

Jesús Pérez García
Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras e Artes na Universidade Federal de Rio Grande (FURG). Mestre em Gestão e Administração do Patrimônio Histórico e Cultural (Universidade de Murcia / Espanha, 2006). Graduado em Filosofia (Universidade de Murcia / Espanha, 2007). Graduado em História da Arte (Universidade de Murcia / Espanha, 2002). Faz parte dos projetos de pesquisa *Carmen da Silva: uma rio-grandina precursora do feminismo e Poetas brasileiros do século XXI*, do Instituto de Letras e Artes da FURG, Rio Grande, RS, Brasil. É autor das peças teatrais *GoodBye BEATLES* (2014) e *2037* (2011).
jpeg.jesus@gmail.com

Espacios, Lugares y Paisajes en el Cine: El caso de la ciudad de Peñíscola.

Espaços, Lugares e Paisagens no Cinema: O caso da cidade de Peñíscola.

Resumen: El espacio es algo inherente al cine, arte del movimiento. La ciudad de Peñíscola, en España, ha venido siendo desde los inicios del cine un lugar apropiado para la producción cinematográfica, tanto por sus construcciones históricas como por sus posibilidades geográficas. Desde el primer rodaje, en 1913, se han filmado veintidós películas, usando el espacio de la ciudad de diferentes formas que en este artículo se categorizan en tres: como paisaje, como escenario y como espacio vivido.

Palabras clave: Espacio; Lugar; Paisaje; Cine, Peñíscola.

Resumo: O espaço é algo inerente ao cinema, a arte do movimento. A cidade de Peñíscola, na Espanha, tem sido desde os primórdios do cinema um lugar propício para a produção cinematográfica, tanto por suas construções históricas quanto por suas possibilidades geográficas. Desde a primeira filmagem, em 1913, já foram rodados vinte e dois filmes, utilizando o espaço da cidade de diferentes formas que neste artigo se categorizam em três: como paisagem, como cenário e como espaço vivido.

Palavras-chave: Espaço, lugar, paisagem, cinema, Peñíscola.



Figura 1. Vista panorámica de la ciudad de Peñíscola (España). Archivo personal.

Introducción

La imagen cinematográfica puede vaciarse de todas las realidades excepto de una: la del espacio

André Bazin

Partiendo de la estrategia antropológica del materialismo cultural descrita por Marvin Harris (1982, 1986), se considera que las concepciones del mundo, los patrones de comportamiento y las representaciones estéticas emergen de las diversas formas de producción y organización de los grupos humanos, y que estas, a su vez, tienen como base las infraestructuras y constricciones relacionadas con las necesidades de alimentación y reproducción. Bajo esta premisa, la representación del espacio en las manifestaciones culturales de los distintos grupos humanos se produce cuando este llega a adquirir una relevancia material en las formas de producción, como ocurrió en la China de la dinastía

Han (MADERUELO, 2005), o como viene ocurriendo en Occidente, donde el desarrollo tecnológico llevó a una expansión territorial que encumbró la noción de espacio, su estudio y su representación, evidenciado su importancia en el amplio desarrollo de la geografía, la cartografía, la geología, la botánica, la etnología, las tecnologías del transporte, formas de control territorial a distancia, y la representación espacial en la pintura, la literatura, la fotografía o el cine.

El cine posee una serie de procedimientos para la creación y representación del espacio: composición del cuadro, escala, profundidad de campo, sonido, montaje, vectores de movimiento y de mirada, fuera de campo, relaciones entre los personajes, escenario, decoración, atrezzo, escenografía... Dentro de toda esa amalgama que nos permite la creación de un espacio narrativo, simbólico y discursivo,... podemos hablar sobre la relación que se establece entre lo que se mueve dentro del cuadro y el ámbito en el que se mueve: cómo es escenificada la relación espacial con el entorno, o cómo es entendido o vivenciado ese espacio.

En su obra *¿Qué es el cine?*, André Bazin (1990) nos cuenta cómo una escena de *El Circo* (CHAPLIN, 1928) en que Charlot queda encerrado en el interior de la jaula de un león, tiene fuerza porque personaje y animal comparecen en un mismo plano juntos, compartiendo espacio. Si se limitara al plano y contraplano, con ambos separados, la magia desaparecería. No es sólo que Charlot ocupe un lugar (la jaula del león), sino que comparte espacio con ese león en su jaula: "Chaplin, en el circo, se halla efectivamente en la jaula del león y los dos están encerrados juntos en el cuadro de la pantalla" (BAZIN, 1990, p. 80). En el caso del plano y contraplano, se trata de dos espacios a los que damos continuidad. En el otro, el espacio es un espacio vivido.



