

Sentidos del paisaje almeriense en la cinematografía contemporánea (1990-2010)

Eduardo Lillo Herrero

Nuestro acercamiento y comprensión de los paisajes están necesariamente mediados por la cultura y la experiencia de quien lo observa. A este respecto afirma Maderuelo que, “el paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura. El paisaje, entendido como fenómeno cultural, es una convención que varía de una cultura a otra”.¹ Por tanto, el paisaje no sólo se refiere al mundo físico sino que es la expresión de una determinada manera de interpretar la realidad a través de valores y significados atribuidos. El paisaje podría ser, como señala Gonzalo Acosta, “una metáfora del mundo físico”.² Nuestro objeto de estudio se fundamenta en la capacidad del cine, como dispositivo específico, para mostrar la representación visual de un espacio con entidad propia -el paisaje como espacio ordenador de signos- y determinar el valor de significado -como producto de los códigos fílmico-narrativos-, primero, y de sentido -la relación que dicho significado con el mundo- que adquiere en dicha representación. De esta forma, como señala Luckinbeal, “el paisaje como texto es la metáfora dominante porque proporciona un medio para explorar la unión entre narración y geografía. Además de un útil y apropiado dispositivo para abordar el paisaje, la metáfora también funciona para restringir el discurso en torno a los paisajes cinematográficos”.³ La metáfora de un

¹ TELIAS GUTIÉRREZ, Efraín, “Paisaje, territorio interdisciplinar” en *Cátedra de Artes*, 2012, nº11, p.48.

² ACOSTA BONO, Gonzalo, “Cine y paisaje. Andalucía tras la pantalla” en GUZMÁN ÁLVAREZ, José Ramón (ed.), *Paisaje vivido, paisaje estudiado*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2005, p. 104.

³ LUCKINBEAL, Chris, “Cinematic Landscapes” en *Journal of Cultural Geography*, 23, 2005, p.4.

significado concreto sobre la interacción con el mundo produce una expresión cultural que el autor pone en relación con la intencionalidad de su obra.

El paisaje cinematográfico no es únicamente el espacio que da soporte a las acciones humanas en el marco de un acontecimiento o una narración, sino que constituye un componente significativo basado en su autonomía -nacida de la perspectiva que confiere el distanciamiento respecto al espacio observado-. Lo que definirá al paisaje como tal es que va más allá de una mera función de fondo o escenario para los personajes o la narración del relato cinematográfico lo que da lugar, como señala Lefebvre, “al establecimiento de su condición como un objeto estético completamente diferenciado”⁴. La forma en que una película genera su sentido es principalmente a través de la acción dramática que constituye su estructura narrativa y, por tanto, la alegorización de un paisaje está relacionada con los principios y los procesos que se utilizan para construir dicha narración fílmica. Sin embargo, por la propia especificidad del medio cinematográfico, el paisaje cinematográfico tiende a convertirse en una función secundaria -subordinada a la narración de la historia-, puesto que su observación más bien plantea en algunos casos su separación respecto a la acción dramática, lo que dificultaría la continuidad narrativa.

Lefebvre no concibe la total subordinación en favor de la narración mencionada arriba, sino que afirma que es posible observar tanto el paisaje subordinado a la narración como el paisaje como entidad estética autónoma de acuerdo a una forma de contemplación que permite aislar el objeto de la mirada y liberarlo momentáneamente de la función narrativa. Ambos modos van intercalándose a lo largo del filme sin interrumpir la historia o la contemplación de la imagen. Para él es importante “enfaticar que no se puede observar el mismo fragmento fílmico mediante los dos modos al mismo tiempo, de modo que actúen simultáneamente ambos”⁵. De ello resulta que el flujo de una película es el resultado de la combinación de ambos modos en tensión pero dicha intermitencia no impide proseguir con la narración una vez desaparece el efecto contemplativo.

Ello es posible en tanto que la estructura narrativa del filme se sostiene sobre el concepto de diégesis, entendida como el conjunto de relaciones lógicas del universo semántico propuesto por la ficción cinematográfica. Las estrategias que adopta el

⁴ LEFEBVRE, Martin, “Between setting and Landscape in Cinema” en *Landscape and Film*, Lefebvre, Martin (edit.), Nueva York: Routledge, 2006, p. 23.

