

# La huella del turismo en un siglo de cine español (1916-2015)

Antonia del Rey Reguillo (editora)

2ª edición ampliada



Historia



Contenidos digitales  
[www.sintesis.com](http://www.sintesis.com)

EDITORIAL  
SINTESSIS

**LA HUELLA DEL TURISMO  
EN UN SIGLO DE CINE ESPAÑOL  
(1916-2015)**

(Segunda edición ampliada)



Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs. Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos ([www.cedro.org](http://www.cedro.org)) vela por el respeto de los citados derechos.

**LA HUELLA DEL TURISMO  
EN UN SIGLO DE CINE ESPAÑOL  
(1916-2015)**

(Segunda edición ampliada)

Antonia del Rey Reguillo (editora)



EDITORIAL  
SÍNTESIS

Consulte nuestra página web: [www.sintesis.com](http://www.sintesis.com)  
En ella encontrará el catálogo completo y comentado

La redacción de este libro se ha realizado en el marco del proyecto de I+D *Los espacios del cine español como factor de promoción turística del patrimonio geográfico y cultural autóctono* (Ref. HAR2016-77734-P), desarrollado por el grupo de I+D CITur (Cine, Imaginario y Turismo) bajo la dirección de Antonia del Rey Reguillo. El proyecto ha contado con la financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN) del Gobierno de España.

El © de las imágenes que ilustran los textos del libro pertenece a sus respectivos autores y/o productoras/distribuidoras.

Ilustración de cubierta extraída de *París-Tombuctú* (Luis García Berlanga, 1999).

Reservados todos los derechos. Está prohibido, bajo las sanciones penales y el resarcimiento civil previstos en las leyes, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o por cualquier otro, sin la autorización previa por escrito de Editorial Síntesis, S. A.

© Antonia del Rey Reguillo (editora)

© EDITORIAL SÍNTESIS, S. A.  
Vallehermoso, 34. 28015 Madrid  
Teléfono 91 593 20 98  
[www.sintesis.com](http://www.sintesis.com)

ISBN: 978-84-1357-345-8  
Depósito Legal: M. 14.331-2024

Impreso en España - Printed in Spain

# Índice

<i>Relación de autores</i> .....	9
<i>Introducción</i> .....	13
<i>Antonia del Rey Reguillo</i>	

## PARTE I

### CINE Y TURISMO: MOVILIDAD, ESPACIOS, ESTEREOTIPOS, GÉNERO, POLÍTICAS TURÍSTICAS Y *FILM COMMISSIONS*

<b>1. <i>Turismo y movilidad</i></b> .....	21
<i>Eugenia Afínoguénova</i>	
1.1. Una palabra itinerante .....	21
1.2. El turismo dentro de los estudios de la movilidad .....	24
1.3. Ideas, personas e imágenes en movimiento .....	26
<b>2. <i>Singularidades del cine turístico español</i></b> .....	29
<i>Antonia del Rey Reguillo</i>	
2.1. La categoría <i>cine turístico</i> .....	29
2.2. Relevancia dramática del tema turístico .....	31
2.3. Etapas cronológicas del cine turístico seleccionado .....	33
2.4. Diversidad genérica en las tramas turísticas .....	34

2.5. Espacios que albergan las ficciones turísticas .....	37
2.6. Modalidades turísticas observadas .....	40
2.7. Tipos de turismo en el cine español .....	43
2.8. Diversidad idiomática característica .....	45
2.9. Conclusiones .....	46
<b>3. Narración, espacio y turismo .....</b>	<b>49</b>
<i>Jorge Nieto Ferrando</i>	
3.1. Introducción .....	49
3.2. El espacio turístico como personaje .....	50
3.3. La puesta en escena turística .....	53
3.4. El espacio y los acontecimientos de la historia .....	56
3.5. Conclusiones .....	62
<b>4. Personajes estereotipados del cine turístico .....</b>	<b>63</b>
<i>Jorge Nieto Ferrando</i>	
4.1. Introducción .....	63
4.2. El visitante excéntrico e ingenuo .....	65
4.3. El nativo pícaro .....	65
4.4. El turista o veraneante exclusivo y frívolo .....	66
4.5. El visitante o nativo excluido .....	66
4.6. El nativo y el visitante íntegro .....	67
4.7. El visitante racional .....	67
4.8. Los nativos folclóricos .....	68
4.9. Las suecas .....	68
4.10. El donjuán paródico .....	69
4.11. Contraposiciones, espacio y española .....	70
<b>5. Cine turístico y género: cuerpos vacacionales, domesticados, inquietos y rebeldes .....</b>	<b>73</b>
<i>Annabel Martín</i>	
5.1. Algo más que ocio .....	73
5.2. Consumo y mala conciencia .....	77
5.3. Terrenos de frustración: género y crítica social .....	85
<b>6. Film commissions hoy: el cine al servicio de los rodajes y el turismo .....</b>	<b>93</b>
<i>Rosanna Mestre Pérez</i>	
6.1. Introducción .....	93
6.2. El trabajo de las comisiones y oficinas filmicas .....	93

6.3. El desarrollo de las comisiones fílmicas en España .....	95
6.4. La promoción de los rodajes .....	99
<b>7. <i>Análisis de datos del cine turístico español (1916-2015)</i></b> .....	<b>103</b>
<i>Sebastián Sánchez Castillo</i>	
7.1. Introducción .....	103
7.2. Metodología .....	104
7.3. Resultados numéricos .....	104
7.4. Correlaciones .....	111

