



# CAÑELOBRÉ

REVISTA DEL INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA **JUAN GIL-ALBERT**

VERANO 2015 / 23 EUROS



**#65**

IMAGEN, DISEÑO  
Y COMUNICACIÓN  
EN ALICANTE  
(1975-2015)



**CANELOBRE** es una publicación del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Organismo Autónomo de la Diputación de Alicante.

**Número 65**

Verano 2015

23 Euros

Depósito Legal: A 227-1984

ISSN: 0213-0467

Imprime: Quinta Impresión

© Textos: sus autores

© Imágenes: sus autores y propietarios

© Edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert

## CANELOBRE

### Dirección

Pilar Tébar Martínez

### Subdirección

Elena Merino Torrealba

### Consejo de Revistas

Carmen Alemany Blay  
Miguel Ángel Auladell Pérez  
José Luis V. Ferris  
Santiago Linares Albert  
Víctor M. López Arenas  
Ricardo Matas Pita  
Rafael Poveda Bernabé

### Diseño

Rocamoragrafico.es

Número monográfico de **CANELOBRE**  
**Imagen, diseño y comunicación en Alicante (1975-2015)**

### Coordinadores

José Piqueras Moreno  
Enric Mira Pastor  
Daniel Rodríguez-Valero  
Miquel Poveda Salvà  
Raúl Rodríguez Ferrándiz

### Agradecimientos

José Luis Abad, Juan Aís Carrión, M<sup>a</sup> Dolores Alba Mullor, Emilio Alcaraz, Albert Alcaraz i Santonja, Juanpe Andújar, Paqui Antón Boix, María Teresa Antón Puentes, José Antón Puentes, Antonio Antón Vázquez, Antonio Aragüez, Miriam Arias, Perfecto Arjones, Rafa Arjones, Pablo Armengol, Verónica Azcárate, Ángel Baeza, José M<sup>a</sup> Baeza, Vicenta Baeza, Anna Banyuls, Boke Bazán, Carolina Benavent, Mayte Benlloch Osuna, Soledat Berbegal, Jorge Bernabéu, Esperanza Blanc, Fabián Blanco, Queru Blanco, Joan Borja i Sanz, Toni Bru, Diego Casanova, José Casanova, M<sup>a</sup> José Castañer, José Vicente Castaño, Rosa M<sup>a</sup> Castells, Alfonso Castroverde, Llorenç Cervera Limiñana, Raül Climent, Esperanza Codina, Ana Córdova, Pepe Crespo, José Antonio Cruz, Mario Cuerda, Andrés de España, Amadeo de la Fuente, Lucía de la Vega, Pablo Distéfano, Francisco Durá, Santiago Dusmet, Thierry Dutel, Raquel Escandell, Antonio Escolano, Ana Espadas, Miguel Espí, Antonio Espinosa Ruiz, M<sup>a</sup> Dolores Fernández Poya-

tos, Christian Fortanet, Irene Forteza, Javier Frades, Manuel Galdón, Reme Galindo, Joaquín Gallego, Debla García, María García Torres, Javier García Gómez Díe, Raúl García Sáenz de Urturi, Antonio García-Saúco, María García Torres, Pere Garcimartín, Francisco Garcimartín Vaello, Silvia Garrigós, Lluís Garrigós i Oltra, Miguel Garví, Dionisio Gázquez, Sara Gil, Elena Gomis, Jorge González, Juan Gran, Paco Grau, Rafael Guerra Arce, Roger Guerra, Cristina Guillén, Marina Gutiérrez Oliveira, Gabi Hauff, Mariah Hernández, Julián Hinojosa, Paco Huesca, Winston Hughes, Jorge Iglesias, Arly Jones, Leles López, Juan León Fabrellas, Joaquín López Baeza, Pedro López López, Luis López Vinaches, Ignacio López de Zamora, Carolina Llopis, Rosa Llorca, Mariola Llorca Valero, Oscar Llorens, Ginés Lloret, Fabricio Mancebo, Juan Marco, Manuel Marco, María Marco Such, Gema Martínez, Inmaculada Martínez, Sandra Martínez, Begoña Martínez Deltell, Rosalía Mayor, Rafael Miralles, Elena Misó, Ezequiel