Figuras 2 y 3. Plano y contraplano en el momento en que Charlot entra sin darse cuenta en la jaula del león y queda encerrado. Fuente: Fotograma.



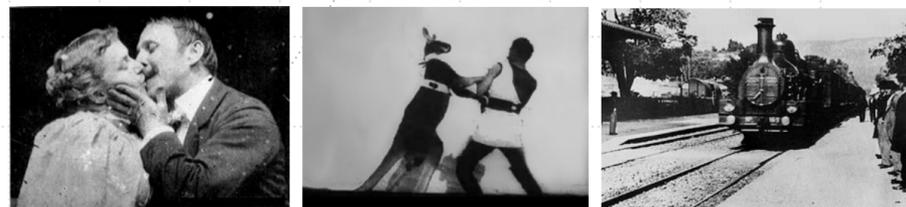
Figura 4. Charlot junto al león buscando cómo salir de la jaula. Fuente: Fotograma.

En definitiva, el modo de representación de la espacialidad posee grandes matices que varían en función de la disponibilidad técnica y del modo en que concebimos y vivimos el espacio. De lo que se trata en este texto es meramente de discernir qué tipo de relaciones espaciales se establecen entre los personajes y el espacio en el que se mueven.

El uso del espacio en el cine: Tres categorías

El movimiento es el principio ontológico del cine: kinein= movimiento; -ma= acción de; graphein= grabar; cinematógrafo: grabación del movimiento. Todo movimiento es en un espacio, al establecerse una diversidad continua de relaciones posicionales entre los objetos.

Las primeras filmaciones cinematográficas buscaban acondicionar el espacio para resaltar el registro del movimiento, que era lo que se perseguía. Este acondicionamiento espacial marca una diferencia entre los pioneros del invento cinematográfico: la factoría de Edison, los hermanos Skladanowsky y los hermanos Lumière.



Figuras 5-7: A la izquierda: Fotograma de *El Beso* (EDISON, 1896). En el centro: Fotograma de *El canguro boxeador* (SKLADANOWSKY, 1895). A la derecha: Fotograma de *Llegada del tren a la estación* (LUMIERE, 1895).

Podemos apreciar fácilmente que, en los fotogramas de las figuras 5 y 6, el espacio es conformado con un telón de fondo, negro en el film de Edison y blanco en el de los Skladanowsky. El fin es resaltar el movimiento, objetivo último del invento. Pero en *Llegada del tren a la estación* (figura 7), al filmarse en exteriores, se produce una interacción de los sujetos y los objetos en un espacio de la vida cotidiana. La irrupción del tren desde el fondo es lo que activa el espacio y genera una multiplicidad de relaciones espaciales con las personas subiendo y bajando del tren.

Por tanto, el espacio no se conforma simplemente con la filmación en un lugar abierto o cerrado, en un escenario natural o en un estudio, ni es una cuestión de poner o quitar un telón. La relación espacial es principalmente una relación vivencial con los objetos, los cuales definen “actores y un espacio” (AKRICH, 1987, p. 4) y son “mediadores obligatorios en todas las relaciones que tenemos con lo “real”” (IDEM, p. 1). Esta capacidad de definición y articulación es representada en la filmación, como se evidencia al comparar *Blacksmith scene* (DICKSON, 1893) y *El regador regado* (LUMIERE, 1895). La filmación de los Lumière ocurre en un espacio natural, pero no hay intervención ni interacción de los personajes en el mismo. Sin embargo, en la película de Dickson, aunque tenemos el típico fondo negro de las películas de la factoría Edison, a través de los objetos y la interacción de los personajes con los mismos, se construye un espacio de acción. Al eliminar el fondo, los objetos y los personajes conforman el espacio. En *El regador regado* nada interfiere en la acción, en la que tan sólo tenemos al regador, al bromista y una manguera abierta. Ni siquiera vemos qué es lo que se está regando. El jardín que vemos al fondo podría estar pintado y no cambiaría nada en la acción. Es simplemente un paisaje de fondo, y aquí vale la pena indicar la distinción que Milton Santos

hace entre el espacio y el paisaje: “A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima” (2006, p. 66). Así, una diferencia fundamental entre el paisaje y el espacio es la acción. El paisaje es estático en cuanto observado, y el espacio se caracteriza por la acción, por el movimiento. La naturalidad del espacio no es, pues, lo que garantiza la vivencia de ese espacio, sino las relaciones que se establecen en él.