⁵ *Ibidem*, p. 47.

cinesta para dirigir la mirada del espectador hacia el espacio más que a la acción que tiene lugar ahí. Es decir, la intención de enfatizar el paisaje, pueden funcionar de forma diegética o extradiegética. Señala Lefebvre que en la intencionalidad de mostrar el paisaje pueden distinguir dos estrategias: “los paisajes aparecen durante pausas en el relato (tiempos muertos) o bien en momentos libres de cualquier motivación diegética. En el primer caso, es el espacio del relato, el escenario, el que pasa a ser autónomo y adquiere valor de paisaje; en el segundo, el espacio del relato da paso a otro tipo de espacio, un espacio desplazado o arbitrario en términos de desarrollo narrativo”⁶. Es decir, el paisaje puede quedar integrado en el flujo narrativo o no en función del sentido último de la obra. Como resultado de esta relación se establece una continuidad simbólica entre dos espacios. Es, por tanto, la extraordinaria capacidad simbólica que adquiere el paisaje cinematográfico lo que le permite asumir la tematización del componente narrativo y sobredimensiona su proyección autónoma, de manera tanto diegética como extradiegética, contribuyendo a producir unos determinados efectos de sentido de la obra.

De otra parte, como señala Ortiz Villeta, a diferencia de lo que ocurre en la pintura o la fotografía, “el paisaje del cine está habitado”⁷, pero este no es un simple fondo por el que transitan los personajes, sino que, como apunta Santos Zunzunegui “cualquier paisaje (...) supone una confrontación entre un sujeto y un objeto, y, por lo tanto, una construcción discursiva y una relación interpretativa del sujeto”⁸. El cine aporta una dimensión temporal, consiguiendo una representación aún más auténtica de la psicología humana. En palabras de Melbye: “El resultado es que ahora el paisaje puede emular la naturaleza transformadora de la psique humana”⁹. El paisaje puede configurarse como una premisa psicológica vinculada a los personajes de un filme pero puede ir más allá, logrando establecer el sentido cultural que adquiere a través de la representación fílmica. Tal como señala Melbye, “la interpretación colectiva del entorno es una parte significativa de lo que entendemos como cultura y, consecuentemente, el significado del paisaje puede variar drásticamente de una cultura a otra y, a la misma

⁶ *Ibidem*, pág. 38.

⁷ ORTIZ VILLETA, Áurea, “Paisaje con figuras. El espacio habitado del cine”, *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 2007, N.º. 57, pág. 207.

⁸ ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos, “Las formas del paisaje”, en Zunzunegui Díez, Santos, *Paisajes de la forma*, Madrid: Cátedra, 1994, pág.142.

⁹ MELBYE, David, *Landscape Allegory in Cinema: From Wilderness to Wasteland*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010, pág.51.

vez, ser universal”¹⁰, añadiendo que “una vez que un paisaje natural ha sido codificado a una cultura específica, este paisaje puede llegar a simbolizar algo más allá de sí mismo para las personas que forman parte de esa cultura. Es decir, que adquiere una dimensión alegórica”¹¹. En la historia de la cinematografía la voluntad de alegorizar el paisaje fue aumentando conforme nos acercamos a la década de 1960: en cinematografías como la italiana, el tratamiento del paisaje que llevan a cabo directores como Michelangelo Antonioni o Pier Paolo Pasolini va a funcionar perfectamente como alegoría de la vida moderna, otros como Francis Ford Coppola o Werner Herzog lo usarán como crítica a las políticas imperialistas de la época... Determinados estereotipos de paisajes se consolidaron como vívidas alegorías y además, en ocasiones, estas localizaciones se incorporan a la categoría de lugares fílmico¹². De esta manera, un paisaje cinematográfico puede adquirir un determinado sentido cultural que puede formar parte del imaginario colectivo puesto que resulta, al fin y al cabo, un producto destinado al consumo cultural. Por mi parte, me centraré pues en la forma en que el medio fílmico reproduce el entorno físico, le atribuye sentidos y desarrolla unas identidades en el imaginario social que contribuyen a dotarlo de significación en el marco de un ámbito cultural concreto.

El paisaje almeriense ha quedado a lo largo de sesenta años profundamente vinculado a la representación cinematográfica como instrumento de intermediación y apreciación estética. La producción cinematográfica en Almería comienza a principios de la década de los cincuenta con *La llamada de África* (César Fernández Ardavín, 1952), si bien hasta comienzos de la siguiente década apenas una decena de películas habían sido rodadas en esta tierra. Será durante los años sesenta cuando se produzca una auténtica fiebre por rodar en exteriores localizados en la provincia andaluza: más de doscientas películas hasta 1971. A partir de esta fecha se produce una reducción del número de producciones rodadas en la provincia. Se pueden aludir varios factores que inciden en dicho retroceso: la O.M. del 12 de marzo de 1971 sobre Protección a la Cinematografía Española, que perjudicó notablemente la realización de películas en régimen de coproducción –la cual conformaba el grueso de la producción–, la crisis

¹⁰ *Ibidem*, p. 1.

¹¹ *Ibidem*, p.2.