Moltó, Venicia Moreno, Cristina Muntaner, Paco Muntaner, Vanessa Muñoz, Esperanza Navarro Pertusa, Remedios Navarro Mondéjar, Familia Orquín Cano, Miguel Ors Montenegro, Ernesto Ortíz de Zárate, Andrés Orts, Pablo Pacheco, Marisa Palenzuela, Majo Pallarés, José Pascual Tecles, Alfred Pavía, Ignacio Payá, Belén Payá, Emilio Payá, Juan Perán, Rafa Pérez, Francisco Pérez Bayona, Ignacio Pérez Román, Pedro Picatoste, Beatriz Picazo Rodríguez, Antonio Piñero, Rafael Poveda, Olga Pozo, María Teresa Puntos Rodríguez, Manuel Quirante Dueñas, Roberto Ramos, Miguel Ángel Rayas, Sergio Reig, Eduardo Rial, Isabel Rial, Ángel Rocamora, Jaume Ros, Sergio Ros, Sergio Rodríguez, Pablo Ruiz, Ramón J. Sánchez, Miguel Sánchez de León, Luis Sanz, Ángel Svoboda, Pep Sempere, Omar Serrano, Ramiro Seva, Pascual Simón López, María Soro, Patty Stratton, Javier Teba, Marcos Vega Piñera, Antonio Vicente, Orlando Vicente López, Eva Vidal, Gustavo Vílchez, Jorge Villar, Pablo Vizcaíno, Luis Zaragoza.

Otras empresas e instituciones:

Actiu, Archivo Patronato de Turismo de la Costa Blanca, Archivo Fotográfico Diputación Provincial de Alicante, Archivo *Información*, Asociación de la Empresa Familiar de la provincia de Alicante, Ayuntamiento de Benidorm, Ayuntamiento de Xixona, Biblioteca Gabriel Miró, Cátedra de la Empresa Familiar de la Universidad de Alicante, Centro de Documentación del Nexus Design Center, Universidad Politécnica de Valencia, Consejo Regulador IGP Turrón de Jijona y Alicante, Chocolates Valor, La Vila Joiosa, Federació de Sant Bartomeu i Sant Sebastià, Xixona, Gabinete de Prensa Diputación Provincial de Alicante, Germaine de Capuccini, Grupo Pikolinos, ITC Packaging Group, MTNG Experience, Museo de Arqueología e Historia de Elche (MAHE), Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA), Museo de la Universidad de Alicante (MUA), Museo del Turrón, Xixona, Museu del Disseny de Barcelona, Nitida Branding, Paco Gil, Small Brand.



# Festival de Cine **L'Alfàs del Pi**

Del 8 al 17 de Julio del 2005

COSTA BLANCA - COMUNIDAD VALENCIANA



Costa  
Blanca  
COMUNITAT VALENCIANA



COMUNITAT VALENCIANA  
Administració de Cultura, Esports i Cinema

# ¿Una butaca con vistas? La imagen de Alicante a través del cine

## Cine y turismo: los inicios de una vieja amistad

En el invierno de 1902, los espectadores del Salón Novedades, sito en el Paseo de Méndez Núñez de Alicante, pudieron contemplar una serie de breves películas donde aparecen por primera vez paisajes de la provincia con escenas de las salinas de Torreveja, Santa Pola y otras zonas aledañas (Narváez Torregrosa, 2000: 121).

Aquellas películas no han sobrevivido pero, dado su carácter documental, lo que el fotógrafo y cineasta aficionado Luis Rodes Lamaignère<sup>1</sup> presentó en aquella ocasión debió consistir en una sucesión de travelogues, películas no ficcionales que tenían como objeto pro-fílmico principal un lugar geográfico determinado (Ruoff, 2006: 17).

La familia materna de Rodes, de procedencia francesa pero afincada en Alicante desde el siglo XVIII, poseía numerosos negocios, entre ellos la consignación de buques, la agencia de aduanas y la agencia de viajes Hispania.

Es de suponer que la visión de estas películas provocara reacciones ambivalentes, pues al tiempo que, en términos turísticos, podían acercar el lugar "real" a aquel que lo desconocía también podían distanciarlo del que lo sentía como un paisaje familiar<sup>2</sup>. ¿Tenían estos travelogues de Rodes la idea sin más de documentar el entorno, o los eligió precisamente por considerarlos una "belleza natural"? ¿Quería que sus paisanos se sorprendiesen con una representación tan viva y novedosa de las cosas cercanas o, por el contrario, buscaba paisajes pintorescos ya sedimentados o por sedimentar en

la memoria colectiva? ¿Era la suya una vocación tecnológica, estética, cartográfica o etnográfica?

A partir de 1907 y hasta la guerra del 14, José María Marín Marín y el fotógrafo Vaillard mostrarían en este y otros salones algunas filmaciones de la ciudad de Alicante. Dichas filmaciones, como las que también realizarían el valenciano Ángel García Cardona para la casa Cuesta en 1905 y los operadores de la casa Pathé en 1912 sobre sendas visitas del rey Alfonso XIII, consistían en actualidades relacionadas con lo que W. Mitchell ha denominado "paisajes culturales" (en Corbin, 2014: 315); es decir, manifestaciones espaciales de prácticas culturales que incluyen escenas de la vida cotidiana, fiestas populares y actos sociales. Que sepamos, se tiene constancia al menos de once actualidades de este tipo firmadas por Marín: Salida de gente de misa de doce de la iglesia de San Nicolás; Carnaval en la Explanada de España; Gigantes y cabezudos en Alicante; Batalla de flores en Alicante; Corridas de toro regia en Alicante; Entrada de S. M. el rey en Alicante; Jura de bandera en Alicante; Danzas infantiles en Plaza de Hernán Cortés e Inauguración del monumento a Canalejas (Narváez Torregrosa y Cerón Gómez, 2001: 143-45).