En *Blacksmith scene*, aunque la intención última de la composición es el registro de movimiento, la interacción de los personajes con los objetos crea un “espacio vivido” sin la necesidad de un fondo, también porque la escena queda configurada por los objetos de fondo y la iluminación. Así pues, la distinción entre el espacio vivido y el escenario viene marcada por la interrelación de los objetos y de estos con el espacio en el que se encuentran.



Figuras 8 y 9. A la izquierda: Fotograma de *Blacksmith scene* (DICKSON, 1893); y a la derecha: Fotograma de *El regador regado* (LUMIERE, 1895).

La configuración del espacio en el cine ha ido complicándose técnica y tecnológicamente: diversificándose, descomponiéndose, alternándose, abstrayéndose, desarrollándose en montaje, en escalas, en efectos, en construcción de la imagen digital o ampliando su capacidad de perspectiva. Pero las diferentes representaciones espaciales pueden agruparse en tres categorías: como atracción paisajística o fotográfica, como ambientación (escenario necesario en donde acontecen las acciones), o como espacio vivido y actuante. Estas tres categorías parten de las categorías geográficas de espacio, lugar y paisaje, a través de las cuales se puede diferenciar, como ya se ha dicho, la representación espacial en el cine en tres formas: como paisaje, como escenario y como espacio vivido. Esta distinción se ha hecho siguiendo particularmente a Milton Santos (2006) y la concepción de los objetos de Madelein Ackrich (1987). Al tratarse de conceptos polisémicos (RAMÍREZ; LÓPEZ, 2015), vamos a entender aquí el espacio como el establecimiento de una relación entre objetos. En nuestra condición de bioformas tenemos un entendimiento del espacio cuyo fin es nuestra supervivencia. Así, establecemos distancias y relaciones que nos permiten movernos y sobrevivir. Respecto al lugar, es un fragmento de ese espacio con una designación: una ciudad, aquella casa, la Torre Eiffel, el río Ebro... El lugar es un punto en el espacio. Por último, el paisaje es un modo de observar, percibir y representar el espacio distante. Es contemplativo, y, por definición –siguiendo a Milton Santos– estable. Si algún elemento inestable compareciera en él, inmediatamente enfocaríamos nuestra atención en un punto (lugar) y, interactuamos, estaríamos en un espacio. El paisaje es “um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente” (SANTOS, 2006, pp. 66-67). Así, el paisaje es más como un registro, como una fotografía,

como un balance de cuentas en un momento dado; el lugar es un referente, y el espacio es el ámbito de la existencia.

Para ejemplificar esta distinción, se ha repasado una serie de películas cuyo nexo común es que han sido rodadas en la misma población: la ciudad española de Peñíscola. Son filmaciones que han partido de un mismo espacio, pero lo han moldeado buscando acoplarlo a sus narrativas, y han ubicado de un modo a sus personajes en él, otorgando una entidad, un anonimato o un papel en la filmación. Es el mismo espacio en todos los casos, pero actúa de forma diferente. Se trata de un número considerable de filmaciones realizadas entre 1913 y 2016, en las que podemos apreciar diferentes tratamientos y relaciones espaciales.

Peñíscola como eje metodológico

La ciudad de Peñíscola (Figuras 10 y 11) está ubicada en la costa mediterránea de España. Asentada sobre una pequeña península circular de menos de un kilómetro de diámetro y que alcanza una altura de 46 metros, representa un lugar estratégico por su apertura al mar y su elevación respecto a la planicie que la une al continente. Esa prominencia, junto al castillo medieval que la corona y las murallas que la rodean, son lo que da identidad visual al lugar.



Figura 10. Ubicación de Peñíscola en relación a la península ibérica. Fuente: Google Earth.