¹² Para un detallado análisis de la incorporación de lugar geográfico a lugar fílmico centrado en el modelo de producción cinematográfico desde el ámbito de la Geografía se puede consultar GÁMIR ORUETA, Agustín, “Produciendo lugares: Industria cinematográfica e imaginario espacial” en *Anales de Geografía*, 2013, vol. 33, nº 1, pp. 33-61.

económica global que desplazó la actividad cinematográfica a otros países con mayores ventajas competitivas, como la antigua Yugoslavia o, por último, la ausencia de infraestructuras en la provincia.

La casi totalidad de la producción cinematográfica desarrollada en la provincia estaba dominada por los géneros tales como el *western*, el bélico, o el histórico, que lejos de conferir reconocimiento propio al paisaje de Almería este se transmutaba con cada producción, desde los desiertos africanos hasta las praderas norteamericanas, y sirve para posicionar la narrativa en un determinado contexto histórico. Esta suplantación del espacio geográfico convertía el paisaje en un simple decorado reiterativo, produciéndose una apropiación del lugar mediante características estereotipadas que convierten la riqueza de escenarios y la variedad paisajística en un testigo mudo al servicio de la acción dramática. Ciertamente primaban más la variable coste de producción en la estrategia de deslocalización que afectaba a la elección de una localización que cualquier otro. Por tanto, en los más de los casos, el paisaje funciona aquí como espectáculo visual subordinado a la narración dramática anulando su sentido de lugar, esto es, el elemento que aporta el realismo narrativo situando la película en el verdadero contexto espacial y temporal en los que tiene lugar.

De cara a la producción nacional, como apuntan Caparrós, Fernández y Soler: “La cinematografía española no contaba con esta provincia a la hora de rodar sus películas; no las encontraban zona idónea para las películas habituales del cine español, tanto del comercial como del denominado cine de autor”¹³. Esta invisibilidad no es una cuestión aleatoria o neutral puesto que los procesos de producción de sentidos del paisaje cinematográfico atienden y encarnan la identidad social y cultural del contexto en los que se desarrollan. Atribuir al paisaje unas características a través de diversos dispositivos retóricos, como son las metáforas y las alegorías, ayudan a construir el sentido del paisaje en la obra cinematográfica en donde siempre subyace un discurso ideológico que produce un determinado estereotipo cultural. Resulta claro que los estereotipos culturales que fueron fomentados en la cinematografía española de la época, en lo referido al paisaje, no funcionaba en un paisaje sobrecogedor, agreste y desolador como este. La cinematografía española había prestado escasa atención al paisaje y cuando lo hacía era sobre la base de una dicotomía entre ciudad y campo.

¹³ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola; FERNÁNDEZ MAÑAS, Ignacio y SOLER VIZCAÍNO, Juan, *La producción cinematográfica en Almería: 1951-1975*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1997, p.103.

Este eje funcionaba según el estereotipo del ámbito rural como inversión de la imagen de la ciudad y sus valores liberales. Además, como señala Requena, “en este período el campo desaparece del cine español o se convierte en el paisaje insólito en el que, bajo la coartada de la excursión, ciertos dramas urbanos encuentran su metáfora plástica (al estilo de Antonioni) o se desencadenan hasta ciertas situaciones límite: es el caso, ejemplarmente, del cine de Carlos Saura (*La caza*, 1965; *Peppermint Frappé*, 1967; *Stress es tres, tres*, 1968, rodada en espacios naturales de Almería)”¹⁴.

Las historias que han sido tratadas en la cinematografía contemporánea constituyen, sin embargo, una renovada vertiente funcional, estética y cultural del paisaje almeriense. Al contrario de lo que había ocurrido hasta entonces, el paisaje queda vinculado a las coordenadas espacio-temporales de la contemporaneidad. Al abordarse nuevas temáticas se va a producir un cambio significativo en la función que hasta ahora se asignaba al paisaje. Además, la atribución al paisaje de un mayor número de significados mediante la potenciación de sus cualidades simbólicas supone atribuir al paisaje la capacidad de ser algo más que un mero escenario para la acción dramática dando como resultado una mayor relevancia del paisaje.

Bwana (Imanol Uribe, 1996) y *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) son dos películas dominadas por el concepto de espacio como representación material -lo concreto- y simbólica -lo abstracto- que servirá para establecer un eje dicotómico sobre el que se articulará la identidad del “nosotros” y la del “otro”. En lo que concierne al espacio de estas películas, el paisaje va a cobrar relevancia desde el principio. *Poniente* se abre con el plano desenfocado de lo que parece una exótica playa pero, sin embargo, resulta ser una pequeña maqueta hecha por escolares, lo que ya nos descubre la intención del filme de cuestionar la apariencia del espacio en el que se desarrollará la historia. Del mismo modo, en los títulos de crédito de *Bwana* se nos presenta, mediante unos planos largos, un amplio paisaje completamente desértico y deshabitado que actúa como espacio fronterizo en el que tiene lugar el relato. Por tanto, queda patente el rol de paisaje actante, es decir, con fuerte peso narrativo y determina la dirección de la historia. No obstante, mientras que en *Poniente* podemos hablar ya de un sentido de lugar –confirmado a lo largo del filme- puesto que podemos emplazar el relato en un espacio concreto, aquel en el que transcurre la acción, proporcionando realismo y

¹⁴ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Apuntes para una historia de lo rural en el cine español” en GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (ed.), *El campo en el cine español*, Madrid: Filmoteca Española, 1988, p. 23.

requiriendo que el espectador necesite identificar dónde transcurre la narración, en *Bwana*, simplemente nos es sugerida la ubicación de los hechos.