## PARTE II

### EL CINE TURÍSTICO ESPAÑOL EN SUS ETAPAS HISTÓRICAS

#### *El cine turístico previo al desarrollismo (1916-1958)*

<b>8. <i>Políticas turísticas y cine: Restauración, dictadura de Primo de Rivera y Segunda República</i></b> .....	<b>123</b>
<i>Antonia del Rey Reguillo</i>	
8.1. Y la <i>industria de los forasteros</i> echó a andar .....	123
8.2. La experiencia del viaje virtual en los orígenes del cine español .....	125
8.3. El turismo en el primer cine español de ficción .....	127
8.4. El hecho turístico en el cine de los años veinte .....	129
8.5. El turismo en el cine de la Segunda República (1931-1939) ....	136
8.6. Conclusiones .....	143
<b>9. <i>El turismo en el cine del primer franquismo (1939-1958)</i></b> .....	<b>145</b>
<i>Antonia del Rey Reguillo</i>	
9.1. El <i>nuevo Estado</i> y su inicial planificación turística .....	145
9.2. Las comedias turísticas de la inmediata posguerra .....	147
9.3. El turismo en las ficciones fílmicas de la década de 1950 .....	152
9.4. Conclusiones .....	161

#### *Políticas turísticas en el cine del desarrollismo, el tardofranquismo y la Transición (1958-1982)*

<b>10. <i>Sociedad de consumo, aperturismo y subdesarrollo: el cine del desarrollismo</i></b> .....	<b>165</b>
<i>Eugenia Afinoquénova y Annabel Martín</i>	
10.1. Los años sesenta: economía y cuerpo. <i>Annabel Martín</i> .....	165



10.2.	El “aperturismo” de los años de Fraga. <i>Eugenia Afinoguénova</i> .....	172
10.3.	Los años setenta: el turismo y el medioambiente. <i>Eugenia Afinoguénova</i> .....	176
11.	<i>El cine turístico español de la Transición (1975-1982)</i> .....	181
	<i>Jorge Nieto Ferrando</i>	
11.1.	Introducción .....	181
11.2.	Turismo y comedia sexi desbordada .....	183
11.3.	Turismo, terror y política .....	186
11.4.	Conclusión .....	189
	<i>El nuevo modelo turístico en el cine del periodo democrático (1982-2015)</i>	
12.	<i>El turismo moderno en el cine español</i> .....	193
	<i>Rosanna Mestre Pérez</i>	
12.1.	Introducción .....	193
12.2.	El turismo tradicional y familiar .....	194
12.3.	El turismo moderno .....	195
12.4.	La saturación del turismo moderno .....	200
13.	<i>Posturismo en el cine español contemporáneo</i> .....	203
	<i>Rosanna Mestre Pérez</i>	
13.1.	Introducción .....	203
13.2.	Movilidad y modelos turísticos contemporáneos .....	203
13.3.	Representaciones renovadas del turismo en el cine español ....	207
	<i>Índice de películas</i> .....	219
	<i>Anexo de imágenes</i> .....	223
	<i>Bibliografía</i> .....	243

CONTENIDOS DIGITALES



*Anexo cronográfico*

*Bibliografía*

# 2

## Singularidades del cine turístico español

*Antonia del Rey Reguillo*

### 2.1. La categoría *cine turístico*

Si entendemos por hecho turístico la suma de actividades de todo orden que tienen que ver con la práctica y la industria del turismo, podemos afirmar que cualquier mirada atenta sobre el conjunto del cine español permite tener una doble constatación, es decir, que el hecho turístico impregna su filmografía en una proporción notable y que las películas en las que de un modo u otro queda reflejado conforman un amplio y variado acervo. En razón de su peso cuantitativo y cualitativo en la historia del cine español, dicho corpus fílmico está reclamando la atención y el estudio susceptibles de otorgarle la entidad específica que le corresponde. Conscientes de esa necesidad, desde este texto se pretende realizar una primera aproximación a esa filmografía, considerada en su globalidad, con el objetivo de empezar a analizar y describir los rasgos esenciales que la caracterizan.

Como objeto de estudio representativo de la totalidad, se ha establecido un corpus fílmico compuesto por más de doscientas películas seleccionadas del total de la producción habida en cien años de cine de ficción español, los que median entre 1916 y 2015, ambos incluidos. Se trata de un conjunto de títulos que componen una muestra lo suficientemente amplia como para ser considerada fiable. Su selección ha partido de la exploración realizada en los catálogos y archivos fílmicos existentes y ha estado determinada por el cumplimiento de

un único requisito: que el hecho turístico figurara como ingrediente narrativo de las películas. Asimismo, también ha sido determinante la accesibilidad de los filmes, sobre todo de aquellos pertenecientes a las primeras etapas del cine español. Como es sabido, una parte sustancial de esas películas ha desaparecido y, en otros casos, las copias existentes de las mismas se conservan incompletas o deterioradas. En concreto, está especialmente menguado el cine surgido en la década de 1930 en cuya desaparición o deterioro el estallido de la Guerra Civil y sus consecuencias jugaron un papel determinante.

El primer movimiento para iniciar el estudio de ese cine ha estado motivado por la necesidad de establecer un término identificador que actúe de común denominador al que asociar el contenido semántico que lo dota de significado. Se trata de un paso previo imprescindible para poder afrontar la definición de los rasgos esenciales que caracterizan ese corpus de películas y, a partir de ellos, abordar su clasificación y análisis, desde los que poder establecer las primeras conclusiones generales susceptibles de ser desarrolladas en ulteriores trabajos.