Figura 11. Vista aérea de Peñíscola tomada en 1970. Fuente: <http://latorretadelmareny.blogspot.com/2013/02/>.

En Peñíscola, como se ha dicho, han sido rodadas 22 películas y 6 series desde 1913 hasta hoy. No sólo es el lugar, sino las posibilidades que tiene de tiros de cámara. Las calles estrechas y escarpadas, y llenas de patrimonio histórico crean una bolsa temporal elevada y fácil de aislar respecto a la parte de la ciudad que ha emergido desde finales del siglo XX.



Figuras 12 y 13. Vistas del casco antiguo de Peñíscola desde la Playa Norte, con edificios modernos a la derecha. Buscando el ángulo adecuado, es fácil aislar la parte antigua y mostrar un casco histórico adaptable a cualquier temporalidad o mundo imaginario. Fuente: Archivo Personal.



Figura 14. Vista de la Playa Norte tomada desde el casco antiguo de Peñíscola. Fuente: Archivo Personal.



Figura 15. Aunque se hayan producido transformaciones, el casco antiguo apenas ha modificado su estructura. Fuente: Archivo Personal.

Geográficamente, el lugar clave suele ser el casco antiguo. Si miramos un mapa, vemos las facilidades físicas que ofrece la ciudad desde un punto de vista de encuadres generales. La variedad de niveles, alturas y puntos de vista permite un trabajo sobre la misma silueta de la ciudad desde dos puntos distintos, pudiendo ser una isla, una ciudad antigua o un referente lejano. Igualmente, desde el propio casco antiguo, ofrece múltiples posibilidades de rodaje, y el clima mediterráneo, con muchas horas de luz por día y poca densidad pluvial, favorece los rodajes.



Figura 16. Vista del casco antiguo de Peñíscola tomado desde la Playa Sur.
Fuente: Archivo personal.



Figura 17. Vista aérea de Peñíscola, con la planicie que la une al continente y una de las colinas adyacentes. Fuente: <https://www.granhotelpeniscola.com/es/>

Películas

Por una cuestión de espacio se va a tratar sólo sobre algunas de las filmaciones que sirven como ejemplo. La primera de la que se tiene constancia de haber sido rodada parcialmente en Peñíscola es *Ana Kadova* (GELABERT; MULHAUSER, 1913). Pero a día de hoy no hay copias de esta película de espionaje que transcurre en un reino imaginario llamado Balcania. Al parecer, fue usado el interior del castillo, que entonces se encontraba abandonado, como decorado (GÓMEZ; GANZENMULLER, 2013, p. 11). Después vendría *La alegría del batallón* (THOUS, 1924). Pero tampoco se hayan localizadas copias de este trabajo.



Figuras 18 y 19. Fotogramas de *La vida es maravillosa*. Toma desde la Playa Norte. peníscola.

Por tanto, la cinta más antigua de la que se dispone es *La vida es maravillosa* (LAZAGA, 1953), cuya sencilla trama se basa en los principios ideológicos del Movimiento Nacional: un joven vive plácidamente en medio de la opulencia y la tranquilidad del pueblo, cuando decide visitar a su hermana, que vive en Barcelona. Por el camino, se pierde en Benicarló, población próxima a Peñíscola, y, tras accidentarse, se enamora de una chica cuya familia tiene tierras, cultivos y una enorme casa. Tras de lograr llegar a Barcelona y rescatar a su hermana de la pernicioso vida a la que se ve abocada en la gran ciudad, regresa con ella a Benicarló, donde llevará una vida feliz junto a ella, su novia, las cuñadas y la suegra, que es viuda. Sin más hombres que el jardinero, se torna cabeza de familia y mando del grupo, ante la felicidad y abnegación colectiva.

En la película, en la que todos los elementos y objetos entran en cámara para acentuar la dialéctica entre la vida honesta y la pernicioso, Peñíscola aparece en cuadro como referencia de historia y belleza, presentándose como un paisaje que viene a reforzar el discurso de la chica ensalzando el valor de la tradición. Un amanecer nos muestra la bella estampa del pueblo desde la zona sur. Puro paisaje.



Figura 20. Toma desde la Playa de Las Viudas, al sur.

