donde, junto a consideraciones generales, se presentan análisis específicos acerca del tratamiento del concepto de nación en la cinematografía escocesa, indonesia, polaca, turca, india o alemana.

50 *Jeremiah Johnson* (1972); *Sibiriada* (1979).

51 Un análisis detallado sobre las películas que conforman la serie del espía británico James Bond y que discurren desde *Dr. No* (1962), en plena Guerra Fría, hasta *Die Another Day* (2002), se encuentra en Dodds (2003).

52 Anthony Smith (2000:50) menciona los casos de *Viva Zapata* (1952), *El Cid* (1961) y *Gandhi* (1982) a los que podrían añadirse, entre otras muchas películas, *Michael Collins* (1996) o *Braveheart* (1995).

53 Como en la mayoría de las películas de Tarzán en donde se muestra al inicio de la filmación un sencillo mapa físico, no político, del África de entreguerras.

de las posiciones enemigas y aliadas para que el espectador no sólo situase el lugar de la acción⁵⁴ sino que apreciase la importancia estratégica de un territorio en disputa que supone la pérdida de vidas humanas. Debemos incluir en este grupo aquellas películas de contenido histórico en las que se reproducen supuestos mapas antiguos pero convenientemente modificados para que sean legibles por el espectador. En las últimas décadas la carencia de esta introducción inicial deslocaliza al espectador contemporáneo que a veces incluso desconoce en qué parte del globo transcurre la acción y en su caso cuáles son los países fronterizos.

5. Las repercusiones territoriales y económicas de la actividad cinematográfica

La reconversión de la industria del cine a finales del siglo XX se ha saldado con su globalización y la hegemonía de un reducido número de compañías norteamericanas que, dominando los sectores de producción y distribución, avanzan hacia el control del sector de la exhibición. El cine actual se debe concebir, por lo tanto, como una actividad empresarial más cuyos productos se elaboran, distribuyen y exhiben ante unos espectadores-consumidores, participando de las mismas estrategias empresariales (integración horizontal y vertical, formación de redes, aumento de escala, estandarización, apertura hacia otros mercados, tecnificación, etc.) que han adoptado otras ramas de actividad. Con ello, el cine ha retomado la dimensión industrial con la que fue concebido en sus inicios superponiéndose cada vez más a su dimensión artística (Gámir, 2001). En los Estados Unidos la industria cinematográfica, que emplea a más de 270.000 trabajadores, adquiere la consideración de industria «locomotora», es decir, con un efecto de arrastre y de generación de empresas subsidiarias similar a la industria de la construcción o la industria del acero.

Pero el objetivo de este epígrafe no se refiere al impacto económico de la industria cinematográfica en su conjunto, sino que se centra en los efectos económicos y territoriales que supone la elección por parte de las productoras de cine de un determinado lugar. Los efectos económicos de la producción y exhibición de una película en el territorio pueden agruparse en tres clases que difieren tanto en el momento en el que dicho efecto ocurre como en las características de éste.

En primer término, el **rodaje** de una película supone diferentes gastos de la productora para alojar y proporcionar manutención a los equipos de rodaje a la vez que obtener unos servicios. Estos gastos redundan en la actividad hotelera local así como en aquellas empresas que proporcionan servicios anexos a la producción cinematográfica (alquiler de vehículos, contratación de carpinteros, ayudantes, traductores, seguridad, etc.).

En el caso de aquellos territorios que no sólo han servido de escenario puntual de una filmación sino que ya han colaborado en distintas producciones, aparecen otro grupo de actividades más consolidadas y con una mayor vinculación con la actividad cinematográfica. Con la ayuda de las administraciones locales se genera un tejido industrial con mayor vocación de permanencia a la vez que se inicia la formación de personal auxiliar a la filmación (artistas, técnicos de fotografía y sonido, etc.). Si las condiciones territoriales son excepcionales y si

54 Por ejemplo en *Objetiv Burma!* (1945) o en *The guns of Navarone* (1961) y *Casablanca* (1942).

existe una financiación a la vez que un apoyo de la administración, este proceso puede llegar a culminar en la **construcción de platós estables**⁵⁵.

Pero existe un tercer efecto económico que no surge durante el rodaje sino que aparece posteriormente a la exhibición de las películas en las salas de todo el mundo. Constituye un efecto menos aparente y evidente que los dos anteriores pero no por ello menos importante y con una cierta perdurabilidad en el tiempo. Se trata del *movie tourism* que puede definirse como el turismo que se dirige a ciertos lugares inducido tras la proyección de una película. Cada vez más las autoridades locales o regionales son conscientes de que la capacidad que poseen las películas para «situar» en el mapa mental de los espectadores una ciudad o paisaje y para inducir su visita supera en algunas ocasiones la eficacia de las propias campañas turísticas que se desarrollan en el extranjero.