<sup>1</sup>La madre de Luis Rodes se llamaba Eugenia Lamaignere Carreño. "Necrología", *La unión democrática*, 25-9-1914, p. 3.

<sup>2</sup>Como señala Chris Lukinbeal, *Vision links and distances us from cinema and landscape; it makes it easier for us to be disengaged through the act of viewing. Yet there is an intimate bond in this disengagement, where the viewer must reach out and establish some sense of place...* (2005: 3).



José María Marín era un empresario del ocio, propietario del Salón Moderno y del balneario de Águilas, que se hizo con la concesión exclusiva en la región para la distribución de películas de las compañías francesas Gaumont y Pathé y de la italiana Alta Films<sup>3</sup>.

Los casos de Marín y Rodes constatan que los vínculos entre el cine y el turismo se crearon desde el mismo momento de la aparición del séptimo arte<sup>4</sup>. Por entonces, el incipiente desarrollo del turismo organizado permitía también un acceso más democrático a esta experiencia. El balneario de Aguas de Busot, por ejemplo, proporcionaba servicios tanto a los pobres como a los ricos<sup>5</sup>, bien que en edificios diferentes, organizaba excursiones y, en cierta forma, conducía la mirada del turista hacia rutas y parajes bien señalados. Una noticia de A. Rodríguez daba cuenta del "siempre variado espectáculo" de algunos lugares como Peña Rocha, Garroferet, el Paseo de Colón, el Banco de España o la Fuente de la Cogolla<sup>6</sup>.

De manera que el turismo se consideraba ya un "variado espectáculo", donde el espacio urbano podía jugar también un papel relevante. Las exposiciones universales del siglo XIX, la primera fue en Londres en 1851, ya habían sentado las bases para la inclusión del imaginario ciudadano en la mente del turista. Turgueniev y Baudelaire también habían mostrado una extraordinaria fascinación al describir la experiencia del flaneur en las calles de San Petersburgo y de París. De una manera más modesta, pero no menos efectiva, Rodes y Marín estaban ayudando a través del cine a la construcción de un imaginario, y de una forma de mirar, para el turismo organizado en la provincia de Alicante. Pero, ¿eran esas tomas filmicas el signo de una mirada turística romántica o de una mirada turística colectiva? <sup>7</sup>.

Probablemente todas las preguntas realizadas hasta ahora no nos exijan una respuesta disyuntiva. Al parecer Rodes dirigió sus películas hacia una mirada turística romántica, mientras que Marín lo hizo a través de una colectiva. Sin embargo, es posible que las películas de Rodes y Marín tuvieran una u otra naturaleza y sirvieran a una u otra función dependiendo del contexto de recepción, sin olvidarnos de que, en ocasiones, las imágenes pudieran estar comentadas por un explicador<sup>8</sup>. Con respecto a este tipo de películas ¿ejercía este explicador el papel, entre otros y tal vez de forma inconsciente, de un guía turístico, de proveedor de unas imágenes que luego dieran de qué hablar? No podemos saberlo con certeza, pero resulta difícil pensar que a los travelogues se les denominara también "vistas" si no hubiera sido precisamente porque el turismo había ya incorporado este término en su jerga profesional a través de la tarjeta postal<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> "Salón Novedades", *Heraldo de Alicante*, 13-5-1909, p. 3.

<sup>4</sup> Antonia del Rey incide en esta idea: "... [L]a particular interacción que iba a darse entre ambos [cine y turismo] se tradujo en la práctica en el interés espontáneo y persistente que, ya desde las primeras décadas de su existencia, manifestó el cine por reflejar en sus películas enclaves naturales y urbanos de especial relevancia en razón de su belleza intrínseca o pintoresquismo. Así, y dado que en principio la práctica del turismo –restringida a las clases más adineradas– suponía un placer muy minoritario, buena parte de las películas se convirtieron en garantes de espléndidos viajes virtuales para la mayoría de los espectadores, que pudieron conocer los paisajes y lugares más diversos merced a las imágenes en movimiento. En esa dinámica, las primitivas vistas y los posteriores documentales resultaron ser los formatos más idóneos para vehicular unos contenidos que primaban lo descriptivo sobre lo narrativo" (2012: 14-15).

<sup>5</sup> Las clases más favorecidas económicamente podían también disfrutar de estancias largas fuera del hogar familiar y sin tener que experimentar la masificación del hotel. Este anuncio es una prueba de ello: "Se alquilan para todo el próximo invierno, y si se quiere para todo el año, dos hermosas fincas de esta huerta, una amueblada y otra sin muebles, inmediatas a la carretera y muy próximas al pueblo de San Juan y estación de parada del tranvía, casas espaciosas con excelentes vistas, patio, jardines, huertos de frutales y agua potable". *La voz de Alicante*, 24-11-1906, p. 2.