Un plano similar encontramos en *Todos eran culpables* (KLIMOVSKY, 1962). Sin embargo, la categoría que adquiere el paisaje es diferente. Mientras que en *La vida es maravillosa*, el paisaje no adquiere ninguna relevancia más allá de mostrar un lugar bonito (es decir, es propiamente un paisaje lo que se nos muestra), en *Todos eran culpables*, hay en la imagen de Peñíscola una latencia, porque algo ha ocurrido allí y lo sabemos. El homicidio involuntario de una chica empañó lo que iba a ser una noche de diversión de los hijos de las clases pudientes de Vinarós, una población cercana. Asustados, deciden deshacerse del cuerpo en el mar con la esperanza de que las corrientes se lleven el cuerpo hacia Peñíscola, lejos de ellos. La conocida efigie de la ciudad

se torna imagen del secreto que todos ocultan, adquiriendo el rango de espacio designado: esto es, de lugar.

De este modo, el mismo paisaje se torna referencia amenazante de lo distante, de lo que los chicos de las clases bien expulsan de su ámbito. Peñíscola es ahora una sombra amenazante que se cierne sobre sus vidas ordenadas y protegidas.



Figuras 21, 22 y 23. Peñíscola está como lugar de fondo que vemos constantemente y al que nos remite el conflicto amoroso y existencial de Alberto, cuya relación con Marisa se hunde. La imagen nos señala que allí es el lugar en el que ha ocurrido todo y donde está el conflicto interno del personaje.

En 1956, Luis García Berlanga filma *Calabuch*, una de las grandes producciones que han marcado el rumbo de Peñíscola como plató de cine y como ciudad. Lo que se dispone a mostrarnos es la vida en ese pueblo inventado que se solapa con Peñíscola. El inicio no deja lugar a dudas: eso que vemos ahí es *Calabuch*.



Figura 24. Fotograma del inicio de *Calabuch*. El cartel anuncia el título de la película y nos dice de forma simple que eso que vemos en pantalla es un lugar llamado Calabuch.

La imagen del casco antiguo, tomada desde la playa norte, junto con el título, nos señala explícitamente un lugar. Es el mismo procedimiento empleado en *Los corsarios del Caribe* (MARTÍN, 1961), en la que se nos muestra Peñíscola desde la playa sur, pero ahora con un cartel que nos remite inconfundiblemente a Maracaibo.



Figura 25. Fotograma de *Los corsarios del Caribe*.

El plano en el que vemos Maracaibo es una imagen paisajística, pero su combinación con el texto nos está indicando un lugar, excluyendo del cuadro el puerto y las casas modernas.

De otra manera, *El Cid* (MANN, 1961) nos señala el lugar, no a través de un cartel, sino de los diálogos previos. El movimiento de las tropas, que sabemos dónde se dirigen, nos dice el resto, transformando Peñíscola en un punto de referencia, en un lugar: la Valencia del siglo XI.



Figura 26. Fotograma de *El Cid*. La dirección de las tropas y el diálogo previo sobre la conquista de Valencia transforman el paisaje en lugar.

En *Fin* (TORREGROSSA, 2012), tenemos también esta designación del lugar, marcada por la dirección de los personajes en su movimiento. Un plano de la ciudad se muestra como lugar con una simple composición: su propia estaticidad y el movimiento de los personajes entrando en cuadro en dirección a la ciudad. Aquí no hay indicadores previos. No hace falta, porque la humanidad está desapareciendo y da igual a dónde lleguen. Lo importante es que ese es el punto de llegada, donde se desarrollarán los momentos siguientes.

Peñíscola aparece como un punto de llegada, como una población que puede verse a lo lejos y que, además, significa un fin, ya que después sólo viene el mar. Es el final de un periplo.

Un grupo de amigos se ha encontrado en una casa de campo después de 20 años. Allí, comienza un proceso de desapariciones extraordinarias. Van quedando en el camino, y al final lo que queda es el miedo a la propia desaparición. El espacio laberíntico es la nota característica de Peñíscola en esta cinta. Es un espacio de actuación. La interacción entre los personajes con los objetos y el espacio se da inversamente, por la anomalía de su ausencia.

En definitiva, en todos los casos, la función del plano es indicarnos que ese es el lugar en el que va a acontecer todo cuanto veamos en adelante.



Figura 27. Fotograma de Fin. Los protagonistas llegando a un último lugar en su imposible huida.