Partiendo de este presupuesto y con el objeto de facilitar la operatividad discursiva, nos serviremos de la denominación *cine turístico* para nombrar ese “conjunto de filmes que incorporan en sus tramas el hecho turístico de forma diversa y en muy distinta medida”. Se trata, por tanto, de una denominación funcional y no restrictiva que será aplicada en su sentido más amplio, con el objeto de dar cabida en ese corpus a cualquier título en cuyo desarrollo narrativo tenga alguna presencia la actividad turística, por pequeña que esta sea. Así se propicia la inclusión de un amplio número de títulos en la categoría *cine turístico*, que permiten tener una visión panorámica de esa notable proporción de películas en las que el cine español ha venido haciéndose eco del tema a lo largo de las décadas. Ciertamente, la huella de “la industria de los forasteros” (Amengual, 1903) puede rastrearse ya en las producciones de principios del siglo xx y se ha mantenido con distintos niveles de frecuencia e intensidad a lo largo de las sucesivas etapas históricas. El devenir y significado de esa presencia quedan descritos en los diferentes capítulos de este libro y ejemplificados, en su profusa casuística, en la *Antología del cine turístico español (1916-2015)*, libro complementario de este volumen.

Dicho esto, en virtud de los rasgos discursivos que lo caracterizan, el cine turístico no llega a alcanzar la categoría de género, si se utiliza este término atendiendo a la definición propuesta por Hueso Montón, que lo describe como “la temática que es observada y plasmada en imágenes cinéticas a través de una concepción estética peculiar” (1976: 32). Así enunciado, el concepto de género apunta a una suma compleja de rasgos temáticos y discursivos, y es este último extremo el que impediría pensar el cine turístico como tal, dado que no se ajusta a ningún tipo de codificación formal como sucede en los casos del western, el melodrama, el cine criminal, etc. Ahora bien, si solo aplicamos como criterio de determinación genérica el referente al tema, es decir, el de la especialización del

contenido narrativo de las películas a él adscritas, entonces el grupo de filmes que comparten la característica común de estar salpicados en mayor o menor medida por el tema del turismo podría considerarse un conjunto genérico, merced a ese “aire de familia”, en expresión de Sánchez Noriega, que les otorga dicha singularidad vertebradora (2006: 98).

Hechas estas consideraciones, lo que proponemos en este texto no es sino una categorización *ex novo* surgida del trabajo de campo realizado sobre el amplio corpus de las películas estudiadas. Su finalidad es esencialmente hermenéutica, es decir, viene motivada por el objetivo principal de facilitar un primer acercamiento a dicho cine desde el que iniciar la interpretación de sus múltiples significados y la evaluación de lo que representa en el marco de la producción y la historia del cine español.

Para lograr ese doble objetivo es imprescindible determinar cuáles son sus características principales a partir del estudio de una serie de variables que resultan medulares en la conformación de su ADN. Tal es el caso de la *relevancia*, es decir, la importancia o peso dramático que tiene el hecho turístico en el contexto de la trama; la *cronología*, que tiene que ver con las etapas establecidas para su estudio y el volumen de la producción de este cine a lo largo de las décadas; el *género* al que se adscriben las películas turísticas; los *espacios de la ficción* que menudean en el conjunto de las tramas; las *modalidades turísticas* representadas en ellas; los *tipos de turismo* exterior o interior en los que se encuadran los personajes; y finalmente, las *variedades idiomáticas* que se escuchan en los filmes del corpus. Como elementos sujetos a análisis y medición, todas estas variables se traducen en datos cuantificables a partir de los que se ha intentado establecer los rasgos generales que definen el cine turístico de ficción hecho en España. El análisis cuantitativo de todos esos valores –expuesto en el capítulo correspondiente– ha hecho factible la obtención de los porcentajes y frecuencias de uso, que por sí mismos ofrecen conclusiones precisas para determinar cómo se comportan los rasgos específicos que caracterizan este tipo de cine.

## 2.2. Relevancia dramática del tema turístico

En una primera instancia, la variable prioritaria a considerar para establecer una clasificación inicial de esta filmografía es el factor de la *relevancia*, es decir, el nivel de prioridad o peso dramático que alcanza el hecho turístico en la diégesis filmica. Según ella, se pueden observar tres tipos de películas. Por una parte, están aquellas que le conceden una *relevancia alta* y lo convierten en el tema central de la trama, por lo que podrían considerarse películas turísticas de pleno derecho. Junto a ellas figuran los títulos que otorgan al hecho turístico una *relevancia media* y lo tratan como un elemento argumental secundario, aunque

suficientemente importante como para condicionar el desarrollo de la trama. Finalmente, se encuentra otro tipo de películas en las que aquel posee una *relevancia baja*, por quedar vinculado a peripecias o personajes poco determinantes en el flujo del relato, o por relacionarse con la trama de forma tangencial.