Son numerosos los ejemplos de películas que contribuyen al incremento de visitas turísticas, mostrando el interés de los espectadores-turistas por vincular los lugares observados en el cine y los que contempla en su viaje. Así, en Nueva Zelanda se incrementó un 30 por ciento el número de visitantes después de la proyección de la trilogía de *The Lord of the Rings* (2001-2003) así como *The Piano* (1993) y *The Last Samurai* (2003). Pero también se han cuantificado efectos similares en el Reino Unido, donde tras el estreno de *Sens and Sensibility* (1995) y *Pride and Prejudice* (2005) se produjo un aumento del 39 por ciento en las visitas al Condado de Devon y de un 50 por ciento a la casa natal de Jane Austen. En Francia se produjo un hecho significativo, ya que tras la proyección de *Save Private Ryan* (1998) se detectó un aumento en un 40 por ciento de los turistas que deseaban visitar las playas del desembarco aliado en Normandía, pese a que la filmación tuvo lugar en Irlanda (Querol y Rosado, 2006). En África, Túnez ha utilizado como reclamo turístico los lugares de filmación de *Star Wars* (1977). Finalmente, en el caso español puede citarse el ejemplo de *Calabuch* (1956), que contribuyó decisivamente a difundir la imagen turística de Peñíscola.

Para Estados Unidos, Riley *et al.* (1998:929) han llevado a cabo un análisis cuantitativo a partir de los datos referentes al número de visitantes que accedieron a doce localizaciones tras la proyección de películas de éxito⁵⁶. El registro de visitas de diferentes monumentos o parques nacionales durante diez años antes de la proyección de la cinta y cinco años después de su estreno, señalaba un cambio de tendencia notable que se traducía en un incremento del 54% de las visitas al quinto año de la exhibición de las cintas. El efecto puede llegar a cambiar la fisonomía y la actividad de los lugares filmados transformándolos en grandes tiendas de recuerdos cuando las cintas se centran en una pequeña localidad⁵⁷.

55 Así, en los últimos años los avances técnicos han permitido la deslocalización de un número mayor de tareas, haciendo viable la construcción de platós como los de Ouarzazate en Marruecos, en donde la productora Dino de Laurentis junto con los estudios Cinecitta han erigido una instalación permanente que abarca una superficie de 150 hectáreas que ha hecho posible la filmación de películas como *Gladiator* (2000), *Kingdown of heaven* (2005) o *Alexander the Great* (2006). Otros ejemplos similares son el Gold Coast Studio en Queensland (Canadá), o los estudios «La ciudad de la luz» en Alicante.

56 Se trata de las películas *Gettysburg* (1993), *Dancing with wolves* (1990), *Thelma and Louise* (1991), *Close Encounters of the third kind* (1977), *Field of Dreams* (1989), *Steel Magnolias* (1989), *JFK* (1991), *The last of the Mohicans* (1992), *The fugitive* (1993), *Litle Women* (1994).

57 Así ocurre con el pequeño núcleo rural de Juliette, en Georgia, tras la filmación en sus calles de *Fried Green Tomatoes* (1991). José Luis Guerín, en su documental *Innesfree* (1990) da cuenta de un proceso similar en esta localidad irlandesa tras la exhibición de *The Quiet Man* (1952).

Incluso algunos estudios cinematográficos se han llegado a convertir en lugares de atracción turística. Así ocurre con los Fox Baja Studios (Rosarito, México), creados por esta compañía para la producción de escenas náuticas, donde se han rodado películas como *Titanic* (1997), *Pearl Harbour* (2001) o *Master and Commander* (2003). En España el número considerable de westerns filmados en Almería propició las visitas al Cinema Studios Fort Bravo, contruidos hace tres décadas en Tabernas.

Precisamente por la frecuente utilización en el cine de los antes calificados como lugares suplantados, se producen situaciones anómalas cuando el turista pretende visitar localizaciones que no corresponden a los lugares filmados. Otras situaciones problemáticas para las autoridades locales aparecen cuando la capacidad hotelera de la localidad no está preparada para atender tal flujo de turistas.