En la serie *Game of Thrones* (BENIOFF; WEISS, 2015), Peñíscola pasa a ser Meereen por simple designación de los actores. Nos encontramos ya en plena ciudad. No hay paisaje. Pero el interior de la ciudad continúa teniendo un carácter de lugar, esta vez como escenario. Tanto en *El Cid* como en *Game of Thrones* o *Los corsarios del Caribe*, se quiere ambientar un espacio para los actores y su trama. En el caso de *Los corsarios del Caribe*, una película con bajo presupuesto, se limitan a explotar las murallas, cuya temporalidad es plenamente válida para la de la película. Por eso, se limitan a añadir algo de decoración en las calles, probablemente destinado a ambientar un poco y tapar anacronismos. Pero en *El Cid*, producción mucho más ambiciosa, se construye una gran muralla en la playa que viene a complementar la ya existente, a tapar los edificios modernos y a abrir el espacio de filmación. Los anacronismos de la muralla no son perceptibles a esa distancia y, además, no nos interesan.



Figura 28. Imagen de Peñíscola. Archivo personal.



Figura 29. Fotograma de *El Cid*. La muralla construida para complementar la muralla histórica ayuda a tapar los edificios aledaños al casco histórico.

El Cid y *Game of Thrones* comparten un uso similar del espacio. Peñíscola es convertida en escenario de acontecimientos. Lo que el equipo artístico hace es ambientar el lugar para que quede acorde con el desarrollo de la escena. Las diferencias son puramente tecnológicas: en *El Cid* son necesarias construcciones de envergadura para tapar aquellas partes de Peñíscola que le sobran y dotar al conjunto de un estilo que remita a lo islámico para ambientar lo que podría ser una Valencia musulmana. En el caso de *Game of Thrones*, las construcciones son producto de la técnica informática aderezada con algunos objetos de atrezzo que no alcanzan a intervenir en la acción ni tienen relación con los personajes. Incluso los objetos son mera ambientación.



Figura 30. Al igual que en *El Cid*, en *Game of Thrones* se adapta el espacio buscando una ambientación, realizada ahora digitalmente, pero cuya lógica es la misma: adaptar el espacio a la trama.

Y esta sería otra característica del lugar. Se trata de generar una ambientación, de adaptar el espacio para destacar a los personajes o su historia, o, de forma más pragmática, la grandilocuencia de las construcciones, sean estas físicas o una composición digital cuyo valor es su sensación realidad.



Figura 31. En las escenas de *Game of Thrones* en Meereen, los objetos hacen el papel de mero aderezo sin relación alguna con la vida material de los personajes. Una característica muy común en el cine contemporáneo. El mundo resulta ser un mero aderezo de ambientación o con funciones simbólicas.



Figura 32. Fotograma de *Fin*. Lo que se hace aquí es aprovechar el espacio y acentuar su sensación de vacío.



Figuras 33 y 34. Fotogramas de *El Cid* (acima) y *Game of Thrones* (abajo). Vemos cómo hay una intervención sobre el espacio, un utilitarismo que busca la grandilocuencia, con la construcción de grandes infraestructuras adheridas a las ya existentes en *El Cid*, y la ampliación digital del espacio en *Game of Thrones*.



Figura 34. Fotograma de *Fin*. Mismo lugar de rodaje, con el mar y el puerto al fondo.

Calabuch sería un ejemplo perfecto de uso del espacio como espacio vivido. De inicio se quiere encontrar un lugar perdido en el mundo, en el que lo histórico y lo actual conviven y en el que, de repente, un flujo (SANTOS, 2006, p. 43) entra a integrarse en la vida de los habitantes del lugar.



Figura 35. Playa de las viudas, en Peñíscola, donde fue filmada la escena de la persecución de contrabandistas en *Calabuch*. Fuente: Fotograma.