De los títulos pertenecientes al primer tipo de películas, se dan numerosos ejemplos en el corpus estudiado. Es el caso de *Alegres vacaciones* (José María Blay Castillo, 1948), *Luna de verano* (Pedro Lazaga, 1959), *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1977) o *Dies d'agost* (Marc Recha, 2006). En todas ellas los protagonistas están inmersos de pleno en actividades turísticas de diverso orden que constituyen el eje narrativo de la ficción: recorrido por las diferentes regiones de España en el filme de Blay, disfrute de vacaciones familiares en el de Lazaga, escapada a Torremolinos en la cinta de Bardem y apacible gira por el Prepireneo catalán en la película de Recha.

Por lo que respecta a la segunda categoría, pueden citarse como ejemplos *Tierra y cielo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1941), *Nada menos que un Arkangel* (Antonio del Amo, 1958), *Patrimonio Nacional* (Luis García Berlanga, 1981) o *Cenizas del cielo* (José Antonio Quirós, 2008). Sin dejar de tener peso argumental, en estas cintas el hecho turístico tiene una relevancia media –el viaje a Sevilla de los protagonistas del filme de Fernández Ardavín; el periplo de un agricultor al volante de su cosechadora por Granada, Málaga y Sevilla, en la cinta de Del Amo; el negocio de visitas turísticas a su propio palacio, organizado por los aristócratas arruinados del filme de Berlanga, y las andanzas por Asturias de un escritor de guías turísticas que cuenta Quirós–. Todas ellas, peripecias de tipo turístico que no pasan de ser elementos narrativos secundarios al servicio de la trama central.

En el caso de las películas del tercer tipo, con relevancia baja del hecho turístico, solo muestran alguna secuencia alusiva al mismo, cuyo interés dramático tiene carácter anecdótico. Pese a todo, también son representativas en tanto que se hacen eco de una realidad que va ganando progresivamente espacio en la sociedad española. Como ejemplos de esta clase tenemos *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), donde la presencia de los turistas se da esencialmente por alusiones escritas y verbales; *Tarde de toros* (Ladislao Vajda, 1956), cuyo director muestra un grupo de turistas franceses ante la plaza de Las Ventas, a la que acceden con la ayuda de un espontáneo que finge ser su guía para introducirse gratuitamente en el coso; en clave más dramática, *Casa manchada* (José Antonio Nieves Conde, 1975) incluye un viaje turístico de luna de miel a Palma de Mallorca, que representa la única etapa feliz en la sombría vida del protagonista; y finalmente *10.000 km* (Carlos Marqués-Marcet, 2014) nos habla de las andanzas turísticas por California que Àlex comparte mediante charlas por videoconferencia con su pareja Sergi, residente en Barcelona. En los cuatro títulos, aunque la presencia de las actividades turísticas no es demasiado relevante, es innegable su papel testimonial como expresión de un

fenómeno contemporáneo del que el cine español va dejando constancia progresivamente a lo largo de su historia.

Pese a la diferente proporción con la que se manifiesta la actividad turística en las tramas de estas películas, desde nuestra perspectiva de estudio, en todos los casos estaríamos hablando de películas turísticas, dado que, en mayor o menor medida, el factor turismo queda integrado en la trama fílmica. En el conjunto del corpus estudiado se observan ejemplos numerosos correspondientes a cada una de las tres categorías establecidas, tal como queda certificado en el capítulo correspondiente al análisis estadístico de resultados.

### 2.3. Etapas cronológicas del cine turístico seleccionado

Por lo que a la *cronología* se refiere, el dato a considerar para ubicar cada película ha sido el del año de su estreno. A partir de esa premisa se han establecidos tres periodos para distribuir y delimitar la producción española de cine turístico. El primero se enmarca entre 1916, fecha del estreno de la película más antigua de las reunidas en el corpus –*Sangre y arena*, de Vicente Blasco Ibáñez y Max André– y 1958. Se trata de un periodo de algo más de las cuatro décadas habidas entre los últimos años de la etapa muda y los inicios del desarrollismo y es el que cuenta con menor porcentaje de producción de cine turístico. Esta circunstancia se explica por razones sociológicas, pues en las primeras décadas del siglo XX, la práctica del turismo era todavía minoritaria y estaba restringida esencialmente a las clases acomodadas, que, dicho sea de paso, despreciaban el cine por considerarlo un pasatiempo vulgar. De hecho, las actividades de esas élites viajeras apenas se reflejan en el cine conservado. Existen asimismo razones históricas, ya que la Guerra Civil y los primeros años de la posguerra supusieron un drástico freno tanto para el desarrollo del turismo como, en menor medida, para el de la propia producción cinematográfica.

En cuanto al segundo periodo, se extiende entre 1959 y 1982, abarcando poco más de dos décadas que engloban las etapas del desarrollismo, el tardofranquismo y la Transición. Pese a constituir la franja cronológica más corta de las tres establecidas, en el conjunto del corpus estudiado, su producción cinematográfica contiene el porcentaje más alto de películas turísticas, casi la mitad del total. Ese auge hay que entenderlo en el contexto de una sociedad que vivía el *boom* de la llegada de visitantes extranjeros, el despegue económico en los años sesenta y la permisividad censora surgida a partir del tardofranquismo, circunstancias todas ellas que favorecieron el cine turístico y sus tramas desinhibidas que no eran sino el reflejo de los cambios habidos en los modos de vida de la población.

Por lo que se refiere al último periodo, está comprendido entre 1982 y 2015, con España ya instalada en una democracia de pleno derecho. También en él la

presencia del cine turístico se hace notar, llegando a representar casi un treinta por ciento del conjunto de películas que componen el corpus de este estudio. Sin embargo, en la producción cinematográfica del periodo se observa una inversión de la tendencia habitual, ya que pierde peso la presencia del turismo exterior en las tramas fílmicas mientras aumentan los casos de turismo interior y los argumentos centrados en las experiencias de los turistas españoles que viajan por el extranjero.