La costa, paisaje que domina casi por completo los filmes que analizamos, cumple el rol de frontera, que como apunta Davies, “funciona no sólo como límite de un territorio en el que los españoles se enfrentan a la subjetividad del “otro”, sino también como mecanismo contradictorio en el que la identidad nacional y la transnacional se afirman y se niegan”¹⁵.

Como señala Ann Davies, la inestabilidad de los significados del paisaje refleja su ambigüedad como territorio fronterizo que define la identidad nacional y alude a otras posibilidades, incluyendo la identificación del placer o del peligro con el “otro”. Este proceso por el cual la playa adquiere diferentes significados abordados desde la redefinición de la identidad del inmigrante se ve más acentuado en la película de Imanol Uribe. Aquí la playa es presentada inicialmente como el lugar de disfrute para la familia, una actividad placentera que cesa cuando se produce el encuentro con el subsahariano. Incluso entonces hay un momento en que puede desconectarse del drama cuando Ombasi y Dori toman el baño: el deseo y el miedo por Ombasi que desprende Dori es, como apunta Davies “ambiguamente sugerido mediante el paisaje como la playa viene a indicar la asociación de deseo y miedo ligados a África”¹⁶. De igual forma, también nos valemos del paisaje para construir la identidad sexual. La playa, como subraya Santaolalla, se transforma en “un entono mítico en el que los elementos naturales están cargados de referencias simbólicas a lo femenino (el mar, las conchas y, luego, durante la noche la brillante luna y los recovecos casi uterinos) y a lo masculino (el fuego y el sol)”¹⁷.

En ambas películas, el paisaje adquiere un sentido de frontera construido sobre elementos concretos y también metafóricos que interactúan de forma constante para proponer una imagen de las identidades de los grupos humanos que la habitan (el español) o la traspasan (el inmigrante). Es un espacio que hace visible el encuentro y circulación de identidades. La subjetividad fronteriza se construye en un espacio que es, por definición, de tensión y enfrentamiento con lo diferente. La relación que se establece entre el paisaje y los sujetos confiere a estos una posición social y cultural frente a los

¹⁵ DAVIES, Ann, *Spanish Spaces: Landscape, Space and Place in Contemporary Spanish Culture*, Liverpool: Liverpool University Press, 2012, p.145.

¹⁶ DAVIES, Ann, op. cit., p.155.

¹⁷ SANTAOLALLA, Isabel, *Los Otros. Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p.161.

otros. Se trata de un proceso de subjetivización permanente, de acuerdo, como expone Davies, “a unas formas en las que el sujeto expresa sus deseos personales —que pueden estar explícitamente conectados a su identidad nacional o no- y a cómo sus interacciones con el paisaje suscitan no sólo expresiones de deseo y de miedo sino como estos deseos y miedos se refieren a donde ellos (los sujetos) están”¹⁸.

Del mismo modo, el paisaje que apreciamos tanto en *Contra el viento* (Francisco Perriñán, 1990) como en *La mitad de Óscar* (Martín Cuenca, 2010) vuelve a participar del rol de actante ya que tematiza la relación entre los protagonistas principales. En ambos filmes el tema central sobre el que gira la acción dramática es el incesto entre hermanos. En tanto que el incesto sigue manteniendo una consideración cultural de tabú su visibilidad está castigada, si no de forma penal, sí socialmente. El paisaje se configura como una premisa psicológica vinculada a los personajes a través de un sentido de frontera que se caracteriza por ser un espacio situado entre lo permitido y lo prohibido. La frontera implica ambigüedad porque su principal característica es la permeabilidad y ello potencia su capacidad para funcionar como una metáfora. Los protagonistas han transgredido una norma cultural fundamental que implica su expulsión de la sociedad, es decir, el espacio regido por la norma. De hecho, el director Martín Cuenca subraya el sentido de frontera del paisaje con sus propias palabras: “Las tragedias parece que sólo pueden ocurrir en las fronteras y Almería es un lugar de frontera”¹⁹. Por su parte, en la obra de Perriñán podemos distinguir varios momentos en los que se alude de forma verbal al sentido fronterizo que adquiere el paisaje cinematográfico, definido como un espacio que nos remite a una especie de cultura atávica, pre-civilizada y lejana.