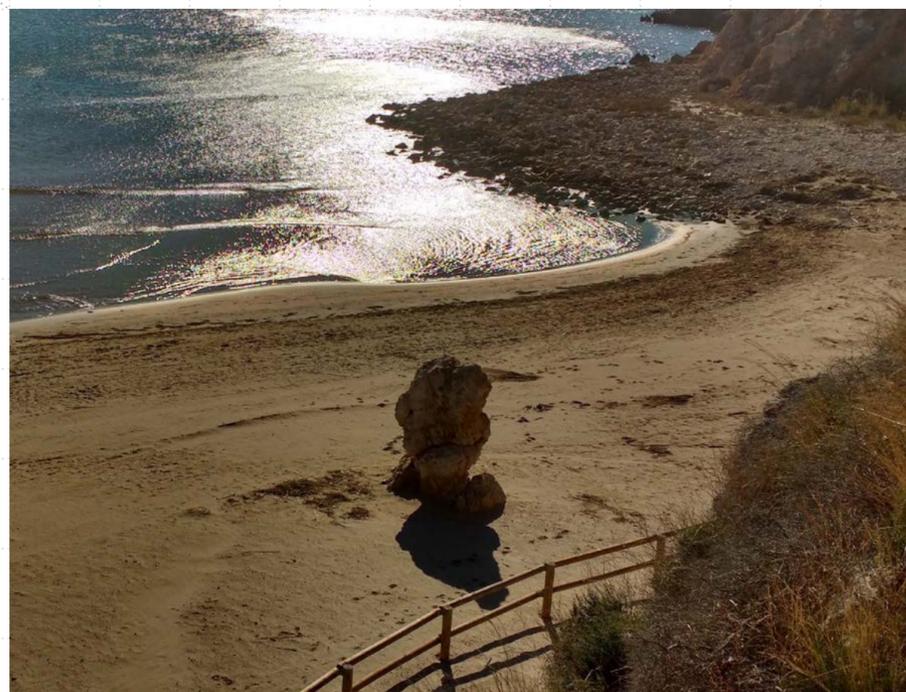


Figura 36. La misma playa en la actualidad. Archivo personal.

Un científico norteamericano que trabaja para el gobierno de Estados Unidos en la carrera armamentística decide huir del mundo para siempre y llega a Calabuch, donde se integra en la vida cotidiana de sus habitantes. La dialéctica entre los grandes espacios de los que él huye y el espacio opresivo del que tantos habitantes de Calabuch quieren huir condiciona la historia para que entremos en la vida cotidiana de todos ellos. Peñíscola-Calabuch se convierte así en un espacio en el que viven sus personajes con todas sus contradicciones y frustraciones.



Figuras 37, 38 y 39. Fotogramas de *Calabuch*.

Decía André Bazin que “Si el género burlesco ha triunfado antes de Griffith y de montaje, es porque la mayor parte de los gags ponían de manifiesto una comicidad del espacio, de la relación del hombre con los objetos y el mundo exterior” (1990, p. 80). Y efectivamente. Pero en lo único que se discrepa, y es importante es en ese “mundo exterior”. Un mundo exterior que no es exterior, que es el mundo en el que se es, indisociablemente. Esa concepción del mundo exterior es la que ha llevado a gran parte de la tradición cinematográfica, principalmente norteamericana, que hace que el espacio sea simplemente un lugar a rellenar para que el espectador no se distraiga con él y se centre en las estrellas y sus emociones (lo cual no tiene por qué impedir que se use dramáticamente o discursivamente).

Por mencionar otras filmaciones, *El hijo del cura* (OZORES, 1982), tiene un carácter puramente turístico. En esta película, Peñíscola es simplemente un lugar bello, un marco de fondo en el que se desarrolla un enredo, tan relevante como puede serlo en *La vida es maravillosa*. La relevancia que el paisaje tiene es tanta como los paisajes que se ven en las retransmisiones televisivas del Tour de Francia: son un reclamo visual y turístico, para entretenerse viendo los paisajes mientras transcurre, ajena a ellos, la carrera.

Igualmente, en *Mataharis* (BOLLAIN, 2007), una película sobre detectives privados, una de las historias nos lleva a Peñíscola en un

momento dado, y la filmación tiene un carácter también de espionaje: “estuvimos en Peñíscola, pero no estamos”. Dos planos que permiten identificar el lugar, pero muy vagamente: uno rodado en la Playa Norte, y otro en una de las calles del casco antiguo.



Figura 40. En *El hijo del cura*, las imágenes son puramente turísticas. En primera instancia, habla una mujer con Peñíscola como paisaje de fondo. Fuente: Fotograma.



Figura 41. En *Mataharis*, Peñíscola es simplemente un lugar en el que se desarrolla una escena. Fuente: Fotograma.