<sup>6</sup> "Busot-Alicante", *Semanario católico*, 10-3-1900, p. 9.

<sup>7</sup> Tomo los conceptos de John Urry: *There is then a 'romantic' form of the tourist gaze, in which the emphasis is upon solitude, privacy, and a personal, semi-spiritual relationship with the object of the gaze. Por el contrario, [t]he collective gaze...necessitates the presence of large numbers of other people as were found for example in the seaside resorts... Other people give atmosphere or a sense of carnival to a place. They indicate that this is the place to be and that one should not be elsewhere. ... It is the presence of other tourists, people just like oneself, that is actually necessary for the success of such places, which depend upon the collective tourist gaze. This is also the case of major cities, whose uniqueness is their cosmopolitan character* (1991: 45-46).

<sup>8</sup> "El explicador no solo anuncia, presenta y comenta películas, sino que cohesiona bajo el nombre de cine un espectáculo que entrelaza películas y variedades. Conduce a los espectadores a través de ese programa imponiéndoles su voz, es decir, su discurso y su control sobre lo que pasa en el recinto" (Sánchez Salas, 2004: 59).

<sup>9</sup> Sobre el origen y evolución de la tarjeta postal, consúltese Carline, 1972. El título del artículo de S. Gibson (2006), en el que se inspira el título de mi breve estudio, desarrolla y problematiza esta idea.

### La comedia turística del tardofranquismo

En este sentido, una de las imágenes más recurrentes del turismo durante los últimos quince años del franquismo es sin duda la postal de la playa de Benidorm, centrada en una mirada turística colectiva. En cuanto al cine, la españolada clásica, aquella que había forjado la imagen del país bajo el crisol andaluz mediante bandoleros, folclóricas, sacristanes y militares<sup>10</sup>, había dado paso bajo el amparo del desarrollismo a una españolada moderna, con su eje central en el Mediterráneo, inundada de paletos, estrellas de la canción, chachas, suecas, municipales, machos ibéricos, mujeres celosas y oportunistas sin escrúpulos. En 1963, el diario francés *Le Matin* había bautizado a la Costa Blanca como "La Californie européenne" (en Vera Rebollo, 1986: 123-124), aunque, como ya escribiera J. Ramón Giner en el diario *El País*, la Costa Blanca acabara pareciéndose más al litoral de la caótica Florida que al de California<sup>11</sup>. Junto con Torremolinos y Marbella, Benidorm se convirtió en el enclave peninsular más propicio para la articulación de este nuevo turismo masivo que algunas películas de Pedro Lazaga, Mariano Ozores y Fernando Merino tratarían de contar con más o menos éxito<sup>12</sup>. Estas películas se concibieron como postales cinematográficas, como "Tourist Poster Films"<sup>13</sup>, que no solo servían con respecto a la trama argumental para la mostración destacada de la práctica turística sobre un espacio real reconocible, sino también como "Icon Films"<sup>14</sup>, en forma de *souvenirs* o de *teasers*, como mecanismos sintéticos de apropiación superficial destinados al consenso: *consumed in a brief moment postcards seem to do away with time (and potentially the need) for reflection, instead aiming for a widely accepted view of the place represented* (Liz, 2014: 5). En este sentido, las secuencias iniciales de *El turismo es un gran invento* y *Verano 70*, de Lazaga, son ejemplares en la realización de propuestas similares a los comerciales televisivos y cinematográficos de las agencias de viajes del momento, con la utilización de músicas trepidantes en su banda sonora, barridos panorámicos *master shots*<sup>15</sup>, tomas aéreas, encuadres cenitales y zooms inversos de las playas de Marbella y Benidorm respectivamente.



Castillo de Santa Bárbara de Alicante, plató de rodaje de *Drácula contra Frankenstein*, dirigida por Jesús Franco en 1972

<sup>10</sup> En este sentido se ha argumentado que "la historia de la herencia del bandolero en España comenzó en realidad a principios del siglo XX cuando, en su busca por ampliar una ciudadanía activa, las élites liberales desarrollaron un interés por el turismo". (Afiguénova y Rodríguez Merchán, 2014: 40).

<sup>11</sup> José Ramón Giner, "La California de Europa", *El País*, 19-11-2007.

<sup>12</sup> La excepción a estas comedias fueron los magníficos documentales etnográficos *España insólita* (1965) de Javier Aguirre y *Lejos de los árboles* (1972), de Jacinto Esteva Grew, donde aparecen escenas de Benidorm y Denia Respectivamente. Sobre estos documentales, cfr. Afiguénova, 2012 y Caño, 2010.