#### 2.4. Diversidad genérica en las tramas turísticas

Al considerar el género al que se adscriben las películas estudiadas, la primera constatación que se extrae de la revisión del corpus es que buena parte de los géneros cinematográficos convencionales están representados en este tipo de cine. En él convergen modalidades genéricas dispares que, incluso, pueden darse mezcladas en una misma película, aunque usualmente con una de ellas como predominante. El drama y el melodrama, la comedia en sus diversas variantes, el cine criminal, la *road movie*, el musical, el terror y hasta el cine fantástico, entre otros, son algunos de los géneros fácilmente observables en el conjunto analizado. Tal heterogeneidad está presidida por la *comedia* como modalidad genérica más frecuentada por los realizadores, que se manifiesta en diferentes variedades: romántica, musical, de intriga, de aventuras, etc., y en el conjunto estudiado su porcentaje, de más del 50 % del total, supera holgadamente el de las restantes categorías. Un dato comprensible al tratarse del género más amable, enfocado al objetivo principal de divertir a los espectadores y en cuyos márgenes, de tramas ligeras y más o menos desenfadadas, la actividad del turismo con sus connotaciones de placer, ocio y diversión encaja a la perfección. Como ejemplos representativos podríamos citar la comedia romántica *Mi enemigo y yo* (Ramón Quadreny, 1944); la berlanguiana *Novio a la vista* (Luis García Berlanga, 1954), de tono mucho más crítico; la comedia musical *Una vez al año ser hippy no hace daño* (Javier Aguirre, 1969); la comedia de aventuras *Kasbah* (Mariano Barroso, 2000); y *Solo para dos* (Roberto Santiago, 2013), que cimienta su comicidad en el enredo de las infidelidades múltiples. Por su parte, *el drama y el melodrama* ocupan también una posición destacada al sumar cerca de un tercio de las películas estudiadas, en un despliegue de temas y situaciones diversas como las que nutren los dramas íntimos que viven los personajes de *Noche de verano* (Jorge Grau, 1963), donde aquellos afloran mezclados con el bullicio festivo de la noche de San Juan; o la tragedia sentimental narrada en clave musical que sucede en *Sin un adiós* (Vicente Escrivá, 1970); y en la dramática elección de sometimiento a la que se entrega la protagonista de *La pasión turca* (Vicente Aranda, 1994). Finalmente, otro ejemplo representativo es el drama de tintes racistas que encierra *Bwana* (Imanol Uribe, 1996).



Las *road movies* quedan asimismo en lugar destacado, con una frecuencia de aparición en el conjunto de algo más del diez por ciento, que se explica por razones obvias, pues carretera y viaje son conceptos que se presuponen recíprocamente. Como ejemplos canónicos de esta categoría son reseñables la coproducción hispano-estadounidense *Aventura para dos / Spanish Affair* (Don Siegel y Luis Marquina, 1957), donde el itinerario de Madrid a Barcelona, con desvíos diversos, viene marcado por el viaje profesional del arquitecto protagonista; caso distinto es *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1977), cuyo personaje central, empleado de un taller mecánico, acaba desarrollando una conciencia social durante su viaje a Torremolinos a la caza de turistas extranjeras; por su parte, *Dies d'agost* (Marc Recha, 2006) describe el viaje en furgoneta de dos hermanos por el interior de Cataluña y la relación que van estableciendo con el entorno natural que surge ante ellos; finalmente, *The Way / El camino* (Emilio Estévez, 2010) se adentra en la experiencia que vive un oftalmólogo estadounidense cuando decide recorrer el Camino de Santiago en memoria del hijo que acaba de perder de forma accidental. En su conjunto, cada uno de estos ejemplos representa la transformación vivida por los protagonistas a lo largo de una ruta que marcará de algún modo su vida futura.

Sorprendentemente, en esta escala de porcentajes, el cuarto valor en juego pertenece a las películas del *género criminal* –con sus modalidades de cine negro, policíaco y *thriller*– que articulan relatos donde el delito y los delincuentes contaminan los ambientes turísticos –ligados al dinero y los placeres del ocio nocturno–; allí aquellos individuos dispuestos a infringir la ley suelen encontrar su hábitat natural. Títulos como *Un vaso de whisky* (Julio Coll, 1958), *Chantaje a un torero* (Rafael Gil, 1963), *Amador* (Francisco Regueiro, 1965) y *Cámara oscura* (Pau Freixas, 2006) son ejemplos representativos. En el primer caso, la trama gira en torno a las oscuras andanzas de un *gigoló* que vive de las turistas; el segundo título nos habla de un submundo taurino de corridas amañadas y oscuros intereses delictivos en torno a las extranjeras que visitan España; el tercero, por su parte, se centra en la figura de un asesino en serie de mujeres, que busca salir de su rutina en los ambientes turísticos de Torremolinos, y el cuarto título enfoca la trama en el tráfico de personas en el que se ven envueltos unos jóvenes españoles aficionados al turismo deportivo.