Conclusiones

El espacio ha ido perdiendo su entidad en cuanto espacio vivido, y a día de hoy posee un estatus más de ambientación, de lugar en el que se desarrolla la acción, de lugar en el que los personajes se ubican, pasando a quedar soterrados en el conjunto de la película. Si en muchas películas actuales, los únicos objetos con los que de hecho hay una coexistencia son armas y objetos mágicos, en concreto, en las de superhéroes, son armas y objetos tecnológicos. Se trata de una constatación que tiene que ver con el estatus que juega el espacio hoy en nuestra sociedad. Un espacio no intervenido, heredado, y que no es lo más relevante en nuestras existencias. Por eso es posible desarrollarlas en hogares bien pequeños y oscuros. Se trata de un cambio de paradigma asociado a unas formas de producción y de existencia, las digitales, que nos llevan a reconfigurar nuestros valores y, consecuentemente nuestra estética. ¿Por quién y para quién está hecho el cine? En una película como *Que horas ela volta?* (MUYLEAERT, 2015) el espacio está percutiendo constantemente en la película a través de los objetos, algo completamente diferente a, por ejemplo, *Wonder Woman 1984* (JENKINS, 2020). *Bacurau* (MENDONÇA FILHO, 2018) nos muestra dos espacios bien diferentes: el de los habitantes de la pequeña villa, entroncado en ese sentido con el de los habitantes de *Calabuch*, y el de los asesinos, ubicados en un espacio que puede ser cualquier otro, que no es un espacio vivido, sino usado, y que bien puede marcar la diferencia entre ambos grupos humanos: aquellos que viven un espacio, y aquellos que conciben el mundo como medio, en el que el espacio es sólo ámbito de uso, un instrumento, *res extensa*.

Agradecimentos

Aos caros amigos Alberto Melo e António Mousquer, amantes do espaço e da paisagem.

À Teresa Lenzi, amante dos caminhos, com quem percorri os espaços de Peñíscola

REFERÊNCIAS

AKRICH, Madeleine. **Comment décrire les objets techniques?** Techniques et culture, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1987, pp. 49-64. alshs-00005830

BAZIN, André. **¿Qué es el cine?** Madrid: Rialp, 1990.

GÓMEZ ACEBES, Alfredo; GANZENMULLER, Josi. **Ana Kadova.** Cien años de la película. In Fonoll, Butlletí de cultura d'amics de Vinaròs, nº 12, Enero de 2013, pp. 8-12.

HARRIS, Marvin. **El materialismo cultural.** Madrid: Alianza, 1982.

_____. **Introducción a la antropología general.** Madrid: Alianza, 1986.

MADERUELO, Javier. **Paisaje.** Génesis de un concepto. Madrid: Abada, 2005.

RAMÍREZ VELÁZQUEZ, Blanca Rebeca; LÓPEZ LEVI, Liliana. **Espacio, paisaje, región, territorio y lugar:** la diversidad en el pensamiento contemporáneo. México: UNAM, Instituto de Geografía: UAM, Xochimilco, 2015.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço.** Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FILMOGRAFÍA

BERLANGA, Luis. **Calabuch,** 1956.

CHAPLIN, Charles. **El circo.** 1928.

DICKSON, William. **Blacksmith Scene,** 1893.
<https://centuriesofsound.com/2017/08/19/blacksmith-scene/>

EDISON, Thomas. **El beso,** 1895

GELABERT, Fructuós; MULHAUSER, Otto. **Ana Kadova,** 1913

JENKINS, Patty. **Wonder Woman 1984,** 2020.

KLIMOWSKY, León. **Todos eran culpables,** 1962

LAZAGA, Pedro. **La vida es maravillosa,** 1953.

LUMIERE. **Llegada de un tren a la estación,** 1895.

_____. **El regador regado,** 1895.

MANN, Anthony. **El Cid,** 1961

MARTÍN, Eugenio. **Los corsarios del Caribe,** 1961

MENDONÇA FILHO, Klever. **Bacurau,** 2019
MUYLAERT, Anna. **Que horas ela volta?,** 2015

OZORES, Mariano. **El hijo del cura,** 1982.

SKLADANOWSKY. **El canguro boxeador,** 1895

THOUS, Maximiliano. **La alegría del batallón,** 1924

TORREGROSSA, Jorge. **Fin,** 2012