<sup>13</sup> *Tourist Poster Films* interlace their plots with the monumental beauties and landscapes of a certain place combined with the experiences and situations of daily life that tourists usually meet throughout their trips: hotels, restaurants, airports, museums, markets, etc. (Mestre, Del Rey y Stanishevski, 2010: 186).

<sup>14</sup> *We consider Icon Films the ones that develop a global image of a country or region, either by showing its most representative cultural features or by renewing the pre-existent traditional or topical glance* (Ibidem, 2010: 186).

<sup>15</sup> Según Lukinbeal el *Master Shot* occurs at, or near, the beginning of the film; usually a long shot that is panned or tracked. *Master shots* may simply be archive footage of locations, second unit productions or first unit production shots (2008: 8).

*Puerto de Calpe en Colegialas violadas Jess Franco, 1981*



### Los últimos cuarenta años

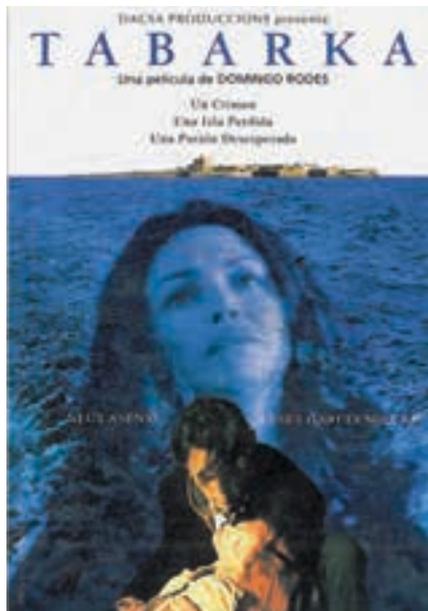
Pero en el año 1975, Juan Antonio Bardem asestaría un golpe mortal simbólico al landismo y a este tipo de comedias en su película *El puente*, una *road movie* que desmitificaba sobre el escenario de Torremolinos el ideal turístico de “Sol, Mar y sexo”, construido con la tolerancia de las instituciones más aperturistas del régimen franquista. Es verdad que todavía se harán algunas películas en nuestra provincia siguiendo esta tendencia temática, como *Préstamela esta noche* (Tullio Demichelis, 1978), *La tía de Carlos* (Luis María Delgado, 1981) o la mucho más reciente *Atasco en la nacional* (Josetxo San Mateo, 2007)<sup>16</sup>, pero la llegada de la democracia puso en evidencia no solo los vínculos entre este modo de hacer cine con los resortes ideológicos del pasado reciente, sino el desgaste de una imagen turística cuyas contradicciones dejaban al descubierto las sombras de la modernización<sup>17</sup>.

La disolución de la dictadura y la consiguiente desaparición de la censura permitieron la proliferación de un cine de destape más prolijo en escenarios interiores y, por tanto, menos propenso a fijar espacios urbanos reconocibles, pero también el reciclaje de la costa mediterránea para la producción de películas en enclaves litorales como Lloret de Mar, Ibiza, Tenerife, Torremolinos o Benidorm que invirtieron la divisa por “sexo, mar y sol”, poniendo ahora el acento en un erotismo de alto voltaje. En este sentido algunas poblaciones alicantinas fueron el escenario de dramas eróticos (algunos con una fuerte carga lésbica) de terror y/o violencia. Dirigidas al mercado europeo, estas películas ya venían filmándose en la provincia desde la última década del franquismo y ahora, no sin cierto escándalo, el espectador español podía contemplarlas en algunas salas públicas minoritarias. Jess Franco, Julio Pérez Taberner o Manuel Esteba, con coproducciones



<sup>16</sup> Los exteriores de *Atasco en la nacional* fueron rodados en Cullera (Valencia) y los interiores en Ciudad de la Luz.

<sup>17</sup> Sin duda, el producto audiovisual de más éxito dentro de esta temática sería la serie televisiva *Verano azul* (Antonio Mercero, 1981), rodada en Nerja, Motril y Almuñécar.



Tabarka, de Domingo Rodas 1996. Diseño del cartel: Cota Cero

Javier Bardem con Benidorm al fondo en Huevos de oro, de Bigas Luna, 1993

Los estudios Ciudad de la Luz, 2012. Foto: Ernesto Caparrós de ELMUNDO.es

hispano-europeas, rodaron en Alicante, Benidorm, Calpe, Elda y Elche películas de este género como *Midnight Party* (1976), *La noche de los asesinos* (estrenada en 1976), *Trampa sexual* (1978), *Cannibal Terror* (1981), *Colegialas violadas* (1981), *Lady Porno* (1981), *El siniestro Doctor Orloff* (1984), *Las últimas de Filipinas* (1986) y *Esclavas del Crimen* (1987).