En una secuencia de *La mitad de Óscar*, muy en la línea de *L'Avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960), se evoca la relación dialéctica entre el paisaje y el cuerpo. A través de la aparición y la desaparición de figuras por el paisaje se sugieren aquellos sentimientos que únicamente pertenecen a los dos hermanos y la imposibilidad de ser mostrados en tanto que son prohibidos culturalmente y, por tanto, invisibilizados ante la sociedad. La ausencia de los cuerpos es acentuada por el desolador e hirsuto paisaje que parece convertirse en un laberinto, subraya su sentido de obstáculo gracias a la extraordinaria fisicidad lograda a través de la luz y de la propia naturaleza

¹⁸ DAVIES, Ann, op. cit., p.166.

¹⁹ Entrevista a Martín Cuenca: <http://www.youtube.com/watch?v=bnh7RNJJDOM> (Fecha de consulta 20-II-2014).

mineral del terreno (las rocas, el agua...). La inmovilidad de los cuerpos contrasta con un paisaje dominado por los elementos naturales (el ruido de las olas, el sonido del viento), creando una atmósfera perfectamente acorde a la tensión emocional de los personajes. La búsqueda se convierte en un itinerario emocional y su encuentro final, rodeados por el agua encrespada que parece reflejar a modo de espejo el drama interior de los personajes, es interrumpida por la visión de un tercero, Jean –la pareja de María-, cuya presencia podemos asumir como “la intromisión de una racionalidad no deseada en ese universo que no debería regirse por ley alguna”²⁰. Una metáfora visual construida, por tanto, que desvela la imposibilidad de la relación entre los hermanos.

En el momento crucial de *La mitad de Óscar*, cuando Óscar y María se encuentran en la habitación del hotel antes de la vuelta de ella a París, se sitúan frente a una gran ventana, de espaldas a la cámara. El encuadre permite ver el gran espacio, del que entra y sale ella, evocando la inmensidad de la distancia entre ambos así como la soledad interior que la marcha de ella provoca en Óscar. Por último, un lento travelling frontal dirigido hacia Óscar subraya un paisaje dominado por el vacío. La puesta en escena transforma la naturaleza observada –el inmenso paisaje marino que van descubriendo los primeros rayos del amanecer- en el reflejo del progresivo sentimiento de vacío interior al que se ven avocados los hermanos cuando finalmente se terminen despidiendo al término de la secuencia a la que aludimos. El paisaje que observamos se traduce ahora en la irremediable soledad de Óscar.

Por otra parte, dos películas, como son *El pájaro de la felicidad* (Pilar Miró, 1993) y *El hombre que perdió su sombra* (Alain Tanner, 1991), muestran el paisaje como un espacio donde se reformula y se define la identidad de sus protagonistas. La consideración del paisaje que adoptan estos dos filmes está más cerca de convertirlo en un espacio que en “lugar”, atendiendo a la definición que ofrece Tuan como aquel que “permite ser experimentado el tiempo suficiente para ser dotado de significados personales”²¹. El principal elemento narrativo que comparten ambos filmes es la respuesta que los protagonistas adoptan ante una crisis existencial que les impide continuar con sus rutinarias vidas. Las coordenadas vitales de los protagonistas de ambos filmes, Carmen y Paul, son en cierto modo parecidas: Carmen se ha aferrado hasta entonces a una vida confortable (tanto en el aspecto material como sentimental),

²⁰ LOSILLA, Carlos, “La mitad de Óscar. Renacimiento del cine español” en *Cahiers du Cinema*, 2011, n°43, p.31.

²¹ MELBYE, David, op. cit., p.78.

mientras que Paul se siente insatisfecho en su vida profesional y afectiva. Ambos personajes emprenden un viaje que les llevará a buscar refugio en Almería tras una acción que marca un punto de inflexión en su horizonte vital. Por un lado, Carmen es objeto de un aberrante acto como es una agresión sexual, mientras que, por otra parte, Paul decide dejar su trabajo como periodista. Pero lo que es más significativo para nuestro tema de estudio es la contraposición de los espacios de origen y de destino de los protagonistas. En ambos casos, los protagonistas provienen de grandes urbes (Madrid, en el caso de Carmen, y París, en el de Paul), representaciones de unos espacios que caracterizan de forma inestable la identidad de quienes los habitan, en la medida en que se sostiene sobre una relación de pertenencia débil. Aquellas, encuentran su opuesto en los paisajes naturales que se constituyen como verdaderos lugares, espacios donde es factible la identidad. El paisaje de estos filmes, por tanto, se convierte en el escenario de su búsqueda de identidad y definición que los empuja a enfrentar su propia situación en el mundo.