Los efectos antes comentados, es decir los relacionados durante el rodaje y el posterior a la proyección de la cinta, han inducido la creación de empresas sin finalidad de lucro y promovidas por los gobiernos locales o regionales. Se trata de las denominadas *Film Commission* o Film Office, cuyos objetivos son los de actuar como intermediarios entre la administración pública y la industria cinematográfica, promocionando, difundiendo y apoyando a los productores y realizadores que pretendan rodar en el territorio.

Para cubrir estos fines las Film Commission ofrecen una guía de producción en la que se incluye información sobre la industria de servicios que exista en la zona susceptible de ser utilizada por el equipo de rodaje, información sobre las características físicas del territorio e incluso llegan a ofertar catálogos ordenados de localizaciones. Además es habitual presentar un catálogo de películas ya filmadas en ese entorno, como reclamo publicitario.

Sin embargo, la tarea de estos organismos no acaba aquí, ya que también realizan estrategias de «marketing» turístico, generando productos y servicios que induzcan el incremento de las visitas turísticas a la región o a la ciudad. Nos referimos a los denominados *movie maps*; es decir, mapas o planos en donde se incluye un recorrido por los principales hitos que aparecen en las películas de mayor impacto o en series de televisión. Los *movie maps* —que incluso llegan a presentarse en formato de SIG desplegando escenas de la película una vez que se seleccionan determinados puntos que aparecen en el mapa o plano— canalizan un flujo cada vez más destacado de turistas. Entre los ejemplos más significativos cabe señalar los que muestran los escenarios de rodaje de producciones ambientadas en Nueva York (como las series *Friends*, *Sex in Nueva York* o *The Sopranos*), California (*Sideways*, 2004) o Londres (*Match Point*, 2005; *Bridget Jones's diary*, 2005).

Este tipo de organismos públicos ha surgido a partir de iniciativas locales y ya ha alcanzado cierta madurez. Prueba de ello es la existencia de una asociación internacional, además de otra de ámbito europeo que agrupa a 176 oficinas, y la celebración de exposiciones temáticas junto con la edición de una revista especializada (*Location magazine*). En nuestro país su desarrollo es más tardío, iniciándose en Andalucía y posteriormente en aquellas regiones o localidades con un mayor flujo de turistas. En el año 2001 se constituye la *Spain Film Commission* que agrupa a siete oficinas de comunidades autónomas y diez de ciudades y otras entidades⁵⁸.

58 Un análisis sobre las Film Comisión en nuestro país se encuentra en Rosado y Querol, 2006: 83-86.

V. CONCLUSIONES

En las páginas precedentes se ha puesto en evidencia la importancia del cine en la formación del imaginario geográfico colectivo. Este papel destacado merece una atención especial porque, como se ha comentado, las imágenes cinematográficas no son fieles reproductores del espacio geográfico. La consideración ineludible del cine como un género artístico —aunque muy mercantilizado— supone un tratamiento del espacio que está lejos de los parámetros científicos y que se aproxima más a una «narración novelada con imágenes». De ahí que tenga plena justificación la suplantación y modificación de los entornos geográficos o la ruptura de la continuidad espacial sin que el espectador sea consciente de ello.

Lejos de considerar al cine como un medio pasivo y limitado a una difusión distorsionada de los paisajes o los territorios, las líneas precedentes han puesto de manifiesto su función cada vez más activa en la formación de un imaginario que se superpone al conocimiento que el espectador poseía de un determinado lugar. De hecho ya se están produciendo consecuencias territoriales y económicas resultantes tanto de la fase de rodaje como de la exhibición de las películas.

Tal y como se ha comentado previamente, estas páginas se han limitado a exponer algunas consideraciones y claves explicativas generales sobre las relaciones entre cine y geografía. Este ejercicio posibilita, en todo caso, apuntar una serie de líneas de investigación.

En primer lugar, resulta evidente que una de las tareas más urgentes de los investigadores debería consistir en la elaboración de una cartografía de los lugares filmados. Las bases de datos existentes — Film Index, International Movie Data Base o, en el caso español, la página web elaborada por el Ministerio de Cultura—, que incluyen entre sus variables la de los lugares de filmación, pueden proporcionar una ayuda inestimable para este objetivo. Adicionalmente, un análisis diacrónico puede ofrecer interesantes conclusiones sobre la incorporación de nuevas localizaciones.

Otra de las líneas se vincula con aspectos tanto económicos como culturales, y consistiría en la evaluación del impacto económico y territorial, directo e indirecto, de determinadas filmaciones en localizaciones concretas.