Con la excepción de *Héctor, el estigma del miedo* (Pérez Ferré, 1984), rodada íntegramente en el vall d'Alcalá, la infortunada *Comando Terrorista* (Luis Colombo, 1990), y *Tiempos de azúcar* (Juan Luis Iborra, 2001), con algunas localizaciones en Callosa d'En Sarrià y Polop respectivamente, ni la montaña ni el interior alicantinos parecen haber tenido un excesivo atractivo cinematográfico hasta la llegada de los estudios de Ciudad de la Luz. Sin embargo, además de los dramas eróticos mencionados, la costa alicantina serviría de escenario a películas de todo tipo de géneros, incluyendo algunas rarezas del vanguardismo pop como *El Cid Cabreador* (Angelino Fons, 1983), del drama musical como *Amadís, Amadís, Amadís de Gaula* (Ramiro Gómez, 1995), del western como *Bala perdida* (Pau Martínez, 2003) o de la ciencia ficción, como la recientemente rescatada del olvido *Supersonic Man* (Juan Piquer Simón, 1980)<sup>18</sup>.

Ahora bien, la proliferación de películas rodadas en nuestra provincia no puede hacernos olvidar un hecho insoslayable. Como señala Nezar Alsayyad, *the city is not only which appears on the screen, but also the mental city made by the medium of cinema, and subsequently re-experienced in the real private and public spaces of the city* (2008: 2). Sin embargo, en lo que concierne a la provincia de Alicante, el espectador apenas ha podido volver a experimentar dichos espacios porque lo cierto es que, salvo excepciones como *Huevos de oro* (Bigas Luna, 1993), *Tabarka* (Domingo Rodas, 1996), y, en menor medida, *De qué se ríen las mujeres* (Joaquín Oristell, 1997), *A por el oro* (Lucián Segura, 1998) o *Fin de curso* (Miguel Martí, 2005), esta no ha jugado un papel, ni secundario ni central, como otros emplazamientos lo han hecho en ciertas películas de Woody Allen, Robert Redford, Clint Eastwood, John Sayles o Pedro Almodóvar, y ni siquiera ha sido telón de fondo "real" para la construcción de tramas ficticias cinematográficas.

<sup>18</sup> Alicante también fue el escenario de documentales como *Canciones para después de una guerra* (1976), de Basilio Martín Patino, *El asesino de Pedralbes* (1978) de Gonzalo Herralde y el drama sobre los días finales de la guerra civil *Soldados* (1978) de Alfonso Ungría.

Chris Lukinbeal distingue en el cine los paisajes como "espacios", es decir, subordinados al drama narrativo que desconecta las relaciones de los protagonistas de las relaciones de los diferentes emplazamientos, de los paisajes como "lugares", referidos a la localización precisa donde la narrativa se supone que se desarrolla<sup>19</sup>. Pues bien, los rodajes en Alicante han privilegiado tanto unos como otros, solo que estos últimos no se destinaron a centrar la trama en la realidad de nuestra provincia y sus habitantes. A lo sumo, tales son los casos de *Amanece como puedas* (1988) y *La camisa de la serpiente* (1996), de Antonio Pérez Canet, o *Son de Mar* (2001) de Bigas Luna (rodadas según los casos en Alicante, Benidorm, Xàbia, Moraira, Benissa y Denia), los escenarios se corresponden con los tópicos identitarios de poblaciones del litoral levantino, con una cierta idea de mediterraneidad, pero sin la posibilidad de que el espectador que no los conoce pueda vincularlos a un lugar concreto referido a su nombre verdadero<sup>20</sup>.

Aunque, como se ha dicho, durante los primeros treinta años de democracia no existió una producción de películas de calidad nacional que mostrasen las peculiaridades de nuestra provincia en sus múltiples vertientes, la labor de cine-clubes como el Chaplin (1965-1990) y el Mediterráneo (1981-1993), o del cine Astoria (1979-2009) consiguió que la capital tuviera una oferta cinematográfica muy suculenta al margen de los estrenos cinematográficos más comerciales del momento. Así mismo, la creación del Aula de Cine del Instituto de Estudios Alicantinos, fundada en 1980, subvencionó la producción de medio centenar de películas centradas en los artistas pictóricos y escultóricos alicantinos más relevantes, así como otras dedicadas al folclore y la historia de la provincia (Laguna Vizcaíno, 1997: 97), al tiempo que el cine Club Mediterráneo recuperaba una película de José Ramón Clemente, *El hombre que pescó su sueño* (1932) y en el que aparece el pintor Gastón Castelló (Roche Cárcel, 1997: 92).

Es justo reconocer que sin esa labor, la cultura cinematográfica en Alicante no se habría desarrollado como lo ha hecho y, aunque no existe una sola causa para ello, la ciudad se encuentra en estos momentos en los puestos de cabeza de asistencia a las salas. Todo aquel trabajo influyó en la percepción que los propios alicantinos tienen del cine, pero carecía de la infraestructura y la inversión necesarias que permitieran el consumo de la imagen de Alicante más allá del ámbito local.