Ambas películas se organizan en torno a la manera en que sus protagonistas orientan hacia espacio que los rodea su experiencia, que se construye, como apunta Tuan, de “las emociones, que registran los estados subjetivos, y el pensamiento, que informa de la realidad objetiva; dos extremos del *continuum* experiencial para constituirse como vías de conocimiento”²². La forma de experimentar el paisaje es la clave de conversión del espacio indefinido en un lugar. La secuencia final del filme de Pilar Miró es muy significativa en este sentido. La futilidad del destino hacia el que queda abocado el personaje queda plasmada mediante la panorámica de un paisaje inmenso y desértico que es atravesado por el coche de Carmen en dirección a la playa. El siguiente plano nos muestra a Carmen sosteniendo a su nieto frente al mar y, finalmente, un tercer plano fijo en ligero contrapicado nos la muestra caminando hacia la cámara, quedando congelada la imagen al mismo tiempo que aparecen los títulos de crédito. La relación que podemos establecer entre el nuevo rol adoptado por la protagonista —el de cuidadora de su nieto— y el sentido de paisaje, como proyección de una cualidad identitaria, se traduce en la constatación de su arraigo a un espacio desalienado y habitable.

La desilusión que invade a cada uno de los personajes no se limita al aspecto emocional sino que, como veremos en reiteradas ocasiones a lo largo de ambos filmes,

²²Ibidem, p.79.

se pone de manifiesto que el desencanto de estos adquiere connotaciones políticas. Ambos relatos vinculan el espacio a la dialéctica Historia-Memoria o, más exactamente, a la pérdida de centralidad de la Historia y la necesidad de la memoria frente al olvido. El espacio que habitarán los protagonistas de ambas películas se construye como un paisaje emocional de su propia experiencia vital vinculada a su vez al tiempo histórico. El contexto de la globalización marcado por la abundancia de acontecimientos que han provocado el derrumbamiento del pasado ha llevado a la desarticulación del tiempo y del espacio, es decir, a cuestionar la concepción de lugar. En el filme, podemos observar la manera en que esta “desterritorialización” emerge como una autorreferencia del presente. En el momento histórico en que tiene lugar esta película, el bloque soviético acaba de sucumbir y la primera Guerra del Golfo está comenzando. Este último acontecimiento queda registrado en el filme por la presencia en las costas de Almería de unos buques de guerra norteamericanos que se dirigen al Golfo Pérsico al que Paco Rabal –interpretando a Antonio- se refiere de la siguiente forma: “No aparecen únicamente de decorado, sino que en un diálogo que mantengo con mi joven y desengañado amigo periodista -refiriéndose a Paul-, le digo: Mira el Gran Satán, mientras la cámara enfoca a los barcos de EEUU que van hacia la Guerra del Golfo. Y cuando él me pregunta qué es el Gran Satán, le contesto: míralos, es el capitalismo que pasea por el mar”²³. Pero aún, de manera más explícita, el director del filme nos muestra su intencionalidad: “Aquí, físicamente estamos viendo los barcos enfrente. Por eso, aunque sea solamente como referencia, los barcos norteamericanos aparecen como telón de fondo de la historia”²⁴.

Antonio, padre de Paul y viejo comunista que hubo de exiliarse en Francia durante tantos años, representa la memoria de la Guerra Civil española, de todas las luchas contra la injusticia, la resistencia frente a un modelo que ahora se muestra como el único viable al tiempo que socava el idealismo en las jóvenes generaciones. Paul, a través de sus conversaciones con Antonio cuestiona la validez del compromiso político en un mundo que ha visto como el orden económico capitalista se constituye como única práctica posible. Los paisajes desérticos de Almería, que Paul transita a lo largo de todo el filme se convierten en una febril y melancólica búsqueda de identidad que concluye con la dramática constatación de desarraigo tras la muerte de Antonio. El

²³ DIMITRIU, Christian, *Alain Tanner*, Cátedra, Madrid, 1993, p.174.

²⁴ MUÑOZ, Diego, “Satán en la Guerra del Golfo” en *El País*, 15 de febrero de 1991.

paisaje, pues, se nos representa como un lugar donde todavía sea posible la vinculación emocional con sus habitantes.

Por su parte, *Los límites del control* (Jim Jarmusch, 2009), se configura como una reflexión acerca del poder y sus márgenes. Estos límites se identifican con todas aquellas expresiones de la subjetividad humana, la creatividad, la voluntad de rebasar nuestros sentidos, la imaginación, lo que, en definitiva, el poder no puede uniformizar. El filme se construye sobre una casi absoluta falta de acción dramática y un soporte narrativo ínfimo, si bien encontramos algunos elementos dispersos del cine de género de suspense (el asesino, los códigos secretos, una misión, los encuentros clandestinos, la *femme fatale...*), estructurados sobre la base de una sucesión de encuentros y personajes. En este sentido, el filme se configura como un viaje introspectivo en busca de la subjetividad -alegato último del filme- que se refuerza por la insistencia con que la cámara recoge cada uno de los medios que transportan al protagonista (primero en avión, después en tren y, por último, en coche) y encuadra frecuentemente los paisajes que atraviesa.