Una tercera aproximación debería dirigirse a comprobar si las reflexiones incluidas en este artículo son válidas para otros medios de comunicación, como las series de televisión o la publicidad, en especial la vinculada a los *tour-operadores*. Se trataría de conocer de qué manera y en qué medida la publicidad puede superponer su propio imaginario, mediante la reiteración de paisajes estereotipados, a los conocimientos —vivenciales, educativos, literarios...— que el potencial turista ya tenía de ese destino de vacaciones.

El extenso número de películas filmadas a lo largo del siglo XX y primeros años del XXI posibilita también atender a la manera en que se han retratado las importantes transformaciones territoriales ocurridas en determinados ámbitos urbanos y metropolitanos.

Finalmente, y aprovechando los trabajos existentes al respecto, parece adecuado profundizar en cuestiones vinculadas con la Didáctica de la Geografía. Tanto para el cine de ficción como para el cine documental resultan interesantes los esfuerzos que promuevan la deconstrucción del lenguaje de imágenes que proporcionan este tipo de producciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AITKEN, S.C. (1994): «I'd rather match the movie than read the book». *Journal of Geography in Higher Education*, vol. 18, nº 3, 291-307.
- AITKEN, S.C. y ZONN, L.E., eds. (1994): *Place, power, situation and spectacle. A Geography of film*. London, Rowman and Littlefield, 247 p.
- ANSELL, N. (2002): «Using films in teaching about Africa». *Journal of Geography in Higher Education*, vol. 26, nº 3, 355-368.
- ASSAYAS, O. et al. (2001): *L'état du monde du cinéma*. Paris, Cahiers du Cinéma, 254 p.
- BENJAMIN, W. (2004): *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 152 pag.
- BERNARDI, S. (2002): *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venecia, Marsilio, 212 p.
- BRADLEY, R. (1993): «Landscape and place». Monográfico de la revista *Wide Angle. A Quarterly Journal of Film History, Theory, Criticism & Practice*, vol. 15, nº 4.
- BURGUESS, J. (1990): «The production and consumption of environmental meanings in the mass media: a research agenda for the 1990s». *Trans. Ins. Br. Geogr.*, nº 15, 139-161.
- BURGUESS, J. y GOLD, J.R., eds. (1985): *Geography, the media and the popular culture*. New York, St. Martin's Press, 273 p.
- CHRISTOPHERSON, S. y STORPER, M. (1986): «The city as studio, the world as back lot: the impact of vertical disintegration on the location of the motion picture industry. *Environmental Planner*, D. 4, 305-320.
- CLARK, M.J. (1970): «Physical Geography on Film». *Geography*, vol. 55, nº 256, 16-26.
- CRUSELLS, M. (2006): *Cine y guerra civil española*. Madrid, Ediciones JC, 334 p.
- DODDS, K. (2003): «Licensed to Stereotype: Popular Geopolitics, James Bond and the Spectre of Balkanism». *Geopolitics*, vol. 8, nº 2, pp. 125-156.
- ESCHER, A. y ZIMMERMANN, S. (2001): «Geography meets Hollywood. Die Rolle der Landschaft im Spielfilm». *Geographische Zeitschrift*, nº 89, vol. 4, 227-236.
- FOUCHER, M. (1977): «Du désert, paysage du western». *Hérodote*, nº 7, 130-147.
- GADDIS, J.L. (2004): *El paisaje de la historia. Cómo los historiadores presentan el pasado*. Barcelona, Anagrama, 244 p.
- GÁMIR ORUETA, A. (2001): «Del cine unipantalla al megaplex. Transformaciones recientes en la industria de la exhibición cinematográfica en España». *Anales de Geografía de la Universidad Complutense de Madrid*, nº 21, 223-253.
- GÁMIR ORUETA, A. (2005): «La industria cultural y los grupos multimedia en España, estructura y pautas de distribución territorial». *Anales de Geografía de la Universidad Complutense de Madrid*, nº 25, 179- 202.
- GOLD, J.R., REVILL, G. y HAIGH, M.J. (1996): «Interpreting the Dust Bowl: teaching environmental philosophy through film». *Journal of Geography in Higher Education*, vol. 20, nº 2, 209-221.
- GONZÁLEZ MONCLÚS, A. (1995): «Cine y paisaje geográfico». *Tiempo y tierra. Revista de la Asociación Española del profesorado de Historia y Geografía*, nº 1-95, 49-63.
- HARVEY, D. (1998): *La condición de la postmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu Ed., 402 p. (ed. original de 1989).
- HELLMANN, C. y WEBER-HOF, C. (2006): *On location. Cities of the World in Film*, Munich, Bucher Verlag, 192 p.