Las estrategias de lo que ha venido en llamarse últimamente "turismo inducido por el cine"<sup>21</sup> se han desarrollado de forma más efectiva a través de la organización de festivales ya arraigados en el panorama cinematográfico europeo. Me refiero al Festival Internacional de Cine Independiente de Elche y al Festival Internacional de Cine de L'Alfàs del Pi, que cumplen

este año sus ediciones 38ª y 27ª respectivamente, a la espera de saber si el Festival Internacional de Cine de Alicante, que este año cumple su decimosegunda edición, consigue una mejor reputación de la que tiene actualmente. Estos festivales no solo han promovido con eficacia la producción de películas de realizadores alicantinos, sino que han colocado a la provincia como un atractivo escaparate para el lucimiento de estrellas consolidadas, tanto nacionales como extranjeras. La lista es, desde luego, numerosa y sobresaliente en cuanto a la calidad de los protagonistas se refiere. Sin embargo, se echa en falta en el primero de ellos una estrategia de promoción a la altura de sus ambiciones, pues carece incluso de una página web oficial que le permita mayor visibilidad y acceso. En cuanto al tercero, en mi opinión, la inflación del número de festivales por todo el territorio nacional implica que la supervivencia de muchos de ellos se base en el valor añadido de sus ofertas. Y es en la banda sonora cinematográfica donde el festival de la ciudad de Alicante podría centrarse para encontrar ese valor añadido que le dotaría de prestigio. Con esa estrategia y con la instalación de un modesto museo del cine que aproveche la donación al ayuntamiento de los fondos documentales de Paco Huesca tendríamos mucho camino andado.

No cabe duda de que la apertura en 2005 de los estudios de la Ciudad de la Luz en Aguamarga resultó ser un estímulo muy importante para la producción de películas en nuestra provincia. Las cifras son bastante elocuentes al respecto porque, sobre un cálculo de 122 largometrajes rodados entre 1975 y 2014 y que aquí no pueden desplegarse en una tabla por restricciones editoriales, el 65 % de ellos corresponde a los últimos ocho años del periodo analizado. La Ciudad de la Luz colocó a Alicante como un referente mundial en el circuito de estudios cinematográficos, lo que atrajo a directores extranjeros y españoles de mucho renombre (J. J. Annaud, F. F. Coppola, C. Saura, A. de la Iglesia, V. Aranda, M. Iborra, E. Urbizu... etc.), así como amplió el repertorio de escenarios en las zonas interiores de la provincia. Sin embargo, con respecto a lo que venimos comentando, la situación es incluso peor que años atrás, pues no se ha producido ninguna película que sitúe su marco cronotópico en nuestra provincia. Así, los emplazamientos en los que transcurren realmente los relatos fílmicos son "lugares suplantados" por paisajes alicantinos o por platós interiores "que resultan adecuados por su parecido y su capacidad de emular, evocar, ambientar o transmitir" las características, normalmente estereotipadas, de los originales (Puche Ruiz, 2012: 73). Algunos de los casos más sobresalientes por su insistencia en la asignación de enclaves concretos son *Mi vida en ruinas* (Donald Petrie, 2008), *Manolete* (Meno Meyjes, 2008), *Green Zone: distrito protegido* (Paul Greengrass, 2010), *Didí Hollywood* (Bigas Luna, 2010), *Un cuento chino*

<sup>19</sup> Lo que nos lleva evidentemente a técnicas cinematográficas distintas: *As space, landscape is minimized by the cinematic shot (typically full, medium and close-up) and the camera angle (eye level or near eye level, and possibly low and oblique angles). With these angles and shots the attention of the viewer remains focused on the social space and dialogue between actors. Close-ups of characters with blurry backgrounds, shots that remove the landscape from view revealing only an object and the sky, or actions shots that move rapidly through landscape (2005: 6). Por el contrario, Place provides narrative realism by grounding a film to a particular location's regional sense of place and history. (...) In film, events take place and transform it into narrative space. Movies also take place in a particular geographic location. (...) Landscape as place is usually depicted in extreme long shots and deep focus shots, using a bird's eye view or high angle camera set up (the angle is usually situated in a position where the camera's eye can see a great distance) (2005: 6-8).*

<sup>20</sup> Rodada en Xabia, Denia y Benissa, *Amanece como puedas* se enclava en el imaginario y metafórico nombre de Benifotrem.

<sup>21</sup> Film-induced tourism se refiere a los diseños estratégicos empresariales y los estudios académicos que reconocen *the importance and place of imaging in tourism and its construct in visual media such as film (with here refers both to movies and to television films such as mini-series and even soap operas) (...) along with the effects of film on tourism, specific film-related ventures in the form of film studio theme parks and local communities* (Beeton, 2005: 8).

(Sebastián Borenzstein, 2011) o *Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012), cuyos lugares en la ficción son Atenas, Linares, Bagdad, Los Ángeles, Buenos Aires y una playa de Tailandia.