Del mismo modo que en las dos películas anteriores la contraposición de los espacios presentados en el origen y el destino de los protagonistas sirven para atribuir un sentido a los mismos, aquí volvemos a diferenciar las características de los paisajes que se recorren para establecer su relación con los personajes. El filme transcurre en buena medida en lo que Marc Augé denomina como “no-lugares”, esto es “si un lugar puede definirse como lugar de identidad relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no-lugar”²⁵. Dentro de tal definición encontramos aquellos espacios destinados al tránsito y la circulación de individuos tales como vías rápidas, aeropuertos..., así como los medios de transporte o los espacios de consumo como los grandes centros comerciales. En definitiva, son los espacios no habitables. De otra parte, toda la primera parte transcurre en grandes espacios urbanos, desde los elevados rascacielos de Madrid (en especial el edificio Torres Blancas) o el entresijo de estrechas calles de Sevilla, que contrastan con los espacios naturales, los correspondientes a las localizaciones en Almería, del último tramo de la película. Muy especialmente se activa la observación del paisaje durante el trayecto en tren a Almería. En un momento determinado observemos cómo la visión del paisaje manifiesta la introspección del personaje mediante la degradación de la imagen en un plano fijo. Este proceso

²⁵ AUGÉ, Marc, *Los no lugares: espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa, 1996, p.83.

transforma el paisaje en un espacio natural imaginario, que fluctúa entre la realidad y la ficción para cuestionar sus límites y de quienes transitan en él. La indefinición del lugar queda representada en este filme a través de la recuperación del estereotipo cultural del paisaje que había predominado en las producciones del *spaghetti-western*. Gran parte de las secuencias del filme correspondientes al paisaje almeriense, se adscriben a momentos arquetípicos del *western*, género en el que el director ya había transitado anteriormente (*Dead man*, 1995), y también reconocemos elementos por analogía iconológica (las calles vacías del poblado, el sombrero del cowboy que lo espera en el bar, la travesía por el desierto...), a lo que debemos añadir el tratamiento de cámara fundamentado en unas composiciones estáticas muy cuidadas, mediante plano fijo, que enfatizan el uso de la profundidad de campo. Nos interesa resaltar aquí la contraposición, comentada más arriba, del tratamiento al modo del género de suspense en la primera parte del filme con esta inmersión en la estética del *western*.

De nuevo, en *800 balas* (Alex de la Iglesia, 2002), el paisaje es representado como un enunciado simbólico, antes que como lugar real. La acción dramática transcurre casi en su totalidad en un parque temático del Oeste. Este espacio funciona como un “no-lugar” en el que la representación y la función del paisaje subvierten la realidad para mostrar un espacio simulado que es construido por los estereotipos que habitan en el imaginario del espectador. El paisaje es reconocido por el espectador como un espacio geográfico existente pero únicamente de forma que el sentido que le atribuye es el de lugar fílmico e irreal. El desierto se nos presenta de forma arquetípica y banalizada, de tal forma que queda dissociado de su verdadero contexto territorial, convirtiendo una geografía física en un espacio icónico para la experiencia y la apreciación del paisaje por parte del espectador.

Las obras presentadas en este trabajo no suponen el total de la producción cinematográfica en Almería pero conforman un grupo significativo que da cuenta del cambio que se ha producido en lo que concierne al paisaje y la apreciación de su sentido cultural. En primer lugar, parece pertinente afirmar que en la cinematografía contemporánea ha primado la consideración de los valores artísticos de las historias, por encima de los condicionamientos económicos que marcaron la anterior etapa de la producción cinematográfica en Almería. De ello resulta que el tratamiento del espacio y la representación del paisaje guardan diferencias sustanciales respecto a la producción cinematográfica anterior, dando cuenta de nuevas funciones y características que configuran la percepción subjetiva del sentido de aquel. La apreciación estética del

paisaje de esta zona geográfica ha quedado profundamente vinculada a la representación cinematográfica a lo largo de sesenta años. Si durante treinta años el paisaje almeriense no participó demasiado en la cinematografía contemporánea más que para ciertas producciones adscritas al subgénero del western, que no hacían sino reproducir los estereotipos culturales dominantes para su consumo global, ahora el paisaje se configura como un espacio de fuerte carga emocional en el que tanto sus elementos físicos como sus cualidades culturales y simbólicas ganan en intencionalidad. Todo ello ha permitido que el paisaje no se reduzca al mero espacio decorativo sino que ahora lo vemos convertido en el elemento central de la narración. Esto no implica que la elección del lugar de rodaje quede al margen de decisiones de carácter técnico o de índole económica así como las condiciones convenientes para la filmación (lo que se constata en este lugar vuelve a entrar, con el rodaje de *The Book of Exodus* en 2013, en el proceso de producción de las grandes producciones de las *majors*), sino que en los últimos años también se recogen aspectos culturales que nos da una idea de la identidad territorial del lugar filmado.

