

3

Narración, espacio y turismo

Jorge Nieto Ferrando

3.1. Introducción

El análisis de la imbricación del fenómeno turístico en la narración fílmica puede abordarse desde perspectivas diferentes, aunque interrelacionadas, entre las que podemos destacar tres. En primer lugar, a partir de los géneros cinematográficos, dado que las recurrencias temáticas y formales de la comedia, el musical, el melodrama, el terror o cualquier otro género pueden imprimir unas connotaciones muy diferentes al tema del turismo y, dentro de este, a los personajes y a los espacios dedicados al ocio y el placer en los que se desarrollan los acontecimientos de las historias de las películas. En segundo lugar, desde el punto de vista de los personajes –ya sean turistas o pululen alrededor de los turistas–, atendiendo a su caracterización, a sus acciones y a las motivaciones y objetivos que las rigen, a sus transformaciones, a sus relaciones con el resto de personajes o, entre otros aspectos, al rol que ocupan en la narración –protagonista/antagonista, activo/pasivo, modificador/conservador, etcétera–, siempre que el turismo tenga un papel importante en todo ello. En tercer lugar, desde el punto de vista del espacio, ya esté más cerca del ambiente o del personaje, atendiendo a aquellos aspectos de su puesta en escena y puesta en cuadro que lo enfatizan para dilucidar el lugar que ocupa en la organización de los acontecimientos en las historias de las películas.

A partir del corpus de películas recogido en este trabajo, nos centraremos en este último –sin desconectarlo de las otras variables mencionadas–, dado que es

en el espacio donde confluyen con más claridad el turismo y la narración: por una parte, en tanto que uno de los ejes de la narración, acoge los acontecimientos de la historia conformados por las acciones que protagonizan o padecen los personajes; por otra, en las películas analizadas siempre se trata de un espacio turístico –un destino turístico o un espacio convertido en turístico por estar habitado por turistas–.

Antes que nada, resulta necesario recordar algunas particularidades del espacio fílmico. Como es conocido, este presenta los acontecimientos que ocurren al mismo tiempo y el contexto que los engloba en sincronía. Además, se representa a través de la imagen, sensorialmente perceptible mediante los movimientos de cámara, y se construye a través del montaje (García, 2003: 368). La puesta en escena concreta el espacio fílmico. Es la disposición de los elementos en el interior de la escena, o más bien en el interior de los diferentes encuadres que componen cada escena, y crea el ambiente que da credibilidad a la situación en la cual suceden los acontecimientos mediante la escenografía, la iluminación, la composición o la caracterización e interpretación de los actores. A ello habría que añadir los movimientos de cámara, las angulaciones, duración de los encuadres, etcétera, que algunos autores diferencian de la puesta en escena para denominarlos “puesta en cuadro” (Casetti y Di Chio, 2007). El espacio fílmico materializado en la puesta en escena y la puesta en cuadro produce sentidos denotados y connotados: permite al espectador comprender las acciones que acometen o padecen los personajes e interpretarlas en relación con marcos de referencias más amplios –genéricos, culturales, etcétera–.

3.2. El espacio turístico como personaje

Un aspecto importante del espacio es identificar su estatuto entre el ambiente y el personaje. Casetti y Di Chio (2007) establecen varios criterios para distinguir ambos, lo que en ocasiones no es tan sencillo como parece, sobre todo, si no contemplamos los personajes exclusivamente como entidades antropomorfas. Entre estos, destacan que el personaje suele tener nombre, es relevante por acometer acciones y decir cosas o hacer que otros las acometan o las digan y por centrar el punto de vista óptico, ya sea por mirar a otros personajes o atraer sus miradas. No es difícil apreciar cómo en la mayoría de los títulos del corpus analizado el espacio cumple estos requisitos.

En muchas películas predomina el espacio referencial que se identifica por su topónimo, ya sea a través de diálogos, rótulos justificados o no por la diégesis, monumentos o edificios característicos presentes en los planos de situación e incluso de los propios títulos de las películas. Esto último sucede a partir de *Todo es posible en Granada* (José Luis Sáenz de Heredia, 1954), y resulta especialmente llamativo en los años sesenta y principios de los setenta, ya sea en