En mucha menor medida se contabilizan los *filmes de terror*, hasta el punto de constituir verdaderas rarezas o anomalías en el conjunto del cine turístico, orientado, por razones obvias, a describir situaciones más vinculadas al placer que al sufrimiento o al horror. Sin embargo, esto no es óbice para que en el seno del cine español puedan encontrarse títulos que constituyen ejemplos modélicos del género. Es el caso de *Una vela para el diablo* (Eugenio Marín, 1973), la extraordinaria *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976) y, de factura más reciente, la coproducción hispano-británico-francesa *Bosque de sombras* (Koldo Serra, 2006). En el primero, la pensión de un pueblecito



de la España rural se convierte en un escenario de pesadilla para las jóvenes turistas que allí recalán, cuya supuesta conducta indecente es cruelmente castigada por el turbio fanatismo de las dos hermanas que regentan el establecimiento; en el segundo título, un matrimonio de turistas británicos se ve sorprendido por la cruenta animadversión de un grupo de niños que habitan la pequeña isla donde la pareja se refugia huyendo del bullicio de la costa; por lo que respecta al tercero, su trama se centra en las vacaciones que otros dos matrimonios, también británicos, inician en un caserío del norte de España cuyo entorno hostil acabará resultando una horrible pesadilla para ellos.

Mayor presencia que los filmes de terror tienen las películas turísticas que se pueden adscribir al *género musical*, como *El pórtico de la gloria* (Rafael J. Salvia, 1953), cuya música y cánticos corren a cargo del orfeón infantil mexicano llegado a España para la celebración de Año Santo Compostelano. Otro ejemplo es *Canción de juventud* (Luis Lucia, 1962), que pone en juego las habilidades como cantante de Rocío Dúrcal en una trama centrada en las peripecias de dos colonias estudiantiles que veranean en sendos albergues junto al mar. Por su parte, *Escala en Tenerife* (León Klimovsky, 1964) gira en torno a una famosa pareja de cantantes (interpretada por el Dúo Dinámico) a los que sonrío la suerte en lo profesional y personal tras su paso por la capital canaria. Se trata de películas, en su mayoría comedias y melodramas, surgidas esencialmente en las décadas de 1950, 1960 y 1970, el periodo de mayor desarrollo del cine turístico, como ya se ha dicho. Todas ellas aprovechan la cantera de cantantes y grupos autóctonos de música pop para convertir a los que gozan de mayor fama en protagonistas de estas películas, que integran secuencias musicales donde suenan las piezas más populares de sus repertorios. Así, además de los ya mencionados, fueron rostros habituales en estas películas Marisol (*Búsqüeme a esa chica* de Fernando Palacios, 1964), Manolo Escobar (*Un beso en el puerto* de Ramón Torrado, 1966), Joselito (*Loca juventud* de Manuel Mur Oti, 1967), el grupo Los Pasos (*Long-Play* de Javier Setó, 1968), Raphael (*Sin un adiós* de Vicente Escrivá, 1970) y Joan Manuel Serrat (*La larga agonía de los peces fuera del agua* de Francisco Rovira-Beleta, 1970).

Mucha menos representación que los vistos hasta ahora tienen otros géneros, como es el caso del *fantástico*, del que encontramos pocos ejemplos en el corpus analizado. Uno de ellos es *Todo es posible en Granada* (José Luis Sáenz de Heredia, 1954), película que constituye un modelo de hibridación genérica al combinar la comedia con el musical y el fantástico. Su trama pivota en torno a una ejecutiva norteamericana que, deseosa de adquirir unos terrenos en Granada para extraer minerales de su subsuelo, se ve frenada por la negativa del propietario a vendérselos. Sobre ese conflicto de intereses, se teje un relato de corte fantástico que incide en la tradicional visión romántica y orientalista de la ciudad andaluza.

Al margen de las consideraciones que afectan al género, es importante señalar la representación del cine turístico que se filma desde los planteamientos

del realismo social. Se trata de un porcentaje pequeño de películas de notable interés, dada su singularidad dentro del conjunto. Valga como ejemplo representativo el caso de *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963) y su relato de la escapada que una joven pareja de universitarios madrileños hace a Toledo, donde ajustan su visita al itinerario turístico convencional, a semejanza de los extranjeros con los que se tropiezan por la ciudad. Sin embargo, no pueden sustraerse a las limitaciones que los estrictos códigos morales de la época imponen a su deseo de vivir libremente la experiencia de ese primer viaje juntos.

## 2.5. Espacios que albergan las ficciones turísticas

Por lo que se refiere a los espacios de la ficción frecuentados por el cine turístico –que no necesariamente se corresponden con las localizaciones de rodaje–, pueden estar definidos en las películas con denominaciones más o menos precisas, aunque generalmente son reconocibles por los motivos socioculturales integrados en la ficción que los espectadores son capaces de detectar e interpretar, desde paisajes, monumentos y costumbres propias de ciudades o zonas geográficas concretas, hasta las variantes idiomáticas del paisanaje autóctono que las habita. En no pocas ocasiones, varios espacios –urbanos y naturales– pueden converger en una misma película si la trama así lo requiere, aunque lo habitual suele ser que las peripecias dramáticas transcurran en una región o localidad determinada. Concretamente, por lo que se refiere a nuestro corpus, las películas estudiadas arrojan unas cifras que son indicadoras de la frecuencia de aparición de los diversos territorios autonómicos. Tal frecuencia no deja de ser sintomática y reveladora de las tendencias y hábitos de la industria española del cine a la hora de localizar sus producciones, con toda la transcendencia que ello implica. Y es que, al mostrar repetidamente a lo largo de las décadas una serie de regiones, paisajes y ciudades determinadas, el cine español ha estado señalándolos como objetivos turísticos destacados y preferentes ante la mirada de los espectadores que, consciente o inconscientemente, los han ido incorporando a su imaginario turístico como destinos deseables y dignos de ser tenidos en cuenta.