- HENRIET, M. (2003): *Geographie du western*. Paris, Nathan.
- HJORT, M. y MACKENZIE, S., eds. (2000): *Cinema and Nation*. London, Routledge, 332 p.
- HUESO, A.L. (1998): *El cine y el siglo XX*. Barcelona, Ariel Historia, 267 p.
- HUGUET, M. (2002): «La memoria visual de la historia reciente», en Camarero, G., ed.: *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid, Akal, p. 8-22.
- JAMESON, F. (1995): *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós, 255 p. (ed. original de 1992).
- KEMAL, S. y GASKELL, I., eds. (1993): *Landscape, natural beauty and the arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 278 p.
- KENNEDY, C. y LUKINBEAL, C. (1997): «Towards a Holistic Approach to Geographic Research on Film». *Progress in Human Geography*, vol. 21, nº 1, 33-50.
- KHATCHADOURIAN, H. (1987): «Space and Time in Film». *British Journal of Aesthetics*, 27:2, 169-177.
- KITCHIN, R. y KNEALE, J., eds. (2002): *Lost in space. Geographies of Science Fiction*. London, Continuum, 212 p.
- LACOSTE, Y. (1999): «Westerns et géopolitique», en MOTTET, Jean (dir.): *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 154-163.
- LÓPEZ SILVESTRE, (2004): *El paisaje virtual: el cine de Hollywood y el neobarroco digital*. Madrid, Biblioteca Nueva, 109 p.
- LYNCH, K. (1984): *La imagen de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 227 p. (edición original de 1960).
- MACDONALD, G.M. (1990): «Third World Films: A Strategy for Promoting Geographic Understanding». *Journal of Geography*, 89-6, 253-259.
- MANVELL, R. (1953): «The Geography of Film-making», *The Geographical Magazine*, vol. 25, 640-650.
- MANVELL, R. (1956): «Geography and the Documentary Film», *The Geographical Magazine*, vol. 29, 491-500.
- MOTTET, Jean (1998): *L'invention de la scène américaine. Cinéma et paysage*. Paris, L'Harmattan, 280 p.
- MOTTET, Jean, dir. (1999): *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 264 p.
- NIETSCHMANN, B. (1993): «Authentic, State, and Virtual Geography in film». *Wide Angle. A Quarterly Journal of Film History, Theory, Criticism & Practice*, vol. 15, nº 4, 5-12.
- NOGUÉ, J. (1982): «Paisatge i cinema». *L'Olotí*, nº 162, 15-16.
- POCOCK, D. (1981): *Humanistic Geography and Literature: essays on the experience of place*. London/New Jersey, Croom Helm/Barnes & Noble Books.
- RAMÍREZ, J.A. (1993): *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid, Alianza, 349 p.
- RILEY, R., BAKER, D. y VAN DOREN, C. (1998): «Movie induced tourism», *Annals of Tourism Research*, vol. 25, nº 4, 915—936.
- ROSADO, C. y QUEROL, P. (2006): *Cine y turismo. Una nueva estrategia de promoción*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Turismo, Comercio y Deporte, 129 p.
- ROSE, G. (1996): «Teaching Visualised Geographies: towards a methodology for the interpretation of visual materials». *Journal of Geography in Higher Education*, vol. 20, nº 3, 281-294.

- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2004): *Diccionario temático del cine*. Madrid, Cátedra, 611 p.
- SCOTT, A.J. (2002): «A new map of Hollywood: the production and distribution of American motion pictures». *Regional Studies*, vol. 36, nº 9, 957-975.
- SCOTT, A.J. (2004): «The other Hollywood: the organizational and geographic bases of television-program production». *Media, Culture and Society*, vol. 26-2, 183-205.
- SESONKE, A. (1973): «Cinema and space», en Carr, D. y Casey, E. (eds.): *Explorations in phenomenology*. La Haya, EDITORIAL, 399-409.
- SITNEY, A. (1993): «Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera», en KEMAL, S. y GASKELL, I., eds.: *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge, Cambridge University Press, 103-126.
- SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES (2005): *Anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales, 2005*. Madrid, SGAE, 589 p.
- SOLE, J.M. (2007): «Ciudades de cine», en *Descubrir el Arte*, nº 98, 27-37.
- SONTAG, S. (2005): *Sobre la fotografía*. Madrid, Alfaguara, 285 p.
- STAM, R. (2000): *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona, Paidós, 418 p.
- STONOR SAUNDERS, F. (2001): *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid, Debate, 639 p.