Además, se pone de manifiesto el hecho de que la representación del paisaje almeriense en la cinematografía contemporánea muestra una mayor intención por identificar el espacio geográfico con el texto narrativo de las películas. El cine altera el sentido del concepto de lugar geográfico para proponer una representación y esta suplantación del espacio real por el lugar fílmico implica unos determinados efectos de sentido acorde a la intencionalidad de la obra. Esto permite ampliar el número de funciones espaciales incorporadas a las producciones cinematográficas, de carácter tanto urbano como rural, si bien es cierto que aún predomina la predilección por los espacios naturales.

En suma, lo que se concluye del estudio de la producción cinematográfica contemporánea es la apreciación de unos sentidos de lugar vinculado al paisaje almeriense, lo que provoca su incorporación en el imaginario colectivo como una referencia icónica y emocional.

Finalmente, se pretende poner de relieve que Almería constituye una excepción en el contexto de la historia de la cinematografía española, que en suma es bastante pobre en cuanto a la consideración del paisaje como elemento fundamental en la construcción del relato fílmico. Por todo ello, ante la escasez de estudios centrados en la relación entre el cine y el paisaje, he considerado conveniente una primera

aproximación centrada en este estudio de caso que pueda servir de bosquejo para una futura contribución y amplíe las limitadas valoraciones que aquí presento.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA BONO, Gonzalo, "Cine y paisaje. Andalucía tras la pantalla" en GUZMÁN ÁLVAREZ, José Ramón (ed.), *Paisaje vivido, paisaje estudiado*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2005, pp. 103-128.

AUGÉ, Marc, *Los no lugares: espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa, 1996.

CAPARRÓS MASEGOSA, Lola; FERNÁNDEZ MAÑAS, Ignacio y SOLER VIZCAÍNO, Juan, *La producción cinematográfica en Almería: 1951-1975*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1997.

DAVIES, Ann, *Spanish Spaces: Landscape, Space and Place in Contemporary Spanish Culture*, Liverpool: Liverpool University Press, 2012.

DIMITRIU, Christian, *Alain Tanner*, Cátedra, Madrid, 1993.

GÁMIR ORUETA, Agustín, "La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine" en *Revista Scripta Nova*, 2012, vol. XVI, nº 403.

GÁMIR ORUETA, Agustín, "Produciendo lugares: Industria cinematográfica e imaginario espacial" en *Anales de Geografía*, 2013, vol. 33, nº 1, pp. 33-61.

GÁMIR ORUETA, Agustín y MANUEL VALDÉS, Carlos, "Cine y Geografía: Espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas" en *Boletín de la A.G.E.*, 2007, nº 45, pp.157-190.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, "Apuntes para una historia de lo rural en el cine español" en GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (ed.), *El campo en el cine español*, Madrid: Filmoteca Española, 1988, pp. 13-27.

GRAEME, Harper y RAYNER, Jonathan, "Introduction - Cinema and Landscape" en GRAEME, Harper y RAYNER, Jonathan, *Cinema and Landscape*, Chicago: University of Chicago Press, 2010, pp.13-28.

LEFEBVRE, Martin, "Between setting and Landscape in Cinema" en *Landscape and Film*, LEFEBVRE, Martin (edit.), Nueva York: Routledge, 2006.

LEFEBVRE, Martin, "On Landscape in Narrative Cinema" en *Canadian Journal of Film Studies*, 2011, vol. 20, nº1, pp. 61-78.

LOSILLA, Carlos, "La mitad de Óscar. Renacimiento del cine español" en *Cahiers du Cinema*, 2011, nº43, pp.30-31.

LUCKINBEAL, Chris, "Cinematic Landscapes" en *Journal of Cultural Geography*, 2005, 23, pp. 3-22.

MELBYE, David, *Landscape Allegory in Cinema: From Wilderness to Wasteland*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010.

MUÑOZ, Diego, "Satán en la Guerra del Golfo", en *El País*, 15 de febrero de 1991.

ORTIZ VILLETÀ, Àrea, "Paisaje con figuras. El espacio habitado del cine" en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 2007, n.º. 57, pp. 205-226.

SANTAOLALLA, Isabel, *Los Otros. Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

TELIAS GUTIÉRREZ, Efraín, "Paisaje, territorio interdisciplinar" en *Cátedra de Artes*, 2012, n.º11, pp. 46-62.

ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos, "Las formas del paisaje" en Zunzunegui Díez, Santos, *Paisajes de la forma*, Madrid: Cátedra, 1994.