En el conjunto de las comunidades autónomas, la de mayor presencia en el corpus de las películas analizadas es la Comunidad de Madrid, que aparece en 57 de ellas. Dado que esta es de pequeño tamaño y cuenta con una sola provincia, es obvio que su enorme visibilidad se debe esencialmente a la ciudad que le da nombre, que, en razón de su capitalidad y del peso que tradicionalmente ha tenido en ella la industria cinematográfica, adquirió una presencia destacada en el cine español ya desde los primeros años de su historia. La ciudad de Madrid, sus museos, monumentos, bulevares, parques y plazas son escenario habitual de las tramas turísticas en títulos como *Tarde de toros* (Ladislao Vajda, 1956),

*Secretaria para todo* (Ignacio F. Iquino, 1958), *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962) y *Tres suecas para tres rodríguez* (Pedro Lazaga, 1975), entre otros muchos. La comunidad andaluza la sigue a poca distancia figurando en 54 películas. Una presencia muy notable que se explica por su condición de destino turístico tradicional, la dimensión de su territorio y la riqueza natural y cultural que atesora la mayoría de sus ciudades, las cuales desde siempre han funcionado como un imán para los realizadores, dando lugar a títulos muy dispares. Son ejemplos de ello *Ídolos* (Florián Rey, 1943), *Congreso en Sevilla* (Antonio Román, 1955), *En Andalucía nació el amor* (Enrique López Eguiluz, 1966), *Días de viejo color* (Pedro Olea, 1968) y *800 balas* (Álex de la Iglesia, 2002). Cataluña, por su parte, ocupa el tercer lugar como escenario de las ficciones turísticas con una suma de 43 películas filmadas por entero o en parte dentro de su territorio. Dato igualmente concordante con el atractivo que ofrecen no solo la ciudad de Barcelona, sino las localizaciones costeras como espacios propicios para el turismo. Ejemplos al respecto los tenemos en *Noche fantástica* (Luis Marquina, 1943), *Amor bajo cero* (Ricardo Blasco, 1960), *La piel quemada* (Josep M.<sup>a</sup> Forn, 1967), *¡Vivan los novios!* (Luis García Berlanga, 1970) y *Rastros de sàndal / Rastros de sàndalo* (María Ripoll, 2014).

Las Islas Baleares, con 19 películas filmadas en su territorio, se sitúan en cuarto lugar como espacio preferente para el cine turístico, lo que no hace sino reflejar el relevante papel de receptor de flujos viajeros que ejerce desde antiguo. Lo demuestran títulos como *Un marido a precio fijo* (Gonzalo Delgrás, 1942), *Muchachas en vacaciones* (José M.<sup>a</sup> Elorrieta, 1958), *Bahía de Palma* (Juan Bosch, 1962), *Playa de Formentor* (Germán Lorente, 1964) y *La caja Kovalak* (Daniel Monzón, 2006). La quinta posición corresponde a la Comunidad Valenciana, con trece películas, y se explica, como en el caso anterior, por el atractivo de sus costas y playas, con espacios tan emblemáticos para el turismo de masas como Benidorm, que atrae buena parte de los rodajes en la región. Ejemplos al respecto son *Melodías de hoy* (José M.<sup>a</sup> Elorrieta, 1960), *Un beso en el puerto* (Ramón Torrado, 1966) y *París-Tombuctú* (Luis García Berlanga, 1999). Un porcentaje parecido ofrece el cine turístico filmado en la Comunidad de Castilla-La Mancha, con un total de once filmes, número consonante con la amplitud de su territorio en el que sobresalen, junto a sus paisajes e iconos arquitectónicos tan específicos como los molinos de viento, ciudades de tan alto interés turístico como Toledo. Así se refleja en títulos como *Un americano en Toledo* (Antonio del Amo, 1957), *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963), *Rocío de La Mancha* (Luis Lucía, 1963) y *Sangre en el ruedo* (Rafael Gil, 1968). Le sigue el País Vasco con siete títulos reunidos a partir de películas como *Luna de verano* (Pedro Lazaga, 1959), *El diablo en vacaciones* (José M.<sup>a</sup> Elorrieta, 1963) y *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014).

Con respecto a las comunidades de Castilla León y Galicia, ambas cuentan con un idéntico número de seis películas, representadas en el primer caso por

títulos como *Aventura para dos / Spanish Affaire* (Don Siegel y Luis Marquina, 1957), *Nunca pasa nada* (Juan Antonio Bardem, 1965) y *The Way / El camino* (Emilio Estévez, 2010). En lo referente a Galicia se cuentan títulos como *El pórtico de la gloria* (Rafael J. Salvia, 1953), *Al final del camino* (Roberto Santiago, 2009), la ya mencionada *The Way* y *Dos fragmentos / Eva* (Ángel Santos, 2012). En cuanto a las comunidades de Aragón y Navarra, sus porcentajes son de cuatro películas en cada caso. De las filmadas en Aragón, tenemos la coproducción hispano-británica *Luna de miel / Honeymoon* (Michael Powell, 1959) y de las hechas en Navarra, *Long-Play* (Javier Setó, 1968). A su vez, el Principado de Asturias queda reflejado en tres películas en el corpus, entre ellas, la oscarizada *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982). Con el mismo número de filmes está la comunidad de Canarias, que ofrece ejemplos como *Cámara oscura* (Pau Freixas, 2006). Finalmente, Murcia suma dos títulos, entre ellos *En un lugar de La Manga* (Mariano Ozores, 1970).