No ha habido pues, entre las *Film Commissions*, las instituciones públicas y los empresarios turísticos de nuestra provincia, un diseño estratégico para la elaboración de políticas que invirtieran en la producción de películas que estimularan el turismo. Si alguno de los inversores de la industria cinematográfica norteamericana comprara los recién desaparecidos estudios de Ciudad de la Luz en lugar de que se haga una venta por lotes con otros fines distintos para los que fue concebido, tal vez podría implementarse este tipo de políticas. Lucy Honeychurch y Charlotte Bartlett, las protagonistas de la novela de E. M. Foster, tuvieron la oportunidad de contemplar el Arno florentino a través de la ventana de su habitación. Pero el cine no nos ha reservado una butaca con vistas de Alicante, sino el pastiche que simula las vistas de otros lugares rodados aquí.



Cartel del XII Festival de Cine de Alicante, 2015.  
Diseño: Agencia Utopicum

## Bibliografía

- AFINOGUÉNOVA, Eugenia, "La España negra en color: el desarrollo turístico, la auto-etnografía y *España insólita* (Javier Aguirre, 1965)", *Archivos de la filmoteca*, 69 (2012), pp. 38-57.
- AFINOGUÉNOVA, Eugenia; RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo, "Picturesque Violence: Tourism, the Film Industry and the Heritagization of 'bandoleros' in Spain, 1905-1936", *Journal of Tourism History*, 6, 1 (2014), pp. 38-56.
- ALSAYYAD, Nezar, *Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Real*, Nueva York, Routledge, 2006.
- BEETON, Sue, *Film-induced Tourism*, Clevedon, Channel View, 2005.
- CAÑO, David, "Lejos de los árboles de Francisco Esteva (1972)", *Benzi-na: Revista d'excepcions culturals*, 44 (2010), pp. 42-43.
- CARLINE, Richard, *Pictures in the Post. The Story of the Picture Postcard*, Folsom, Deltiologist of America, 1972.
- CORBIN, Amy, "Travelling Through Cinema Space: The Film Spectator as Tourist", *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, 28, 3 (2014), pp. 314-329.
- DEL REY, Antonia, "Cine y turismo: Intersecciones polivalentes", *Archivos de la Filmoteca*, 69 (2012), pp. 14-19.
- GIBSON, Sarah, "A Seat with a View: Tourism, I(m)mobility and The Cinematic-travel Glance", *Tourist Studies*, 6, 2 (2006), pp. 157-178.
- LAGUNA VIZCAÍNO, Luis Ramón, "La difusión de la cultura de la imagen en Alicante", *Canelobre*, 35/36 (1997), pp. 94-102.
- LIZ, Mariana, "From Europe with Love: Urban Space and Cinematic Postcards", *Studies in European Cinema*, 11, 1 (2014), pp. 3-13.
- LUKINBEAL, Chris, "Cinematic Landscapes", *Journal of Cultural Geography*, 23, 1 (2005), pp. 3-22.
- MARTÍNEZ PUCHE, Salvador; MARTÍNEZ PUCHE, Antonio, "Cara al sol: representaciones cinematográficas del modelo turístico 'playero'. De la comedia desarrollista a la actual españolada", en MARTÍNEZ PUCHE, Antonio et alii (eds.), *Territorios de cine*, Alicante, Universidad de Alicante, 2012, pp. 95-122.
- MESTRE, Rosanna; DEL REY, Antonia; STANISHEVSKI, Kostantin, "The Image of Spain as Tourist Destination Built Through Fictional Cinema", *Journal of Travel & Tourism Marketing*, 24, 2-3 (2008), pp. 185-194.
- NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel, *Los inicios del cinematógrafo en Alicante (1896- 1931)*, Valencia, Ediciones Textos Filmoteca, 2000.
- NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel; CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco, "Inicios del cinematógrafo en Valencia y Murcia", *Artigrama*, 16 (2001), pp. 133-153.
- PUCHE RUIZ, Maika, "La geografía suplantada: proyección anónima de la Costa Blanca en el cine", en MARTÍNEZ PUCHE, Antonio et alii (eds.), *Territorios de cine*, Alicante, Universidad de Alicante, 2012, pp. 73-92.
- ROCHE CÁRCEL, Juan Antonio, "Diario de un superviviente: a propósito del cine- club Mediterráneo", *Canelobre*, 35/36 (1997), pp. 90-92.
- RUOFF, Jeffrey, *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Durham, Duke UP, 2006.
- URRY, John, *The Tourist Gaze*, Londres, Sage, 1990.
- SÁNCHEZ SALAS, Daniel, "El explicador español a través de su reflejo cultural", *Archivos de la Filmoteca*, 48 (2004), pp. 40-61.
- VERA REBOLLO, José Fernando, *Turismo y urbanización en el litoral alicantino*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1986.