Existen también películas turísticas de localización indeterminada, donde los espacios concretos en los que se desarrolla la trama carecen de denominación expresa por voluntad de sus autores que, al huir de la toponimia, sitúan esos relatos en el territorio indefinido de lo ficticio. En el corpus analizado, son veinte los títulos de localización inconcreta y cronológicamente aparecen, sobre todo, en las décadas de 1940, 1950 y 1960. Sirvan como ejemplos *Una conquista difícil* (Pedro Puche, 1941), *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943), *Novio a la vista* (Luis García Berlanga, 1954), *40 grados a la sombra* (Mariano Ozores, 1967), *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976) y *Otro verano* (Jorge Arenillas, 2013), que ubican las vacaciones de los personajes protagonistas en lugares intencionadamente no identificados. Así mismo, el cine turístico español cuenta con tramas ubicadas en países extranjeros que narran las andanzas turísticas de protagonistas españoles que viajan fuera de su país. Esta tendencia se observa sobre todo en la producción más reciente y suma un total de dieciocho películas en el conjunto analizado. En el cine de las primeras décadas, *Noche decisiva* (Julio Flechner, 1944) es uno de los escasos ejemplos de turistas españoles en el extranjero que podemos encontrar; sin embargo, a partir de los años ochenta del pasado siglo esa escasez se transforma en frecuencia y las películas turísticas españolas ambientadas y filmadas en lugares tan diversos como el Sahara argelino en *Sáhara* (Antonio Rodríguez Cabal, 1984), la ciudad de Estambul en *La pasión turca* (Vicente Aranda, 1994), la de Tánger en *Kasbah* (Mariano Barroso, 2000) o la isla Margarita en *Solo para dos* (Roberto Santiago, 2013) empiezan a menudear en esta filmografía. Consideración aparte merece el caso de *Lo imposible* de Juan Antonio Bayona (2012), un drama turístico localizado en Khao Lak, Tailandia. Está basado en la experiencia vivida por una familia española durante el tsunami que asoló esa zona de la costa asiática, aunque en la ficción filmica se transforma en estadounidense y sus miembros son interpretados por conocidos actores internacionales. Una es-

trategia de producción orientada al logro de audiencias millonarias que, unida a la excelente factura de la película, acabó dando sus frutos en la taquilla.

## 2.6. Modalidades turísticas observadas

Otra variable esencial para caracterizar el cine turístico español tiene que ver con las modalidades turísticas que refleja en sus tramas. En la teoría del turismo aquellas están determinadas tanto por las motivaciones y el objetivo del viaje como por las actividades que los turistas realizan durante él. El hecho de que las motivaciones de los turistas pueden ser de naturaleza muy diversa y cambiante determina que no sea posible establecer una taxonomía cerrada de las mismas, sino que el propio desarrollo de la industria turística y los sucesivos cambios en los modos de vida propician el surgimiento constante de nuevos tipos (López Palomeque, 1993: 54). En cualquier caso, los estudiosos sí han determinado una serie de motivaciones básicas que dan lugar a las modalidades más comunes. Entre las que con mayor frecuencia mueven a los turistas están el sol y la playa, la naturaleza y el paisaje, la cultura, la aventura, el deporte, la tranquilidad y la diversión (Blasco Peris, 2006: 17). Al hacerse eco de ellas, el cine español no decepciona, pues ofrece una amplia gama que se manifiesta en distinta proporción según los periodos establecidos y va ensanchándose conforme avanzan los años. Concretamente, en el conjunto de las películas examinadas se han podido constatar más de una treintena de modalidades turísticas, si bien es cierto que la mitad de ellas cuenta con porcentajes de aparición muy bajos. Por lo demás, no es infrecuente encontrar dos o más modalidades en la misma película, aunque suele haber una de ellas predominante.

Con todo, la filmografía del corpus parece confirmar la teoría de las motivaciones básicas, pues presenta unos porcentajes indicadores del claro predominio de la modalidad del *turismo de sol y playa*, observable en el corpus ya desde las películas de la inmediata posguerra. Al margen de que dicho tándem constituya uno de los intereses más frecuentes entre los turistas, el hecho de que España sea un destino óptimo para la práctica de esa modalidad es un factor determinante para su predominio en el cine turístico español, usual testigo de los usos sociales del momento. Así se percibe en las películas *Intriga* (Antonio Román, 1942), *Bahía de Palma* (Juan Bosch, 1961), *Verano 70* (Pedro Lazaga, 1969), *Krámpack* (Cesc Gay, 2000) y *Solo para dos* (Roberto Santiago, 2013). En segundo lugar, por frecuencia de aparición se sitúa la modalidad del *turismo cultural*, que aparece como principal o secundaria en veintiún títulos del total, donde menudean las visitas turísticas a museos y monumentos varios. Es el caso de *Tierra y cielo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1941), *La reina mora* (Raúl Alfonso, 1955), *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963) y *Patrimonio Nacional* (Luis García Berlanga, 1981). A su vez, el *turismo de ocio* y el que